



O artista e a paisagem: Claude Monet, uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista

The artist and the landscape: Claude Monet, a correspondence between nature and the artist's nature

Dra. Maria Carolina Duprat Ruggeri

Como citar:

RUGGERI, M.C.D. O artista e a paisagem: Claude Monet, uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 2, p. 73-93, mai. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4144>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i2.4144>

Imagem: Degelo sobre o Sena – óleo sobre tela – 60 x 100 cm – 1880 – Musée d’Orsay – Paris, França. Site do Museu d’Orsay (divulgação).

O artista e a paisagem: Claude Monet, uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista

The artist and the landscape: Claude Monet, a correspondence between nature and the artist's nature

Dra. Maria Carolina Duprat Ruggeri*

Resumo

A partir de uma perspectiva fenomenológica e tendo como foco a relação entre o artista e a paisagem, este artigo tem como objetivo investigar a correspondência entre a natureza e a natureza do artista, que se manifesta entre o espírito e a matéria, inerentes ao artista, à pintura e à natureza. Parte-se do princípio de que o artista se identifica com as paisagens eleitas e é atravessado, afetado e interrogado pela natureza em si, para transformá-la em pintura. Claude Monet foi o artista escolhido para este estudo. Para investigar a transformação que ocorre em seu processo de criação, conforme ele se desloca no espaço geográfico, me propus a estudar sua vida e obra e percorrer os diferentes lugares em que realizou as suas pinturas. Tendo a paleta como objeto de análise, pude perceber a relação entre a eleição das cores de sua pintura e as cores que se manifestam nas paisagens: cor que se desdobra em cor luz e cor matéria.

Palavras chave

Artista; paisagem; natureza; Claude Monet; paleta.

Abstract

From a phenomenological perspective and focusing on the relation between the artist and the landscape, this article aims to investigate the correspondence between nature and the artist's nature, which manifests itself between spirit and matter, inherent to the artist, painting and nature. It is assumed that the artist identifies himself with the landscapes chosen and is crossed, affected and questioned by nature itself, to transform it into painting. Claude Monet was the artist chosen for this study. In order to investigate the transformation that takes place in his process of creation, as he moves in geographical space, I set out to study his life and work and went through the different places in which he made his paintings. Having the palette as the object of analysis, I was able to perceive the relationship between the choice of the colors of his painting and the colors that manifest themselves in the landscapes: color that unfolds in light color and matter color.

Keywords

Artist; landscape; nature; Claude Monet; palette.

Esse artigo sintetiza parte da minha tese de doutorado¹, na qual analisei a produção de outros três artistas impressionistas e pós-impressionistas que exerceram grande influência sobre minha produção: Claude Monet, Vincent van Gogh e Paul Cézanne. Parti da hipótese de que há uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista. Falo em correspondência porque não é um caminho de mão única em que o artista dá a direção, mas sim uma relação de identificação e troca entre o espírito e a matéria inerentes ao artista, à pintura e à natureza.

Estudei suas obras e vidas, elaborei roteiros e passei a seguir seus passos. Foram, até agora, cinco viagens com esse objetivo em onze anos de pesquisa, que permanece em andamento por ainda haver lacunas nesse percurso, mas, com o que percorri até então pude perceber a existência dessa correspondência. Na perspectiva deste trabalho, optei por apresentar somente um dos artistas: Claude Monet, para poder tratar do tema com mais propriedade. Antes de iniciarmos nosso percurso, quero esclarecer alguns conceitos que fundamentam esta pesquisa.

É no corpo a corpo com o mundo e no corpo a corpo com a matéria plástica da pintura, no ponto de contato, nas sensações e, acima de tudo, nas percepções dos fenômenos, que se dá o movimento de criação de um artista paisagista.

(...) a natureza pura exterioridade passa a ser também pura interioridade. Temos o íntimo sentimento de uma perfeição, de uma íntima relação de natureza a natureza. Isso decorre de uma dupla garantia: a natureza (exterior) garante a paisagem, e a paisagem garante – porta-se como fiadora – do natural de nossa natureza (Cauquelin, 2007: 124).

Penso que esse aspecto “natural de nossa natureza”, ao qual Cauquelin se refere, é equivalente ao que chamo de “natureza do artista”.

Mas já que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a volta de si, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo (Merleau-Ponty, 1980: 89).

“O mundo está em torno de mim, não adiante de mim” (Merleau-Ponty, 1980: 100). O artista impressionista entrega seu corpo à natureza, atravessado por todas as benesses e intempéries do tempo e da geografia. A pintura impressionista, ao retirar a linha de contorno das figuras, provocou progressivamente a fusão do sujeito com o espaço, criando uma representação pictórica da experiência com o mundo, transformando a sensação/percepção em uma nova experiência visual e plástica que reinventou a pintura.

Pierre Francastel afirma que, com o advento do impressionismo, “estamos perante uma nova concepção das relações entre a realidade e sua representação pictórica” (1974: 38). Michel Serres nos diz: “O olho perde o domínio no próprio terreno de sua predominância, a pintura. No ponto máximo de sua força, o impressionismo volta ao seu verdadeiro sentido inicial, ao ‘contato’” (2001: 32).

Esses artistas, ao colocarem-se em contato com o mundo externo – experimentando a sensorialidade, a sensualidade e a força dos elementos da natureza –, revelaram, na plasticidade de suas matérias coloridas e colorantes, uma possibilidade nova de experiência plástica e visual com a pintura (Ruggeri, 2016: 172).

Para Baudelaire: “impressão significa o impacto emocional original de uma cena ou experiência que colore a recordação de um objeto e é um estímulo para a imaginação, não a sensação retiniana imediata, a sensação *vécue* (vivida)” (*apud* Schapiro, 2002: 53). Em outro momento, Baudelaire diz: “É a criação de uma magia sugestiva contendo, de uma só vez, o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (*apud* Alarcó, 2010: 12).

Críticos, teóricos e poetas afirmam, cada um à sua maneira, a transformação da representação pictórica que ocorreu a partir desse movimento. A busca pela luz é uma constante na pintura de todos os tempos, mas, para os impressionistas, a luz é o tema. É o que nos faz ver, é o que se interpõe entre nós e as coisas percebidas. É uma realidade em movimento no ritmo de nossas vidas, na alternância das estações do ano, dos dias e das noites em acordo com a nossa natureza.

