



**CONTEMPLAÇÃO INTERPRETATIVA DAS CRIAÇÕES DAS PAISAGENS
IMPRESSIONISTAS EM *VERDE VAGOMUNDO*: UMA APROXIMAÇÃO ENTRE
BENEDICTO MONTEIRO, CLAUDE MONET E VAN GOGH**

**INTERPRETATIVE CONTEMPLATION OF THE IMPRESSIONIST LANDSCAPE
CREATIONS IN *VERDE VAGOMUNDO*: AN APPROACH BETWEEN BENEDICTO
MONTEIRO, CLAUDE MONET AND VAN GOGH**

Adonai da Silva de Medeiros¹

Raphael Bessa Ferreira²

Recebido em: 22 jul. 2020

Aceito em: 28 mar. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.32719

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo principal fazer uma interpretação (comparativa) entre duas construções paisagísticas contidas no romance *Verde vagomundo*, de Benedicto Monteiro (1992), e duas pinturas de Claude Monet (*Matin sur la Seine, le beau temps* e *Impresão, nascer do sol*) e uma de Van Gogh (*Auto-retrato*, 1887). Para tanto, amparar-nos-emos em Argan (1992) e Hauser (1994), ao discorrerem acerca dos aspectos característicos e, em certo sentido, filosóficos do Impressionismo; em Sandanello (2014, 2016), no que tange à fundamentação sobre o *impressionismo literário* (uma relação entre a estética do Impressionismo e a Literatura); em Lanson (1909), em seu estudo acerca da *substância e adjetivação* da palavra na prosa; e em Paes Loureiro (2001, 2015), ao falar sobre a poesia enquanto eterno devir e da fecundidade da Amazônia, berço de poeticidade em sua floresta. Ademais, externamos que as paisagens, tanto em pinturas, quanto em palavras, manifestam a poesia plasmada em pinturas “poemáticas” germinadas pela impressão.

Palavras-chave: Benedicto Monteiro. Claude Monet. Van Gogh. Construções paisagísticas. Impressionismo.

ABSTRACT: This work has as a main objective to make a (comparative) interpretation between two landscape constructions contained in the novel *Verde vagomundo*, by Benedicto

¹ Graduando do Curso de Licenciatura Plena em Letras língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Pará (UEPA). Monitor bolsista pelo Programa de Monitoria (UEPA/CCSE), atuando como Monitor nas disciplinas Concepções Literárias Universais, Literatura Infante-juvenil e Literatura Brasileira II. Membro integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP-UEPA), vinculado a linha de pesquisa Literatura, Escrita e Estilo. E-mail: adonai.medeiros18@gmail.com

² Professor Assistente IV (TIDE) da área de Literatura do Departamento de Língua e Literatura da Universidade do Estado do Pará (UEPA). Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Brasileira pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (2010). Graduado em Letras, Habilitação em Língua Portuguesa, pela Universidade da Amazônia (2008). Líder do Grupo de Pesquisa em Linguagens Artísticas e Estilos Poéticos (LAESP). Membro do Grupo de Pesquisa "Estudos do Léxico no Discurso Literário", da USP. Membro (Annuaire) da Association Internationale de Stylistique (AIS). Editor-chefe da Ribanceira, Revista de Letras da Universidade do Estado do Pará. E-mail: ru-98@hotmail.com



Monteiro (1992), and two paintings by Claude Monet (*Matin sur la Seine, le beau temps* and *Impression, sunrise*) and one by Van Gogh (*Self-portrait, 1887*). For this, we will base our work in Argan (1992) and Hauser (1994), when discussing about the characteristic and, in a sense, philosophical aspects of Impressionism; in Sandanello (2014, 2016), referring to the foundation about the *literary impressionism* (a relationship between aesthetics of Impressionism and the Literature); in Lanson (1909), in his study of the *substance* and *adjective* of the word in prose; and in Paes Loureiro (2001, 2015), when discussing about poetry as an eternal becoming and the fertility of the Amazonia, the cradle of poeticity in his forest. Furthermore, we state that landscapes, both in paintings and in words, manifest the poetry embodied in poem paintings germinated by impression.

Keywords: Benedicto Monteiro. Claude Monet. Van Gogh. Landscape construction. Impressionism.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Bem sabemos que há muito mais semelhança entre os pintores Claude Monet e Vincent Van Gogh do que entre esses dois e o escritor Benedicto Monteiro, quer pela atividade, quer pela alocação geográfica. Entretanto, como acusa nosso título, ainda que implicitamente, iremos, de alguma forma, relacionar os três “criadores de expressões e impressões” da sensibilidade.

Poder-se-ia indagar “como ocorrerá esta relação?”, e o caminho quem nos dá é Benedito Nunes (1989, p. 12, *grifos do autor*), ao afirmar que, “em grego, a palavra *aisthesis*, de onde derivou *estética*, significa o que é sensível ou o que se relaciona com a sensibilidade”. Evidentemente que a *sensibilidade* é inerente tanto ao pintor quanto ao escritor, uma vez que ambos trabalham dando forma (fazendo uma comparação vaga de sentido) ao que está *em branco*, isto é, ao quadro ou à folha. E dirá ainda nosso filósofo, que a o termo “Arte” (*Ars, artis*) corresponde ao que em grego denomina-se *tékne*, “que significa todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim” (NUNES, 1989, p. 17), neste sentido, “a arte, como *póiesis* que é, aproxima-se da Natureza e a ela se assemelha, quer quando forma simplesmente alguma coisa, quer quando forma *imitando*” (NUNES, 1989, p. 28, *grifos do autor*). E eis no que se encontra a relação que almejamos produzir: a criação, enquanto ato poético, “de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência” (NUNES, 1989, p. 20).