A natureza, por sua vez, torna-se paisagem na relação com o homem – entendendo paisagem como fruto da percepção humana em constante construção. “A natureza (assim como o meio) não é paisagem: a primeira existe em si, enquanto a segunda só existe em relação ao Homem e segundo sua forma de percebê-la” (Yásigi, 2002: 4). Os orientais falam em *Taygu*:

(...) trata-se de um estado de Natureza anterior à História e a todo o fenômeno da civilização, tal como descrevem os taoistas, quando a unidade primordial e absoluta espontaneidade ainda permaneciam intocadas e não descaracterizadas pela organização social e política, pelas artes e por todos os outros fenômenos culturais (Ryckmans, 2010: 27).

Eles foram os primeiros a lidar com o conceito e com a representação da paisagem, ao contrário dos ocidentais, que levaram séculos para incluir a paisagem em suas pinturas e, quando a incluíram, deram a ela uma importância secundária, como pano de fundo dos nobres temas. Aos poucos, a paisagem foi roubando a cena e, no século XIX, conquistou a autonomia.

Fernando Pessoa entendia a paisagem como um “estado de alma”: fala de um fenômeno duplo da percepção – que se dá entre a paisagem interna e a paisagem externa – e o quanto se correspondem; e vai além, dizendo que somos uma paisagem e, simultaneamente, estamos em uma paisagem. Sobre a paisagem externa, ele diz:

Ao mesmo tempo que temos consciência de um estado de alma, temos diante de nós, impressionando-nos os sentidos que estão virados para o exterior uma paisagem qualquer, entendo paisagem, (...) tudo o que forma o mundo exterior num determinado momento de nossa percepção (Pessoa, 1980: 73).

Sobre a paisagem interna:

Todo o estado de alma é uma paisagem. Isto é, todo o estado de alma é não só representável por uma paisagem, mas verdadeiramente uma paisagem. Há em nós um espaço interior onde a matéria da nossa vida física se agita. Assim uma tristeza é um lago morto dentro de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito (*Ibidem*: 73).

Sobre o encontro das duas paisagens, discorre:

Assim, tendo nós ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja qual for, sofre um pouco da paisagem que nós estamos vendo (...), e também, a paisagem exterior sofre do nosso estado de alma. (...) De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens (...) (*Ibidem*: 74).

É neste ponto de intersecção que se dá o encontro entre a natureza do artista e a natureza, entre o espírito e a matéria – quando “o espírito sai pelos olhos para ir passear pelas coisas” (Malebranche *apud* Merleau-Ponty, 2004: 20). Entre o vidente e o visível, manifesta-se a relação intersubjetiva proposta por Merleau-Ponty.

O enigma reside nisto: o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo (2004: 17).

Neste ponto de contato, não se sabe mais quem viu e quem foi olhado, ou quem tocou e quem foi tocado. Merleau-Ponty diz que, a partir do momento que duas mãos se tocam, ninguém mais sabe quem tocou ou quem foi tocado – a visão e o tato são dois sentidos que atuam de forma reversível. Ele nos traz uma imagem para falar da entrega e da disponibilidade do vidente para a experiência, quando não há resistência ou necessidade de controle e de domínio sobre o visível:

(...) Entre ele [o pintor] e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente. É por isso que tantos pintores disseram que as coisas olham para eles, e que André Marchand, depois de Klee afirmou: “Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava escutando... Creio que o pintor deve ser traspassado pelo universo, e não querer traspassá-lo... aguardo ser interiormente submergido, sepultado. Pinto, talvez para ressurgir. Isso a que se chama inspiração deveria ser tomado ao pé da letra; há de veras inspiração e expiração do Ser, respiração no Ser, ação e paixão tão pouco discerníveis, que já não se sabe mais quem vê e quem é visto, quem pinta e quem é pintado (Merleau-Ponty, 2004: 22).

A natureza do artista é atravessada, afetada e interrogada pela natureza em si, para ser transformada em pintura. E, para investigar a transformação que ocorre na pintura conforme se desloca no espaço geográfico, escolhi a paleta como objeto de análise, acreditando numa possível relação entre a eleição

das cores de sua pintura e as cores que se manifestam nas paisagens: cor que se desdobra em cor luz e cor matéria.

As cores são ações e paixões da luz. Neste sentido podemos esperar delas alguma indicação sobre a luz. Na verdade luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão (Goethe, 1993: 35).

Recorrendo novamente aos orientais: “A pintura resulta da recepção da tinta: a tinta, da recepção do pincel: o pincel da recepção da mão; a mão da recepção do espírito” (Shitao *apud* Ryckmans, 2010: 65). A pincelada é que define a forma, mesmo quando não é perceptível. Na pintura impressionista, pode-se perceber a pincelada, recuperar o gesto do artista e retomar a ação do pintor na imaginação de quem observa. Esse gesto caracteriza o estilo e singulariza a pintura. Luigi Pareyson diz que estilo é o gesto do artista.

A personalidade do artista torna-se ela própria energia formante, vontade e iniciativa de arte, ou melhor modo de formar, isto é *estilo*. É o modo de formar, o modo de fazer arte, o modo de escolher ou conectar as palavras, de configurar sons, de traçar a linha ou de pincelar, em suma, o gesto do fazer, o estilo, que introduz na obra toda a espiritualidade do artista (1997: 62).

Fui em busca dos lugares que afetaram e provocaram esse gesto. A intenção foi entrar em contato, ver, tocar e ser tocada, ser atravessada por essas paisagens, deixando que elas agissem sobre mim. Alguns lugares foram relativamente preservados através dos tempos, outros foram radicalmente transformados, mas, mesmo assim, encontrei a luz, a cor e a atmosfera que o envolveu. O percurso segue uma via cronológica, com o foco em seu deslocamento, bastante relevante à compreensão de seu processo de trabalho, de sua poética e obra. Neste artigo, selecionei alguns dos lugares em que experimentei uma aproximação com a natureza artística de Monet. “O que há de mais interessante para um paisagista é a paisagem – sua maneira de estar dentro da paisagem, nela e com ela. A vida de um paisagista é feita de uma sucessão de paisagens” (Alphant, 2010: 17).