Ora, esse *gerar e produzir* implica ter uma consciência de que a *sensibilidade*, enquanto liame da impressão, é um *acontecer* forjado pelo movimento de algo, quer externo, quer interno. E desse *acontecer sensitivo* Claude Monet e Vincent Van Gogh foram mestres, e, ao que



demonstraremos, Benedicto Monteiro foi aprendiz dos mestres, e os aspectos descritivos composicionais da paisagem, em que “a consciência formal dos limites literários ao autorreconhecer-se, para além da espacialidade da pintura” (SANDANELLO, 2016, p. 160), aglutina em si uma busca por dar forma à sensibilidade causada pelo momento da impressão.

Neste sentido, o presente trabalho tem por objetivo principal fazer uma interpretação (comparativa) entre duas construções paisagísticas contidas no romance *Verde vagomundo*, de Benedicto Monteiro (1992), e duas pinturas de Claude Monet (*Matin sur la Seine, le beau temps* e *Impressão, nascer do sol*) e uma de Van Gogh (*Auto-retrato*). Para tanto, amparar-nos-emos em Argan (1992), Hauser (1994), Sandanello (2014, 2016), Lanson (1909) e Paes Loureiro (2001; 2015). Ademais, externamos que as paisagens, tanto em pinturas, quanto em palavras, manifestam a poesia plasmada em pinturas “poemáticas” germinadas pela impressão.

Da fundamentação teórica: união das substâncias em impressões adjetivais

Evidentemente que resumir a sensação e/ou a impressão de uma paisagem, vista pelo “o que está na retina do pintor” (ARGAN, 1992, p. 99), não é senão o momento único da percepção. A percepção de aqui falamos não é apenas um *visualizar* a coisa, mas sim *sentir* para *re-conhecer* a coisa a fim de *apropriar-se* da essência desta coisa, uma vez que “não importa que o reflexo de uma coisa seja menos certo e firme do que a coisa: a *percepção* do reflexo é, enquanto percepção, tão concreta quanto a percepção da coisa” (ARGAN, 1992, p. 98, *grifo do autor*). E este *acontecer* do momento é que importou aos Impressionistas: “toda tela impressionista é o depósito de um momento no perpetuum mobile da existência, a representação de um equilíbrio instável, precário no jogo de forças contendoras” (HAUSER, 1994, p. 897).

Fazendo pontos de contato com a Literatura, bem sabemos que a poesia é um eterno devir, e que o poema é um fragmento deste devir, “porque toda poesia nele contida, ainda que seja uma emoção rememorada com tranqüilidade, é nutrida pelo desejo de duração” (LOUREIRO, 2001, p. 319). Por mais fragmentário que seja, nele transborda a poesia, esta em sua plenitude é encontrada na matéria amazônica por excelência: a floresta. A paisagem amazônica, diz Paes Loureiro (2015), é preche de manifestações, que se dão de forma imediata (atuando como função material) e mediata (atuando em devaneio), formando-se, assim, a partir do entrechoque, uma contemplação da “realidade imediata iluminada pela realidade mediata”, de forma que o “olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla uma realidade



visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real” (LOUREIRO, 2015, p. 132).

Ora, essa visualidade, projetada pela luminosidade que tenta romper a espessa massa do verde das florestas amazônicas, vai ao encontro do que intuía os impressionistas: “uma experiência através da luz e de seus efeitos transitórios” (CRISTÓVÃO, 2009, p. 47). Quer com a Amazônia, transfigurada em *Verde vagondo*, quer com os (pós-)impressionistas, aqui nas figuras de Claude Monet e Vincent Van Gogh, a experiência do sujeito é um processo, um acontecer, receptivo (sensitivo, mediato, inspirador) e contemplativo (plasmador, reflexivo, imediato), uma vez que, como afirma Hauser (1994), o mundo,

cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo de transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença segura, exceto as diversas abordagens de vista do observador (HAUSER, 1994, p. 898)

Assim como a abordagem, a perspectiva diferirá porque a contemplação dá-se de maneira diversa, uma vez que se um objeto for posto em um mesmo ambiente, sob um mesmo ponto, contudo em tempos diferentes, o meio, por influência da luz, transfigurar-se-á juntamente com a forma e a iluminação dos/nos objetos, ou seja, a passagem transitória da luz influirá diretamente sobre o prisma do observador, pois a “sensibilidade estética [*do artista e outrem*]” dá-se de forma “concreta-sensível” (LOUREIRO, 2002, p. 76). Neste sentido, “a criação artística, portanto, permite ao homem captar as propriedades e os valores essenciais do mundo” (LOUREIRO, 2002, p. 38).

Se pensarmos que “Cada pintor desenha e pinta *segundo a técnica que convém à expressão de seu mundo*” (SUASSUANA, 2013 p. 160, *grifos do autor*), teríamos mais a *criatividade, originalidade e inspiração* do que propriamente uma simples *subjetividade*. Ora, a subjetividade, quer na Pintura ou quer na Literatura, não é senão a união do mundo externo na interioridade do artista, “pois o mundo exterior é interiorizado pelo artista, antes de se tornar obra de arte concretizada” (LOUREIRO, 2002, p. 37). Assim, “o Impressionismo inicia um longo processo nas artes pictóricas de dissociação entre significante e significado sob a autonomia das impressões sensoriais” (SANDANELLO, 2014, p. 156). Assim, esta *dissociação* não é gratuita, tampouco *dissocia-se* de fato, o Impressionismo é a busca pelo signo e por “expressar sua sensação visual em sua absoluta imediaticidade (ARGAN, 1992, p. 98), pois “o espaço se determina na obra pela relação entre seus elementos constitutivos” (ARGAN, 1992, p. 78), atrelado a isso, a temática de tal corrente era justamente ir à procura dessa expressão



significante em sua plenitude e instantaneidade. Logo, “O fundamental é que o assunto seja expresso através de uma matéria plástica que mergulhe o assunto no universo da Pintura que, assim, faça dele um *quadro*, isto é, uma *forma*” (SUASSUNA, 2013, p. 160, *grifos do autor*). E na *forma* que nos deteremos.

A matéria implica uma forma, e esta, por sua vez, reclama uma substância. Em matéria de Literatura, a substância nada mais exprime que o cerne categorial daquilo que se erige enquanto fundante da escrita. Mais intrínseco ainda, aquilo que possui substância tem uma razão de ser.

De acordo com Lanson (1909), o substantivo, em si, apesar de ser a matéria que erige e contém em si algo que é fundamental, não suporta a carga semântica. Em certo sentido, levando em consideração sobre o que fala Paz (1982), a palavra poética é já uma queda no abismo, pois, ao nomear, delimita-se, e ao delimitar, enrijece-se em uma fôrma, logo, rompe-se com a inércia da tranquilidade que antes se tinha. Ao nomear, o homem deu um passo à frente, e uns tantos para trás, uma vez que a palavra nomeadora não dá conta de abranger a plenitude da coisa nomeada:

A palavra abstrata emana e ilumina o aspecto das coisas que o escritor deseja considerar; traz ao primeiro plano apenas uma característica que lhe interessa dentre o conjunto de qualidades, cujo total constitui o ser ou a coisa. (LANSON, 1909, p. 240, *tradução nossa*)³.

Ora, enquanto *inteligência que poetiza*, o escritor pensa o seu enunciado buscando expressar aquilo está *abstrato*, isto é, que ainda não possui forma para que, por esse pensar, *plasm*e uma correspondência e alcance a potência. O estilo e a composição do enunciado são determinados pela ideia do sujeito do discurso, centrados no aspecto semântico-objetal, uma vez que,

Afinal, um texto é sempre constituído por um discurso no qual há a expressão de uma individualidade que apela a outra. O grau dessa subjetividade é variável; sempre presente, contudo. Ele se patenteia nas escolhas linguísticas realizadas pelo locutor e, para melhor observá-las e verificá-las o grau de funcionalidade, e é necessário que se analise o material linguístico analisado, desde as menores unidades da língua, os fonemas e suas combinações, as palavras e seus aspectos morfossemânticos e morfossintáticos, até a organização de todos, fonemas e palavras, nas frases (MICHELETTI, 2014, p. 387-388).

³ “Le mot abstrait dégage, illumine l’aspect des choses que l’écrivain veut considérer; il tire au premier plan la qualité qui seule importe parmi le faisceau des qualités dont le total constitue l’être ou la chose”.



A totalidade de um texto é apreendida por aquilo que se expressa, ou seja, o *como se diz* o que diz. Assim, a composição de um texto não é gratuita, ou mero adereço, mas sim está preñhe de *potências* porque fora *plasmada* para tal:

[...] Somente percebemos qualidades sensíveis por meio de representações particulares; entretanto estas representações servem apenas como suporte para a sensação que corresponde à palavra abstrata, a qual por si só se destaca em sua plenitude, fazendo com que as outras peculiaridades permaneçam na penumbra, confusas e fracas. (LANSON, 1909, p. 241, *tradução nossa*).⁴

Evidentemente que se tem, em se tratando de literatura, aspectos *abstratos* e *materiais*, em que as *representações* são postas em funcionamento no seio categorial de um mundo em particular, ou seja, da obra:

Ela [*a literatura*] tem a linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; ela lhe fornece tanto sua configuração abstrata quanto sua matéria perceptível, é ao mesmo tempo mediadora e mediatizada (TODOROV, 2006, p. 53).

Se retornamos ao aspecto *mediato* da paisagem amazônica, dito por Paes Loureiro (2015), interpretaríamos que, sendo a linguagem mediadora, operando com o *acontecer* da palavra, as composições estilísticas de um escritor, operando em sua base formal, ocorre uma plenitude do devaneio (palavra/fenômeno abstrata) no seio da busca do suporte material (objetivismo da *substância*), de sua concretude, isto é, “‘Concreto’ *quer dizer, precisamente: o que cresceu junto*”⁵ (BOSI, 1977, p. 113, *grifos do autor*), neste caso, o que cresceu junto com a abstração da palavra:

O sentido emanado de um enunciador (locutor), no processo de enunciação, será apreendido por meio de pistas linguísticas localizadas pelo leitor (alocutário), mas determinadas pela subjetividade e por ingerências do espaço e tempo, em outros termos, por um contexto (MICHELETTI, 2014, p. 391).

⁴ “[...] Nous ne réalisons les qualités sensibles qu’à l’aide de représentations particulières; mais ces représentations ne servent que de support à la sensation correspondante au mot abstrait, qui seule se détache en pleine lumière toutes les particularités restent dans la pénombre, confuses et faibles”.

⁵ O autor utiliza o termo em seu sentido etimológico *concretere* (con-crescer), a grosso modo, aquilo que cresce junto densamente.