Claude Monet – serpenteando o Sena

Monet nasceu em Paris em 1840, mas logo seus pais se transferiram para Le Havre na foz do Sena, viveu à beira do mar e do rio até sua adolescência. Na costa da Normandia, transitou entre as cidades litorâneas, às quais voltou mais tarde, com a intenção explícita de pintá-las. Pelo interior da França, foi serpenteando o Sena nas inúmeras casas que alugou até se estabelecer em Giverny. Monet percorreu o Sena ao longo de toda a sua vida e não passava um ano sem dedicar-se a ele: “Eu pinte o Sena toda a minha vida, em todas as horas do dia, e em cada estação... Eu nunca me entediei com isso: para mim era sempre diferente” (Monet *apud* Wildenstein, 1978: 18). Andou pela região do mediterrâneo, l’Estaque, Riviera e Bordiguera na Itália, várias viagens para Londres – sempre se instalando próximo ao Tâmbisa – e para cidades atravessadas pelos canais, como Zaadam, na Holanda, Veneza, na Itália, e Noruega. A água movia seus deslocamentos. Gustave Geffroy, grande amigo e um de seus mais importantes biógrafos, comentou: “O mar desempenhou um grande papel em seu espírito, é a tela de fundo de sua existência, com suas ondas e nuvens” (1922: 5).

Aproximou-se de Éugène Boudin – pintor paisagista, que se destacou pelas marinhas, com quem Monet se iniciou na pintura: “Se me tornei um pintor, foi graças a Boudin (...) com uma inesgotável bondade, ele iniciou minha educação. Meus olhos, ao longo, se abriram e eu compreendi verdadeiramente a natureza; eu aprendi ao mesmo tempo a amá-la” (Monet *apud* Heinrich, 2013: 8).

Com Boudin, ele conheceu a pintura ao ar livre e a pintura feita diretamente na tela, sem muitos croquis ou desenhos anteriores: poucas linhas determinavam a composição e os pinceis faziam o resto. De suas expedições com Boudin, comentou: “Era como se um véu fosse arrancado de meus olhos; com ele entendi o que uma pintura poderia ser” (*apud* Anderson, 2003: 20).

Em Paris, frequentou os ateliês de Troyon, Couture e a Academia Suisse – onde conheceu Camille Pissarro e entrou em contato com as obras dos artistas da Escola de Barbizon, que se tornaram referências –, visitou, ainda, os museus e salões, onde se impressionou com Delacroix.



Fig. 1. A capela de Notre Dame de Grace. Óleo sobre tela, 52 x 68 cm, 1864. Coleção particular. Fonte: Wikimedia commons. Fig. 2. A capela de Notre Dame de Grace. Foto da autora, 2013.

De volta para Le Havre, retomou as pinturas ao ar livre com Boudin e conheceu Johan Jongkind, paisagista holandês. Seu método era pintar ao ar livre, fazendo muitos estudos e aquarelas; a pintura a óleo era realizada no ateliê. Pintaram juntos pela Normandia, experiência marcante para Monet: “A partir desse momento, ele foi meu verdadeiro mestre, é a ele que devo a educação definitiva do meu olhar” (*apud* Wildenstein, 2015: 46). Em 1862, retornou a Paris e frequentou o Ateliê de Gleyre, onde conheceu Frédéric Bazille, Pierre Renoir e Alfred Sisley. O tempo de formação em Paris, nas narrativas do artista, é reduzido – talvez por entender que seu trabalho se desenvolveu na relação direta com a natureza.

Da primavera ao outono de 1864, Monet ficou em Honfleur – hoje conhecida como a cidade dos impressionistas, inicialmente acompanhado de Bazille e depois de Boudin e Jongkind, usufruindo do *plein air*. Honfleur fica do lado oposto de Le Havre na foz do Sena, a cidade foi toda preservada – ao contrário de Le Havre, que foi completamente destruída na II Guerra. Passei um dia de sol intenso nessa cidade; lá foi possível sentir – embora eu não consiga aqui explicar –, a luminosidade desse lugar; que se espalha por tudo, pela encosta do rio, ao redor do cais, na baía, no Mont-Joli...

É a cidade natal de Boudin e reduto de muitos artistas que buscavam o contato com a natureza e a intensidade de sua luminosidade. Ainda em Honfleur, do alto do Mont-Joli, avista-se a foz, onde fica a capela de Notre Dame de Grace [fig. 2]. Em sua pintura [fig. 1], Monet explorou os valores tonais em sintonia com as cores locais e com os mestres, Boudin e Jongkind.

Monet e Bazille pintaram juntos em Chailly, cidade situada na floresta de Fontainebleau – frequentada pelos artistas da Escola de Barbizon. Para Monet, pintar em uma floresta era uma nova experiência. As pinturas da estrada de Chailly já revelam o interesse pela variação das estações; os ocres e verdes escurecidos com sépia remetem à Escola de Barbizon. As duas versões de *Almoço sobre a relva* (1865) e *Mulheres no jardim* (1865), também foram executadas em Chailly; mesmo sendo pinturas mais realistas, a luz é a protagonista da cena, atravessando a floresta de uma forma singular.

O jardim, como motivo, surgiu no verão em Sainte-Adresse, próximo de Le Havre. A intensa luminosidade dessas pinturas é elaborada com altos contrastes de cor e de luz: verdes profundos contrastam com verdes luminosos; vermelhos, amarelos e brancos pontuam a tela como um dedilhado. Com a aproximação da Guerra Franco Prussiana, Monet foi para Londres onde encontrou Pissarro, juntos visitaram museus e conheceram os paisagistas ingleses – notadamente William Turner e John Constable. Foi, sobretudo, o contato com a obra de Turner e a percepção da bruma londrina que inspiraram a tela: *Impressão, sol nascente* (1872), exposta na primeira Exposição Impressionista.

De volta a Paris, logo se mudou para Argenteuil – uma cidade à beira do Sena ligada a Paris por duas pontes. Sua casa ficava a alguns passos do rio. As pontes, a água e seus reflexos foram seus motivos mais recorrentes. Em Argenteuil, adquiriu um barco-ateliê para pintar sobre as águas, no intuito de olhar a partir do rio; esse barco irá acompanhá-lo até o fim de sua vida em Giverny. O barco como ateliê foi inspirado em Daubigny, que já utilizava esse recurso para pintar no Sena e em l'Oise. É o artista não mais diante do fenômeno, mas envolvido por ele. “Sobre a água, Monet pinta a água, ele penetra no coração de seu tema” (Heinrich, 2013: 37).

Nas pinturas de Argenteuil predominam verdes e azuis análogos para um sol mais difuso e, no fim da tarde, cores complementares para as luzes e sombras. Em Argenteuil, os jardins reaparecem tanto no cultivo quanto nas pinturas. Jardins que nos remetem aos de Sainte-Adresse pelas cores e pelo arranjo, com pinceladas mais leves, provocando a fusão das cores. A partir de 1876, Monet começou a se afastar de Argenteuil e das atuações no grupo dos impressionistas. Passou um tempo no Castelo de Rottembourg, que pertencia à família Hoschedé. Sua estadia foi do verão ao inverno. As pinturas no Castelo são iluminadas, intensas, vibrantes, com alto contraste de luz e em formato quadrangular, que irá retomar mais tarde com as Ninfeias.