As *mediações* (no sentido de ser subjetivas, oníricas, imaginativas) *discursivas*, são, de forma mais estrita ainda, ao lado da *mediação imagística*, as predicções verbais, o tempo, o modo, o aspecto, a pessoa. Ao trabalhar com essas *mediações do discurso*, o escritor está construindo a imagem, pondo-a em sequências sonoras, coesas estruturalmente, formando sentidos até chegar ao ápice, a relação situacional (historicidade) e categorial (existencial) do *sujeito*. Ora, estamos falando de plano sequencial, logo, se focarmos em sua concretude, temos que o discurso poético/literário, marcado existencialmente a partir de sua experiência (ôntica, ontológica e de criação), as figuras, formadas pelas *mediações*, “são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto” (BOSI, 1977, p. 115), de maneira que a dialética busca reconquistar, pela construção semântica, o sentido intuitivo da vida, em contrapartida, a palavra abstrata, conforme Lanson (1909, p. 241, *tradução nossa*), “não desenha contornos precisos. Destacam-se as aparências fenomenais de seus sólidos suportes, e, conseqüentemente, presta-se a sugerir, além das qualidades percebidas, o abismo do incognoscível”⁶. Eis que a contemplação, enquanto primeiro momento do processo/acontecer estético, faz-se importante, quer se contemple uma pintura, quer uma composição literária, pois ambas são poéticas em signos apreendidas como possibilidade mesma de ser.

Além do mais, a criação artística, enquanto interioridade que aglutinou em si a exterioridade, busca “expressar por meio da atividade do pintor, a mesma que havia conduzido a essa experiência e agora devia levá-la adiante, determinar as razões pelas quais era uma experiência necessária, vital” (ARGAN, 1992, p. 99). Neste sentido, a experiência criativa do artista procura tornar vigorosa e essencial a relação externa à interna, pois, de acordo com Lanson (1909, p. 245, *tradução nossa*), “o processo não almeja a representação figurativa e simbólica da palavra-ideia pela palavra-imagem, mas sim apresentar aos olhos uma hibridização que une as duas formas designadas pelas duas palavras”⁷. É justamente neste ritmo que seguiremos à interpretação.

⁶ “il ne trace des contours précis. Il détache les apparences phénoménales de leurs supports solides, et se prête, par conséquent, à suggérer, par delà les qualités perçues, l’abîme de l’inconnissable”.

⁷ “le procédé n’a pas pour but la représentation figurée et symbolique du mot-idée par le mot-image, mais de présenter aux yeux une sorte d’hybride qui unit les deux formes désignées par les deux mots”.



Da interpretação: composições impressionistas, palavras espectrais

Se pudéssemos resumir o interesse dos pintores Impressionistas em uma expressão, dir-se-ia: “o interesse dos impressionistas concentrava-se nos aspectos dinâmicos da realidade, na mudança, no movimento, e, sobretudo, nas variações da luz e das cores” (CRISTÓVÃO, 2009, p. 46). Como este trabalho prioriza a construção das paisagens em *Verde vagondo* e a relação (comparativa) com quadros de Monet e Van Gogh, é também nestas *variações da luz e das cores* que nos concentraremos.

O romance *Verde vagondo*, de Benedicto Monteiro, é considerado, na mais alta acepção do termo, como *regionalista*. Assim, nada mais normal e, excepcionalmente, expectante do que plasmar a cor local. Dadas as devidas proporções e contextualizações, o Impressionismo também valoriza a “cor local”, entretanto não no sentido anteriormente implícito, mas como a sensação e impressão do momento provocada pela disposição das cores do local em que se encontrava o artista e o conseqüente tratamento e figuração das cores, em que estas “passam a ser vistas enquanto sensações não interpretadas, numa tentativa de reprodução do efeito total da visão” (SANDANELLO, 2014, p. 154).

Ora, o próprio título do romance já nos sugere esta percepção pela (trans)figuração do título: o adjetivo *verde* não é senão a substância da cor amazônica; e as substâncias que o modificam entrecrocavam-se, muito mais atraem-se mutuamente (nesta composição justaposta) do que se repelem, apenas o léxico *verde* não dá conta de representar a vastidão paisagística do *mundo* amazônico justamente porque é *vago* e não preenche o complexo (aquilo que se justapõe, sobrepõe ao tecer) de cores. Já afirmava Paz (1982) que entre as palavras e o mundo tem um abismo, contudo o mundo apenas pode ser acessado (corruptamente) por meio da ponte formada senão pelas palavras, a ponte tenta unir ao mesmo tempo que marca a distância entre o homem e o mundo, o homem e as suas impressões. Na medida em que temos a *vaguidão* do verde, temos o *mundo* que é formado pela composição “palavresca”, e por isso mesmo vaga, da prosa e/ou pelas tintas de uma pintura, por exemplo. Vejamos como ocorre em concomitância à pinturas (pós-)impressionista:

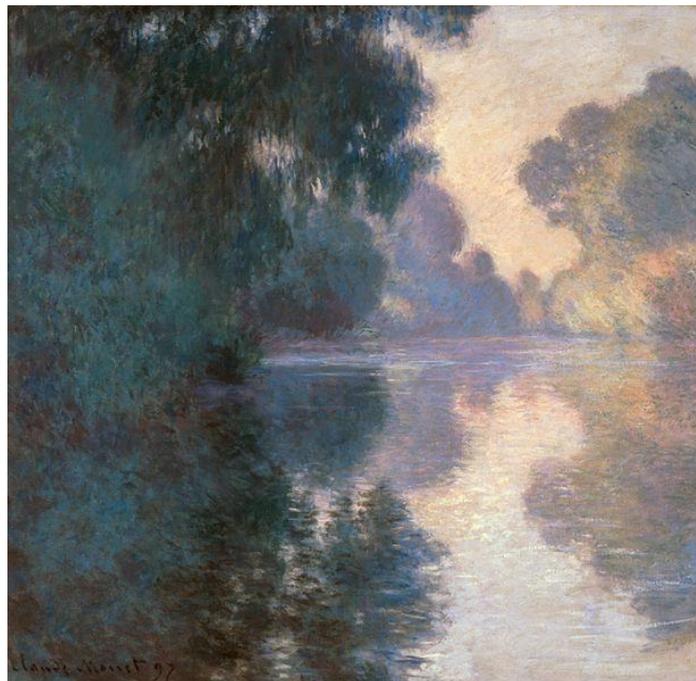
Do céu, possivelmente da mesma altura por onde agora voavam os pássaros, eu sabia por experiência própria, o que se enxergava. E mais de cima ainda, onde os aviões passavam, eu tinha visto na véspera, sem começo nem fim, coberta de verde, recortada de curvas submergindo nas águas dispersas, a imensa planície. Verde! Milhares de tons de verdes: verde-cinza, verde-mar, verde-mata, verde-chão, verde-terra, verde-barro, verde-curva, verde-reta, verde-plano, verde-margem, verde-campo, verde-capim; verde-azul, verde-

luz, verde-planície, verde-planura, verde-verdura; verde-sombra, verde-ouro, verde-prata, verde-vazio, verde-vago mundo, verde-espaço; verde-amanhã, verde-tarde, verde-réstia-de-sol, verde-mancha-de-nuvens, verde-quase, verde-lugar-de-roçando, verde-caminho, verde-senda-estreita, verde-estrada, verde-perto-de-casa, verde-água, verde-árvore, verde-lago, verde-algo, verde-rio, verde-cerca, verde-divisa, verde-limite, verde-horizonte, verde-verde, verde-distância. Principalmente: verde-distância... (MONTEIRO, 1992, p. 14-12).

Evidentemente que o ponto de início e fim (*vagomundo*) desta composição pictórica de Benedicto Monteiro é o *verde*. A justaposição demonstra como que, qual nas pinturas Impressionistas no geral, ocorre a sobreposição combinatória entre cores e luz, isto é, daquilo que buscará abranger, para além dos limites do adjetivo, a tonalidade do próprio verde em concomitância com o espaço, cujo objetivo é abarcar ao máximo o *efeito total da visão* (SANDANELLO, 2014).

Mostremos a pintura de Monet.

Pintura 1: Claude Monet, *Matin sur la Seine, le beau temps*, 1897



Fonte: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Claude Monet - Matin sur la Seine, le beau temps \(1897\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Claude_Monet_-_Matin_sur_la_Seine,_le_beau_temps_(1897).jpg) ⁸

⁸ Disponível em: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Claude Monet - Matin sur la Seine, le beau temps \(1897\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Claude_Monet_-_Matin_sur_la_Seine,_le_beau_temps_(1897).jpg). Acesso em: 25 de out. 2019.



Pode-se, quase que perfeitamente (logicamente “quase” por conta das peculiaridades de localização geográfica dos autores), comparar duas primeiras passagens⁹, e algumas composições da terceira passagem. Pela perspectiva que se tem, a do pintor (Monet), poder-se-ia dizer que o *verde-cinza* surge onde os primeiros raios de sol ainda não aquecem a vegetação, os pontos mais “internos”; o *verde-mar* não é senão o reflexo das árvores na água, resplandecendo em outros tons de verdes. No caso da pintura, há uma intensidade que vai se esvaindo, das margens (*verde-margem*) do rio (*verde-rio*) até o seu centro, em que o *verde* mistura-se com a *réstia-de-sol* e com as *manchas-de-nuvens* (as nuvens na pintura de Monet estão dispostas como se de fato fossem *manchas* provocadas pela mistura entre o “branco natural” e a luz da manhã) ; a *verde-mata* refere-se à vastidão, no caso do espaço do romance, da floresta amazônica, sobre a pintura, veja-se que a densidade da mata sobrepõem-se à cor do rio assim como influi sobre o céu. Por estas três composições notemos que são as mais “precisas” e “genéricas”, após isso, ocorre uma “alucinação” (a-lux) que é regulada pela “lucidez” (lux) de transfigurar a impressão que tivera.

Evidentemente que os *verde-chão*, *verde-barro*, *verde-campo* e *verde-capim* não podem ser encontrados na pintura por causa da perspectiva. Major Antônio (narrador-personagem do romance) encontra-se em um avião, e Monet em um plano térreo, isto é, está à frente da paisagem pintada.¹⁰ Além disso, as peculiaridades paisagísticas da disposição dos rios e, conseqüentemente, das matas da Amazônia (evidenciadas pelos *verde-curva*, *verde-reta*, *verde-senda-estreita*, *verde-estrada*) registram certos detalhes posicionais.

Continuando, temos o *verde-azul*, evidenciado pela parte central do rio na pintura de Monet, em que ocorre a confluência entre as cores da mata e do céu, espelhadas no mar, talvez, se poderia inferir, provocado, o *verde-azul*, pela *curva*, *reta e planura* do rio corrente sob o seu *plano* extensivo; os *verde-luz* e *verde-ouro* têm-se na incidência do sol sob folhas das árvores, nas partes “externas”, nas árvores laterais e ao fundo, em determinados pontos do próprio rio.