A próxima morada foi em Vetheuil, onde cultivou e pintou um novo jardim. No verão, paisagens floridas e contrastantes; pequenas pinceladas desfazem o contorno das formas e os elementos se fundem. No inverno, impactado por um fenômeno de degelo no Sena, causado pelo contraste de altas e baixas temperaturas, fez uma série de pinturas monocromáticas em cores quentes e frias [figs. 3 e 4]. Dez anos antes das séries que o consagraram, os fenômenos climáticos e a passagem das horas já vinham sendo explorados; o tempo e a captação da luz estão na gênese de seu processo de criação. Os elementos flutuantes do degelo antecipam as ninféias de Giverny.



Fig. 3. *Degelo sobre o Sena*. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm, 1880. Paris, Musée d'Orsay.

Fonte: Site oficial do museu.

Fig. 4. *O degelo perto de Vetheuil*. Óleo sobre tela, 65.2 x 93 cm, c. 1880. Paris, Musée du Louvre.

Fonte: Site oficial do museu.

Os próximos anos serão dedicados às marinhas em Varengeville, Pourville, Dieppe, Belle-Ile-em-Mer, Fecamp, Étretat, entre outros. Estive em Étretat e Fécamp no verão de 2013, em um dia chuvoso. A lembrança que tenho é da fusão do céu e do mar, muito vento e a atmosfera que transformava as cores das falésias. Cheguei com sol, mas, em poucos minutos, uma tempestade violenta se aproximou; e, depois de perder sua força, ia e vinha durante todo o resto do dia. Monet chegou à Fécamp no inverno, entre mares calmos e agitados. O movimento das pinceladas e as cores complementares acompanham o movimento da natureza.

No inverno de 1883, Monet se instalou em Étretat; retornou a essa região muitas vezes e produziu mais de 80 pinturas. Retornou em 1885, quando teve a companhia do escritor Gil Blas, que comentou em seu livro *La vie d'un paysagiste* (1886): "Ele [Monet] apoderou-se de um aguaceiro vindo do mar e projetou-o na sua tela. E foi exatamente a chuva que ele pintou assim, nada mais do que a chuva a cobrir as vagas, as rochas e o céu, que mal se distinguiam naquele dilúvio". E continua:

O ano passado, nesta mesma região, muitas vezes acompanhei Claude Monet em busca de impressões. Na realidade ele já não era um pintor, mas um caçador. Caminhava, seguido por crianças que levavam as telas, cinco ou seis telas que representavam o mesmo tema a

horas diversas e com efeitos diferentes. Ele pegava nelas e deixava-as uma de cada vez, seguindo as alterações do céu. E o pintor, na presença do tema, esperava, vigiava o sol, e as sombras, recolhia algumas pinceladas, o raio que cai ou a nuvem que passa, e, desprezando o falso e convencional, transpunha para sua tela com rapidez (*apud* Wildenstein, 2015: 264).

Em carta para Alice, sua esposa, Monet revela esse corpo a com a natureza:

Eu estava totalmente embrenhado no trabalho na falésia, bem abrigado do vento, no sítio a que foste comigo; convencido de que a maré estava a vazar, não me assustei com as ondas, que vinham morrer a alguns metros de mim. Em suma, muito absorto, não reparo numa vaga enorme que me atira contra a falésia, e debato-me na espuma com todo o meu material! Julguei-me perdido, porque a água arrastava-me, mas por fim consegui sair de gatas, mas em que estado meu Deus! Com as botas, as meias e as calças molhadas, a paleta que tinha na mão caiu-me na cara e fiquei com a barba coberta de azul, amarelo e etc (Monet *apud* Wildenstein, 2015: 265).

Em 1883 Monet alugou a casa em Giverny, onde morou até o final de sua vida. Desta vez, sua casa não era à margem do Sena, mas sim entre o rio Rur e o rio Epte, afluentes do Sena.

Em Giverny, dedicou-se ao cultivo de seu jardim e, enquanto ele se desenvolvia, viajava para inúmeros lugares. Foi nessa época que foi para Bordighera na Itália. Pinceladas intensas e novas cores tornaram a paleta multicolorida: azul turquesa, rosa ultramarino e amarelo mandarino. Em cartas para Alice, Monet desabafava: “Dou-me terrivelmente mal, porque ainda não consigo apanhar o tom dessa região: há momentos em que me sinto angustiado com os tons que tenho que empregar” (*apud* Wildenstein, 2015: 243). Como se o emprego dessas cores fosse contra a sua natureza, dias depois, mais acostumado: “Agora que sinto bem a região, atrevo-me a usar todos os tons de rosa e azul; é o encantamento, é delicioso e espero que isso lhe agrade” (*apud* Wildenstein, 2015: 243). O contato com novos lugares provocava novos contrastes.

Octave Mirbeau escreve em seu artigo “Les Notes sur l’Art” (1884): “Monet fez sair da sua paleta todos os fogos e todas as decomposições da luz, todos os jogos de sombras, todas as magias da lua e todos os desvanecimentos da bruma. (...) a natureza apanhada de surpresa a todas as horas a todos os minutos” (*apud* Wildenstein, 2015: 256). Na paisagem de Giverny, sua paleta explora mais as nuances do que as complementares – verde e azul predominam.

Os anos de Giverny marcaram o início de uma pintura cuja pincelada tem início num gesto longo e que está ligado ao uso de cores menos vibrantes. Monet passa a explorar as possibilidades da cor dentro das nuances. As cores que ele busca são preciosas, pois são misturas sofisticadas que criam cores únicas: alaranjados dourados, lilases, azuis e verdes, mesclados (Magalhães, 2000: 29).

Nas pinturas das barcas sobre o rio Epte, sabemos, pelas suas cartas, o que o motivou a fazê-las: “Vi coisas impossíveis de se fazer: água com plantas que ondulam no fundo... é admirável de ver, mas é uma loucura querer fazer isso” (*apud* Wildenstein, 2015: 340). Nessas pinturas, ao invés das superfícies

das águas, Monet optou pela profundidade. O contraste das cores é alterado: agora, são verdes, vermelhos e rosas.

Em 1890, com a posse da casa investiu ainda mais em seu jardim. Em 1892 construiu a *Green House*, uma estufa de plantas onde cultivou e propagou diversas espécies. Seu objetivo era ter flores nas três estações do ano. Além de sua dedicação ao cultivo, buscava entender o jardim, estudava a vida das plantas e investigava espécies importadas, entre elas as famosas ninfeias.

Em torno de sua propriedade, Monet elegeu os montes de feno como motivo de sua primeira série – paisagem que acompanha os viajantes pelas estradas da Europa. Eles inauguram suas séries por terem procedimentos semelhantes: no ponto de vista, no enquadramento, nas pinceladas e na composição. Outro procedimento central é que elas eram pintadas simultaneamente e em conjunto; conforme passavam as horas e as luzes se alteravam, Monet trocava as telas. A cada dia, uma nova camada com percepções sobrepostas, transpostas em gestos e cores. Monet queria que elas fossem expostas em grupo, por achar que reunidas, alcançavam um sentido maior. Quase 30 pinturas realizadas em dois períodos: 1888-89 e 1890-91. Nessa época, escreve para Geffroy:

Trabalho muito, embrenho-me numa série de efeitos diferentes, mas nessa época o sol baixa tão depressa, que não consigo segui-lo (...). Quanto mais avanço, mais vejo que é preciso trabalhar para representar o que procuro – a *instantaneidade*, sobre tudo o invólucro, a mesma luz espalhada por toda a parte (*apud* Wildenstein, 2015: 344-45).

Representar a sensação/percepção vai além da captação de um mero efeito ótico. Na época, Octave Mirbeau escreve um artigo sobre essa série enfatizando a subjetividade de suas pinturas: “Um mesmo motivo – como na espantosa série das medas de inverno – basta-lhe para exprimir as múltiplas e tão diferentes emoções por onde passa, da manhã à noite, o drama da terra” (*apud* Wildenstein, 2015: 351). E Geffroy escreve no catálogo da exposição:

Ele nos dá a sensação do instante efêmero, que nasce, que morre e não volta jamais, - e ao mesmo tempo, a densidade, o peso, a força que vem do mundo externo, ele evoca sem cessar em cada uma das suas pinturas, a curva do horizonte, a circularidade do globo e o curso da terra no espaço. Ele revela os retratos mutantes, as faces da paisagem, as aparências de alegria e desespero, de mistério e de fatalidade, que nos coloca, à nossa imagem, tudo à nossa volta. (...) É um pintor sutil e forte, instintivo e cheio de nuances, é um grande poeta panteísta (1892: 28).

As pinceladas são mais longas, mais soltas e as cores são contrastantes – entre intensos amarelos e lilazes, laranjas e azuis. Geffroy as compara com pedras preciosas. Kandinsky, diante de um um de seus montes de feno, chama atenção para a cor como potência, como possibilidade expressiva em si. “(...) Mas o que me parecia perfeitamente claro era a *força insuspeita da paleta*, que até então estivera oculta e que ia muito além de todos os meus sonhos. A pintura adquiriu uma força e um brilho fabulosos” (1991: 78, grifo da autora).

Nas catedrais de Rouen, Monet explorou as horas do dia ao invés das estações. Inicialmente fez a *Vista geral de Rouen* [fig. 05], a partir do Monte Santa Catarina. Esse lugar é também conhecido como o monte

dos artistas. Lá de cima, pode-se sentir a atmosfera que encantou os pintores. Monet alcança um alto grau de abstração, como se estivesse pintando mais a atmosfera do que a vista em si. É a realização plena daquilo que ele dizia fazer: “O motivo é uma coisa secundária para mim, o que quero reproduzir é o que existe entre o motivo e eu” (*apud* Wildenstein, 2015: 393).

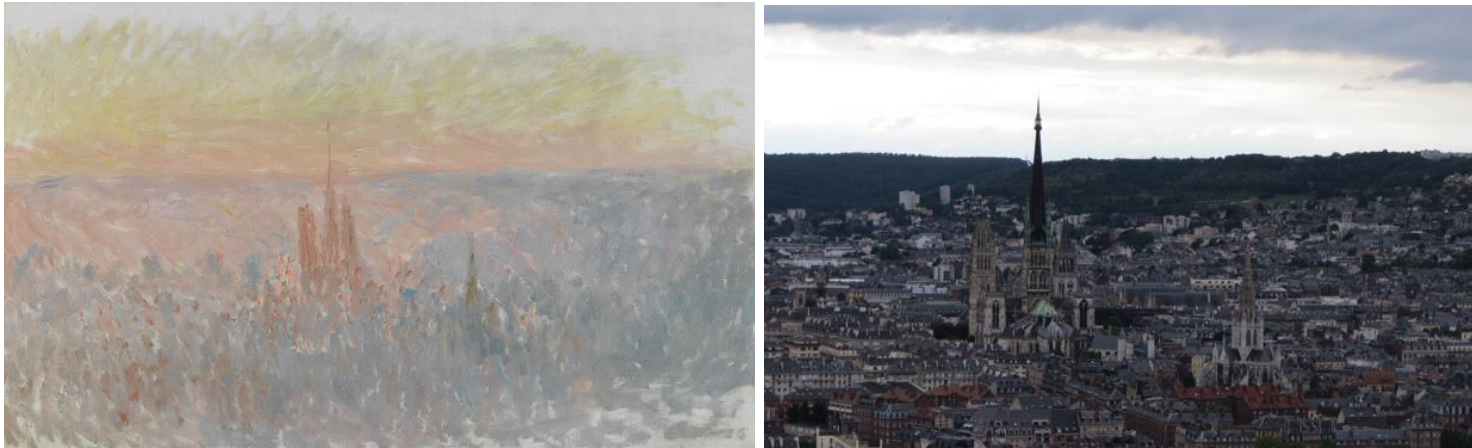


Fig. 05. *Vista geral de Rouen*. Óleo sobre tela, 65 x 100 cm, 1892. Rouen, Musée des Beaux Arts. Fonte: site do museu.

Fig. 06. Vista de Rouen a partir do Monte Santa Catarina. Foto da autora, 2015.

Para pintar a catedral ele alugou salas nos edifícios que ficavam em frente. Foram três estadias, no inverno e início da primavera, nos meses de fevereiro a abril, entre 1892 e 1893. Todas as telas estão datadas de 1894, porque foram retocadas no ateliê, na volta à Giverny.

As horas de trabalho eram sistemáticas e em função da luz; em tempos bons, a jornada era de seis a sete horas. A instabilidade do tempo refletia em seu humor. Vários biógrafos enfatizam essa característica oscilante de sua personalidade ao longo de toda a vida: as horas e os humores se alternavam constantemente.