Quanto às segunda e terceira passagens, surgem-se as mais “imprecisas” imagens: por se ter uma grande área de floresta, evidentemente a luz solar não possui capacidade para incidir

⁹ Identificaremos as “passagens” por meio do ponto e vírgula (;), a qual evidencia uma pausa maior, como em um momento de retornar a visão àquilo que contempla para retornar-se ao total e transmuta-se em efeito, quer de sentido quer de impressão.

¹⁰ Poderíamos conjecturar alguma perspectiva, atendendo-nos estritamente ao texto e à pintura, valendo-nos do conceito barthesiano *vazio de sentido*, a partir da proposição de Paes Loureiro (2015, p. 138), em que “numa visão perpendicular como dos pássaros, ou de quem revoa de avião, ou, ainda, no voo da imaginação, a visão da floresta amazônica é de cromatismo espantoso no qual realçam a renda branca das praias, os alvos labirintos, os espumosos rios, os reflexos metálicos nos lagos e lâminas d’água, as intermináveis nuances do verde. Predomina a massa verde-escura que se estende e se confunde com a linha do horizonte. Por toda parte, mesmo na perspectiva horizontal dos rios e dos barrancos, tudo o que se vê é a mata, o verde sempre cada vez mais verde [...]”



sobre tudo, o *verde-sombra* é justamente esta parca incidência; no *limite* entre escuridão e luz tem-se um entremeio, uma penumbra, que, por sua vez, formará não um *verde-cinza*, mas um *verde-prata* e um *verde-quase*, como no próprio reflexo do verde na água e das margens, uma intensa mistura de *rio, árvores, luz e sombra*. Nesta pintura de Monet, sobreleva-se o *verde-verde*, intensidade provocada pelo *verde-horizonte* do pintor.

Mostremos uma outra relação entre este trecho e outro quadro de Monet, a fim de fortalecermos o Impressionismo e a confluência de estilos.

Pintura 2: Claude Monet, *Impressão, nascer do sol*, 1872



Fonte: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/07/analise-da-obra-impresao-nascer-do-sol.html>.¹¹

Notemos, de imediato, que na pintura *Impressão, nascer do sol*, de Monet, os próprios barcos e os barqueiros (o ponto central tem mais de *verde-sombra*) possuem a cor verde, e ao redor deles, disseminam-se tons de verdes em confluência com outras cores, como o azul, o *ouro*, o *rio*, etc., assim, demonstra-se, além do *verde-algo*, indefinido, portanto, o *verde-limite*, uma vez que, fora o redor dos barcos e barqueiros, há apenas uma pincelada de verde que se misturou próximo ao que se assemelha a um cais do porto e em leves pinceladas sob o céu (*verde-horizonte*), nas bordas da tela sobretudo.

¹¹ Disponível em: <http://estoriasdahistoria12.blogspot.com/2013/07/analise-da-obra-impresao-nascer-do-sol.html>. Acesso em: 25 de out. 2019.



Há, assim, um *verde-distância*, não apenas por conta da pouca aparência do verde na pintura, mas sim, e aqui interpretamos o quadro e o romance, porque predomina o *verde-azul* e o *verde-ouro* gerado pela *luz do sol*, as próprias pinceladas, como “riscos”, em azul e ouro manifestam a indefinição e o limite do verde, que fora consumido por aqueles que foram agregando a si novas possibilidades, e se bem relacionarmos, a possibilidade no sentido sartreano não é senão uma negação de ser na medida em que figura enquanto possível de ser.

Assim, o *verde-espaco* perdeu-se sob o *verde-distância*. Prevalece um *verde-amanhã*, *verde-tarde* que fora influído pelo *verde-réstia-de-sol* na água e no poente. O *verde-caminho* não é senão a condução, quer no romance quer na pintura, do sujeito pelo mar, isto é, em *Matin sur la Seine, le beau temps*, o *verde-estrada*, enquanto extensão do *verde-árvore* prevalecia, agora o *verde-caminho* é o *verde-quase*, *verde-limite* e *verde-distância*, uma dialética entre a composição de Monet e a pintura de Benedicto Monteiro. Qual no Impressionismo, a imagem figurada pela justaposição dos termos lexicais nos indicam a transitoriedade a partir da luminosidade por um efeito totalizante, senão “tonalizante”, que mescla as cores, o dourado nas/das *manchas-de-nuvens* vai esvaindo-se do ponto de princípio (pela *luz* projetada pelo sol, do centro à esquerda, e manchas no mar), emergindo em sem-fim na medida em que transfigura-se em possibilidades outras a partir da união com o céu, em certo sentido, união do *verde-azul-ouro-luz-manchas-de-nuvens-réstia-de-sol-na-água*, a qual formará aos *verde-quase*, *verde-limite* e *verde-distância*.