Nas cartas para Alice fala sobre o quanto é afetado pelo processo da pintura: “Estou exausto, não posso mais e, o que nunca me acontece, tive uma noite cheia de pesadelos: a catedral caía em cima de mim, parecia azul, cor de rosa e amarela” (*apud* Wildenstein, 2015: 362).

São por volta de 30 telas pintadas com camadas e camadas de tintas; pinceladas sobrepostas criam uma densa textura que evoca o aspecto escultórico da catedral gótica, tornando palpável aquilo que seria intocável: a atmosfera; as catedrais são as pinturas mais táteis de Monet. Gaston Bachelard fala em “transmutação da matéria”:

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 (1994: 28).

Num outro dia, outro sonho elementar se apodera da vontade de pintar. Claude Monet quer que a catedral se torne uma esponja de luz, que absorva (...) o ocre de um sol poente. (...) Ei-las agora mais perto da terra, mais terrestres (...). Assim, de uma tela à outra, da tela aérea a tela solar, o pintor realizou uma transmutação da matéria (1994: 28-29).

Diante da catedral fiquei frustrada por não conseguir perceber as variações de cor, nada acontecia diante de meus olhos. Numa segunda vez, chuva e sol se alternavam e pude ver a pedra absorver as variações de luz. Por vezes, é necessário tempo para perceber. Sua próxima viagem foi para a Noruega em pleno inverno – o que permitiu que explorasse a relação da neve com a luz. Elegeu o Monte Kolsaas que, para ele, era “Uma montanha que faz pensar no Fuji-Yama” (*apud* Wildenstein, 2015: 390). A montanha como elemento remete à permanência – o que faz pensar que a efemeridade de Monet está dialeticamente conectada à ideia de permanência.

Novamente, ele se organizou no tempo para trabalhar com horários determinados. Nas cartas, Monet relatou que voltava da sessão de pintura “com a barba coberta de gelo, que parecem estalactites” (*apud* Wildenstein, 2015: 390). Em Giverny, ele se concentrou em uma série feita nas primeiras horas do dia em busca da névoa: *Manhã no Sena*. Maurice Guillemot (*apud* Wildenstein, 1978: 24), que o viu em processo, conta que ele saía às três e meia da manhã, acompanhado de um assistente; um pequeno barco levava-os ao barco-ateliê, ancorado na Ile aux Orties, próxima à sua propriedade. Quando a névoa se dispersava voltava para casa. São imagens refletidas e diáfanos, com tons pálidos e neutros, apenas uma tênue linha separa as duas dimensões.

O mesmo espírito observa-se nas séries de Londres. Em 1899, Monet retornou no outono; em 1900 e no ano seguinte, optou pelo inverno. Instalando-se no quinto e no sexto andar do Hotel Savoy. Foi assim que pode trabalhar vários pontos de vista: tendo o Tâmesa como ponto em comum, seus principais motivos foram as pontes de Charing-Croos e Waterloo e o Parlamento. “Eu adoro Londres, (...) é uma massa, um todo e é tão simples. Mas o que eu mais adoro em Londres é a bruma” (*apud* Magalhães, 2000: 104). A bruma dá visibilidade à atmosfera e unifica a paisagem em uma “massa” – uma superfície de luz.

As telas foram realizadas *sur le motif* e terminadas no ateliê, como de costume. Do balcão do Hotel Savoy, ele podia ver as duas pontes. Escrevendo para Alice, ele diz: “Ao levantar-me ficava aterrado ao ver que não havia nevoeiro, uma réstea de bruma; ficava acabrunhado e imaginava todas as minhas telas arruinadas, mas pouco a pouco as luzes acendiam e o fumo e a bruma voltavam” (Monet *apud* Wildenstein, 2015: 443-44). Ao alternar cores quentes e frias, em contraste complementar, cria um efeito de bruma que dilui a forma no espaço.

Para pintar o Parlamento conseguiu um quarto no Hospital St. Thomas. Nessas pinturas, as cores e as pinceladas se diluem de tal forma que a silhueta do Parlamento se torna fantasmagórica e dramática através do *fog*, qualquer que seja a hora do dia.

Em 1908, durante o outono esteve em Veneza. Foi atrás dessa cidade espelhada com seus reflexos coloridos – trabalhou nas manhãs e nos fins de tarde. O enquadramento das pinturas de Veneza faz com que a arquitetura pareça suspensa sobre as águas. Elas foram pintadas a partir de uma gôndola no meio do Canal de São Marco.

De volta a Giverny, agora em flor, torna-se perceptível a correspondência entre sua paleta e seu jardim, as flores e os verdes das folhagens se alternam em suas relações complementares, verdes e vermelhos, amarelo, lilases. Estar em Giverny foi como caminhar em sua pintura.

Seria de pensar que a paisagem veste o corpo de minha mãe Terra? O paisano vela ou viola esse corpo? Não perguntem mais como se vê uma paisagem, descubram como o jardineiro a desenhou; como, desde há milhares de anos o agricultor lentamente a compôs para o pintor” (Serres, 2001: 242).

No caso de Monet, há harmonia entre o olhar do pintor e do jardineiro, ele projeta, arranja e compõe o jardim para a sua pintura. “O traçado de um jardim miniaturiza a paisagem, reúne lugares, sítios ou praças, compõe alguns aqui” (Serres, 2001: 246). Por anos Monet procurou por lugares para dar forma à sua percepção, agora, compõe a sua paisagem, que será seu motivo exclusivo dos últimos anos de sua vida. Em Giverny suas pinturas eliminam a linha do horizonte, Monet encontra-se imerso na paisagem. Arsène Alexandre, num artigo em *Le Figaro*, em 1901:

No jardim de Monet há florestas. Seja qual for o lado que você se volte, aos seus pés, sobre sua cabeça, na altura de seu peito, lagos, guirlandas, canteiros de flores, cuja harmonia é ao mesmo tempo improvisada e calculada, e renovada de acordo com as estações... Que você obtém um maravilhoso resultado fornecido por saber jogar com o calendário das flores, como um teclado, como um grande colorista. É essa profusão, esse aglomerado, que produz todo o caráter. Ele também quer, acima e tudo, que sua paleta de cores, esteja diante de seus olhos a todo momento, constantemente presente, mas constantemente mudando. Tudo está arranjado para que essa festa esteja em todos os lugares se renovando e seguindo em frente sem interrupção (*apud* Gordon, 2006: 14).

E o próprio Monet disse:

Não há nada como a terra. Quanto a mim, agora achei um pedaço de solo admirável e passo muitas horas contemplando. E a comendo! Eu amo compor a terra da maneira como amo uma mulher. (...) eu vejo as belas e as belas cores que nascerão dali. Como a arte está próxima disso (*apud* Gordon, 2006: 14).

Em 1893, ele ampliou sua propriedade com a intenção de fazer um lago. Conseguiu autorização da prefeitura para desviar um braço do rio e a permissão para construir duas pontes de madeira, inspirado pelas estampas japonesas. A ponte japonesa foi um motivo que o acompanhou até o fim. Conforme ela se transformava sua pintura também se transformava: Da figuração à abstração, das cores monocromáticas a altos contrastes. As primeiras são monocromáticas com nuances de contrastes delicados dominam, ora o azul, ora o verde, mas os malvas, rosas, amarelos, vermelhos, laranjas e brancos, pontilham em breves pinceladas.

Com o tempo as pinceladas tornaram-se soltas e fluidas e os contrastes mais intensos. A impressão é que ele passou a explorar mais a luz da própria pintura, do que a mutação das horas. As pinceladas que buscavam registrar a impressão, tornaram-se expressivas.



Fig. 07. *A ponte sobre o lago das ninfeias em Giverny*. Óleo sobre tela, 89 x 92 cm, 1920-24. São Paulo, MASP. Fonte: site do museu. Fig. 08. Giverny. Foto de Tercio Ruggeri, 2010.

O início da catarata foi diagnosticada em 1912, quando foi obrigado a se proteger do sol; em 1920, o processo estava bem adiantado e tornou-se intolerável. Pouco antes de sua cirurgia, ele disse: “(...) Minha pouca 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” (*apud* Magalhães, 2000: 25).

Segundo Wildenstein (2015: 555-56), após três cirurgias, Monet conquistou mais definição na visão, mas sofreu um distúrbio colateral de alterações das cores, que foi atenuado, com lentes de cor alemãs para correção. “Continuo a ver amarelo aquilo que é verde e o resto mais ou menos azul” (Monet *apud* Wildenstein, 2015: 555). O que se sabe é que nessa época, lia o que estava escrito no tubo para saber a cor que queria usar.

Ana Magalhães, diferentemente da maioria dos autores que dividem a série das pontes em duas fases, fala em três períodos, subdividindo a fase tardia, levando em conta a operação de catarata que aconteceu em 1923: 1889-1900; 1920-1923; 1924-1926. Ela questiona a datação da tela do MASP [fig. 07], sugerindo que tenha sido pintada na terceira fase, uma vez que as tonalidades monocromáticas foram retomadas. Para tanto, baseia-se em uma passagem de sua enteada, Blanche Hoschedé citada por Jean Pierre Hoschedé em seu livro “Claude Monet, ce Mal Connu” (1960): “Depois da operação, ele

passou um tempo sem poder ver normalmente as cores, mas graças às lentes apropriadas (...) ele, então obteve a visão natural e ficou muito feliz” (*apud* Magalhães: 2000: 81). Agregado ao fato que, na doação, Michel Monet assinou uma carta dizendo: “Essa tela foi pintada em 1924 ou 1925, eu não posso precisar” (*apud* Magalhães, 2000: 82).

As pontes que correspondem ao período da cirurgia [figs. 09 e 10] surpreendem pelo alto grau de abstração e pelo contraste das cores – vermelhos e verdes – de uma forma ainda não experimentada. A fusão da ponte com o lago é progressiva, de tal forma que, se não fosse pelo título, não mais a reconheceríamos. A água se transforma em fogo.



Fig. 09. *A ponte japonesa*. Óleo sobre tela, 89 x 94 cm, c.1922. Museum of Fine Arts .Fonte: site do museu;
Fig. 10. *A ponte japonesa*. Óleo sobre tela, 86 x 116 cm, c.1918. Paris, Musée Marmottan Monet. Fonte: site do museu.

A série das Ninfas desenvolveu-se intensamente de 1903 até o final de sua vida. Uma série que remete literalmente ao significado da palavra Ukiyo-e – “pintura do mundo flutuante”. Certa vez, diante delas, Monet perguntou a um dos japoneses que frequentavam sua casa: “Isso não deve lhes dizer grande coisa, hein? Eles responderam: ‘Muito mais que o senhor pensa. Sua arte não é muito distante da dos nossos mestres’” (*apud* Machado, 1986: 23). A relação com o simbolismo literário é inevitável. Em 1885, seu amigo Mallarmé publicou *A ninfeia branca*, dedicado ao artista, e lhe escreveu um poema:

O senhor Monet, cuja visão não se engana,
Tanto no inverno, como no verão,
Habita, pintando Giverny.
(*apud* Machado, 1986: 63)

Bachelard refere-se ao simbolismo das ninfas como uma metáfora do impressionismo:

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 ninfeia a própria flor do impressionismo. A ninfeia é um instante do mundo, é uma manhã dos olhos (1994:4).



Fig. 11. Ninfeias. Óleo sobre tela, 65 x 100 cm, 1897-99, Los Angeles County Museum.. Fonte: site do museu..

Fig. 12. Giverny.Foto da autora, 2010

A íris é outra flor que se destaca em seu jardim e nas pinturas; Bachelard (1994: 5) fala da dialética entre essas duas flores:

(...) um filósofo que sonha diante de um quadro de água de Monet desenvolveria a dialética da íris e da ninfeia, a dialética da folha reta, e da folha calmamente, sabiamente, pesadamente apoiada sobre as águas. Não é a própria dialética da planta aquática: uma querendo surgir, animada não se sabe por qual revolta contra o elemento natal e a outra permanece fiel ao seu elemento? A ninfeia compreendeu uma lição de calma que oferece uma água parada.

Com as ninfeias, além da preocupação com a passagem das horas e a metamorfose das cores, ele realiza uma comunhão entre os elementos da natureza.

O essencial do motivo é o espelho d'água, cujo aspecto, a todo instante, se modifica graças aos pedaços de céu que nele se refletem e ali difunde a vida e o movimento. A nuvem que passa, a brisa que refresca, o grão que ameaça e que cai, o vento que sopra e que derruba bruscamente, a luminosidade que diminui e que renasce (...) (Monet *apud* Machado, 1986: 74).

“Trabalhei muito durante todo o verão nos intervalos de muitos aguaceiros, mas para mim isso foi apenas um trabalho de estudos e de pesquisas, que dará os seus frutos, creio eu” (*apud* Wildenstein, 2015: 471). Seu objetivo era a *Grande Decoração* que hoje podemos apreciar no Museu l'Orangerie – e, como não

podia deixar de ser, ao lado do Sena. Sua intenção era envolver o espectador da mesma forma como era envolvido pela paisagem em Giverny. Uma ideia que teve muitos anos antes da sua realização.