Vejamus outra comparação, entre a última composição feita no romance, quando Miguel, em função de pirotécnico, decide, agindo contra a decisão do Coronel (o nome dessa personagem não é citado pelo narrador), que presidia a Comissão de Inquérito Policial Militar. Citemos o trecho do romance:

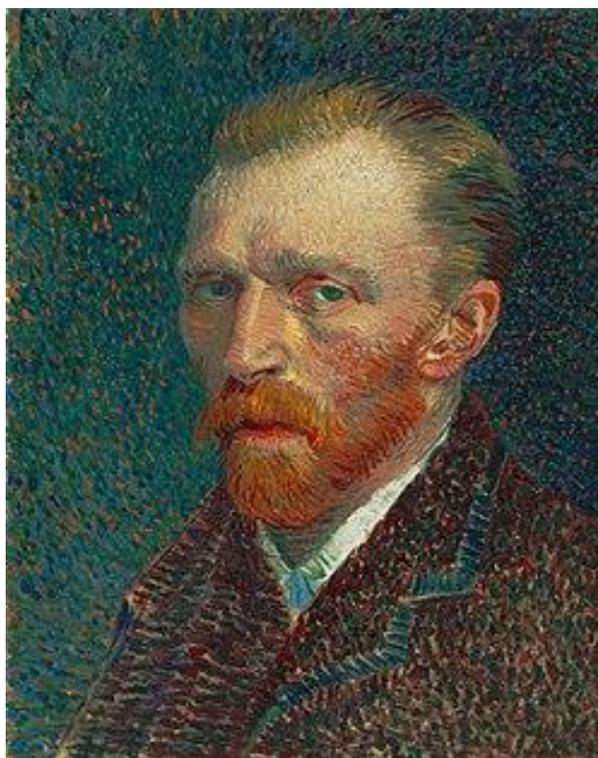
Por muitos metros acima da cidade, a noite era invadida. Invadida pela cor. Cor que é luz, auréola, clarão, faísca, chama, claridade, réstea, explosão, rápida fagulha, intensa luz intensa: *Luminosidade: Luz-vermelha, vermelho-em-luz, vermelho-em-fogo, vermelho-em-sangue, vermelho-em-brasa, vermelho-em-ferro, vermelho-em-cobre, vermelho-em-prata, vermelho-em-ouro, vermelho-em-noite. Ricas no céu de mais de mil faíscas. Raios de mil raios. Fogo-e-luz, luz-e-fogo. E o azul-em-chama, azul-em-flama, azul-em-lágrima, azul-em-lâmina, azul-quase-em-ouro, azul-quase-em-prata, azul-quase-em-bruma, azul-quase-em-chuva-de-faísca, azul-de-fogo-se-apagando, azul-de-fogo-se-acendendo, azul-em-chispa. Verde-luz, verde-luz, verde-fogo, verde-mata-incendiando, verde-gaz, verde-lacre, verde-lampejo, verde-fagulha, verde-azul-quase-relâmpago, verde-azul-quase-faísca, verde-quase-azul-ficando-branco, verde-negro-consumido-pela-chama, verde-noite-roído-pelo-fogo, verde-quase-azul, azul-quase-vermelho, fogo-em-*

ferro, ferro-em-fogo, fogo, luz, ouro, ouro-luz, branca-branco-come-prata
(MONTEIRO, 1992, p. 215, *grifos do autor*).¹²

De imediato notamos que os termos essências, de causa do princípio, é o *vermelho* e a luminosidade, posteriormente inserem-se o *azul* e o *verde*, e retorna-se para o *vermelho* e para a *luz*, na imagem do *fogo*, que terminará em um *branco-branco-quase-prata*.

Citada a composição pictórica do romance, e feita uma breve consideração geral, mostremos o *Auto-retrato*, de 1887, do mestre holandês Vincent Van Gogh:

Pintura 3: Van Gogh, *Auto-retrato*, 1887



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh.¹³

Considera-se Van Gogh como pós-impressionista. Evidentemente que este detalhe não nos prejudicará, tendo em vista as características que se assemelham entre o trecho do romance e a pintura do mestre nos concedem a possibilidade de aproximá-los.

¹² Decidimos pôr pontuação em: 1) um hífen em “em-sangue” (“vermelho-em-sangue”), por entendermos que deva ter ocorrido um erro de datilografia, uma vez que todas as composições desse estilo feitas por Benedicto Monteiro neste romance ocorrem por justaposição por hífen; e 2) uma vírgula em “verde-azul-quase-relâmpago, verde-azul-quase-faísca”, por entendermos pelos mesmos motivos anteriores.

¹³ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh. Acesso em 25 de out. 2019.



Antes de adentrarmos na interpretação comparativa em si, externamos que, de acordo com Argan (1992, p. 125), há uma intrínseca relação de *deformação* no seio mesmo dos quadros de Van Gogh, em que a consciência, por parte do mestre, da plenitude da *impressão* enquanto existência em si, faz-se sentir em movimentos internos que muito mais imbricam-se do que se repelem: a *atração* reclama uma *repulsão*, como forças centrípetas e centrífugas atuando no coração e na alma de seus quadros, e estas forças, por sua vez, geram uma *tensão*. Se nos remetermos a fala de Staiger (1969), quanto à essência/fundamento do Gênero Dramático, teríamos que a *Tensão* não é senão um processo desencadeado por uma situação que precisa ser resolvida. Dadas as devidas proporções, a *sensação imprime* em Van Gogh um *processo*, ou melhor, um *acontecer* no interior de seus quadros, em que as cores, tonalidades, intensidades, pinceladas, toques, técnicas de uma *circularidade* senão *hermenêutica*, muito mais são entes que se entrechocam e formam uma totalidade que plasma¹⁴ em seus quadros verdadeiras poéticas.