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 florescências abertas; os tons são vagos, adoravelmente nuançados, delicados como um sonho. (Musée l'Orangerie, s.d.).²

Antes, fez inúmeras telas de grandes dimensões e em vários formatos: quadrado, tondo, retângulo, que se tornaram dípticos e trípticos; sempre jogando com a sensação de superfície e profundidade simultaneamente, sem grandes variações na composição. Todas executadas ao ar livre e retomadas no ateliê, prática recorrente ao longo de sua vida. Ele dizia: “No exterior eu tenho por mestre a natureza, no interior eu capto da fonte do meu espírito (*apud* Machado, 1986: 74).



Fig. 13. As ninfeias. Óleo sobre tela, 89.5 x 100.3 cm, 1905. Boston, Museum of Fine Arts. Fonte: site do museu.

Fig. 14. As ninfeias. Óleo sobre tela, 96.8 x 98.4 cm. 1907. Boston, Museum of Fine Arts. Fonte: site do museu.

O espelho das águas incorpora as plantas das margens e o céu, invertendo a lógica visual.

Para realizar a *Grande Decoração*, Monet construiu um amplo ateliê com telhado de vidro para garantir a luz solar. Toda a execução se deu em meio ao seu problema de visão, com muitas oscilações: mais ou menos definição, problemas para calcular as distâncias, dificuldade para distinguir as cores em certa época com somente um olho (por um tempo teve que usar tampão em um dos olhos), com sucessos e insucessos nas cirurgias, com e sem lentes. Começaram a ser executadas em 1914 e só saíram do

ateliê depois que morreu. A instalação das ninfeias no Museu de l'Orangerie ocorreu em 1927, um ano após a sua morte.

São duas elipses de 100 metros lineares. “Ao entrar nesse espaço, experimenta-se uma sensação de continuidade espaço temporal: a impressão causada pela tela não se limita ao instante de maneira alguma, mas sim à sensação de uma permanência movente, simultaneamente imersa e em suspensão” (Ruggeri, 2016: 388). A paleta é monocromática com pontos de contraste vermelhos, malvas, azuis, laranjas, amarelos e brancos. Somente *Pôr do Sol* se destaca com o predomínio de roxos, amarelos e vermelhos.

No 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 ninfeias e das pontes japonesas” (Magalhães, 2000: 89).



Fig. 15. Paleta de Monet. Paris, Musée Marmottan. Foto da autora, 2010.

Há uma paleta dominante? Penso que sim. A paleta que o levou a compor seu jardim em Giverny, mas frequentemente desafiada pelas inúmeras paisagens que percorreu. Suas cores vêm de uma relação direta com a atmosfera, característica de cada lugar, que está para além da cor local. A base são as cores primárias azul e o amarelo – cobalto, ultramar, amarelo de cádmio – e todos os verdes que resultam desse par, mas, também, combinados com outros verdes já preparados, como o cromo, viridiano e esmeralda. O branco de chumbo mistura-se às cores iluminando e dando leveza à pintura, é ele que joga com as nuances de cada atmosfera. As cores complementares estiveram sempre presentes, provocando uma intensa vibração na pintura, mas com o tempo conquistam um outro efeito: funcionam

como pontos de atenção. As cores quentes, mantendo a relação monocromática, no amanhecer e no entardecer de suas paisagens. Cores que predominam em suas paisagens e que revelam seu estado de alma numa correspondência direta entre a natureza e a natureza do artista.

Referências

- ALARCÓ, Paloma. *Monet et l'abstraction*. Paris: Musée Marmottan Monet, 2010.
- ALPHANT, Marianne. *Cathédrale(s) de Rouen*. Paris: Point de vues, 2010.
- ANDERSON, Janice. *Monet*. Londres: Grange Books, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 1994.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.
- FRANCASTEL, Pierre. *O Impressionismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- GEFFROY, Gustave. *Claude Monet, sa vie, sons temps e sa ouvre*. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie. 1922.
- _____. *La vie artistique*. Paris: E. Dentu, 1892.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das Cores*, seleção e tradução Marco Gianotti, São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GORDON, R, EDDISON, S. *Monet, The Gardener*. New York: Universe, 2006.
- HEINRICH, Christoph. *Claude Monet: saisir l'image toujours mouvante de la réalité du monde*. Köln: Taschen, 2013.
- KANDINSKY, Wassily. *O olhar sobre o passado*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MACHADO, Sônia Maria Farriá. *Presença da arte japonesa na obra de Monet*. Rio de Janeiro: Vésper Comunicação, 1986.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *A canoa e a ponte*. Campinas, SP: Pontes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas – 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. O olho e o espírito. In: *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- MUSÉE L'ORANGERIE. Disponível em: <<https://www.musee-orangerie.fr>>. Acesso em: 24 jun. 2018.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*, tradução de Maria Helena Garcez, São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros eus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- RYCKMANS, Pierre. *As anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.
- RUGGERI, Maria Carolina Duprat. *O artista e a paisagem: uma correspondência entre a natureza e a natureza do artista*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Instituto de Artes: UNICAMP, Campinas 2016.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- SERRES, Michel. *Os cinco Sentidos*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- WILDENSTEIN, Daniel. *Monet: O triunfo do impressionismo*. Köln: Taschen, 2015.
- _____. Monet's Giverny. In: *Monet's years at Giverny: beyond Impressionism*. New York: Metropolitan Museum, 1978.
- YÁSIGI, Eduardo. *Ampliando o conceito de lugar*. Disponível em: <<http://www.cefesp.br/edu/eso/lourdes/amplian-doconceito>>. Acesso em: 10 out. 2001.

Notas

* Graduada em Educação Artística pela ECA-USP, mestrado em Educação pela FE – UNICAMP, doutora em Poéticas Visuais pelo IA – UNICAMP. Atualmente é professora do Curso de Artes Visuais, Produção Cultural e do Curso de Comunicação e Marketing e Coordenadora do curso de Pós-graduação em História da Arte da Fundação Armando Alvares Penteado. E-mail: caruduprat@uol.com.br. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-3561-3013>>.

¹ *O Artista e a Paisagem: uma correspondência entra a natureza e a natureza do artista* (2016). Tese de doutorado defendida na linha de Poéticas Visuais e Processos de Criação pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP.

² Entrevista com Louis Guillemot – 1897. Site oficial do Musée L'Orangerie.

Artigo recebido em janeiro de 2019. Aprovado em abril de 2019.