Assim como no romance, temos na cor *vermelho*, enquanto substância, o início do processo inflamável de composições, como uma forte chama irradiando da barba de Van Gogh, que dissemina o *fogo* a partir da faísca e da fagulha: a primeira passagem¹⁵ é o manancial, o princípio da *intensa luz intensa*, posto que a *Luz-vermelha* da barba de Van Gogh gera o *vermelho-em-luz*, o qual será a *explosão* que provocará o *vermelho-em-fogo*, e este, por sua vez irradiará em *vermelho-em-brasa*; os *vermelho-em-sangue* e *em-cobre* são demonstrados pelo casaco de Van Gogh, um tom mais escuro, tingindo de expressão “grossa”, “espessa” e “coagulante”; e neste mesmo casaco temos o *vermelho-em-ouro*, o *vermelho-em-prata* identifica-se nas sobrancelhas do pintor, como que apagadas pelo tom da pele, do fundo e dos olhos que mais chamam a atenção; olhando na parte inferior do casaco, vemos que há uma progressiva transcendência de um vermelho intenso para um mais fosco. Interpretaremos essa transcendência como o *vermelho-em-noite*, provocado pelo espocar dos fogos de artifícios no céu da noite.

Nas segunda e terceira passagens temos as *riscas no céu* e os *raios de mil raios*: sendo a barba a própria explosão (*fogo-e-luz*, *luz-e-fogo*), será ela também que irradiará os estilhaços, no *azul*, identificado como o azul do fundo da pintura, provocando o *azul-em-chama* e *azul-em-flama*. Sendo estes os rastros de fogo ao rasgar o céu, deixando, nesse rasgo, um *azul-quase-*

¹⁴ No sentido de que fala Paes Loureiro (2002, p. 35), isto é, enquanto *potência* (transformar algo além de si e que, por isso mesmo, é já uma origem em si mesmo, uma essência inerente), *plasmar* significa “‘dar forma’”. É, portanto, a fase essencial da criação artística, nela é que se configura a obra”

¹⁵ Agora identificaremos as passagens a partir do ponto em seguida (.).



em-chuva-de-faísca, como os restos da chama e da *flama* da barba. Note-se que as *faíscas do fogo* vão formando um ciclo, em um sentido horário ao redor da figura de Van Gogh, não atingindo o seu rosto, em que as partes mais “externas”, na lateral e no canto superior direito, evidenciam o *azul-de-fogo-se-apagando*, o qual será “re-potencializado” ao aproximar-se da barba, sendo esta, portanto, tanto princípio quanto fim, gerando o *azul-de-fogo-se-acendendo*. Além disso, os verbos no gerúndio sugerem-nos esse intenso movimento, essa movimentação, o ponto de contato entre um azul *de-fogo-se-apagando* e o azul *de-fogo-se-acendendo* tornará o entremeio em *azul-em-chispa*, um risco entre os dois azuis.

Na quarta passagem temos o *verde*, na pintura de Van Gogh identificá-lo-emos em mechas de seu cabelo e em seus olhos: sendo o cabelo do mestre ruivo por excelência, em choque com o fundo azul mais fosco, gerará, em certo sentido, um *verde-luz* e, excepcionalmente, um *verde-negro-consumido-pela-chama*, posto que, primeiramente, tivera que ser *verde-mata-incendiando*, após o incêndio provocado também pelo *verde-fagulha*. Ora, o que a composição do *verde* senão a justaposição entre o *azul* e o *amarelo*? No começo do incêndio – na *fagulha*, *faísca*, na *explosão em si* – a cor não é senão *amarela*, após a consumação, sobrepõe-se o *azul* das chamas, isto é, em sobreposição de um em outro, um *um-no-outro*, portanto, tem-se a formação do *verde* em mechas do cabelo de Vincent.

Interpretando mais intrinsecamente, dir-se-ia: do *verde-luz* ao *verde-negro-consumido-pela-chama* deu-se de forma célere (*verde-lampejo* e *verde-azul-quase-relâmpago*), em que o *verde-fagulha* provocara o *verde-fogo* na *mata-incendiando*. Focando nos olhos de Van Gogh, há, por conta da luz, um *verde* mais claro, mais intenso do olho direito, e mais escuro e mais denso no esquerdo. Em ambos os olhos, dada as devidas proporções de perspectiva, há uma junção entre azul e verde, formando um *verde-quase-azul*, em que não há propriamente a passagem de uma cor a outra, mas sim um *quase*, uma leve sensação que não se concretiza, semelhante ocorre com o *verde-quase-azul-ficando-branco*, e há um *branco-branco*, uma intensidade no branco dos olhos de Van Gogh (o que está melhor iluminado), que se assemelham *como-prata* (o que está com intensidade de luminosidade menor). Como dissemos que o *vermelho* e o *fogo* eram o princípio e o fim, eles retornam, porque outra vez inicia-se o ciclo, dos olhos à barba, como nas composições *azul-quase-vermelho*, *fogo-em-ferro*, *ferro-em-fogo*, e porque gera faíscas, surge o *ouro-luz* da fagulha.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de considerações, há de se pontuar duas coisas: evidentemente que Arte (aqui figurada na Pintura) e Literatura são campos independentes entre si, podendo haver, porque caminham lado a lado, influência de uma na outra, quer de forma direta e consciente, quer de maneira indireta e inconsciente; os processos de criações, imbuídos pela contemplação do momento que *impressiona*, ocorrem de forma diferente, uma vez que na pintura tem-se a confluência entre as cores, em que se pode, sem prejudicar a coerência interna, mesclar, com ou sem contornos, o todo, em Literatura, há, como vimos, uma composição que é forjada pela justaposição dos léxicos, de maneira que nenhum termo perdeu algum aspecto, entretanto, se não bem atentado pelo intérprete, pode ocorrer de partes “menores”, cheias de potência, passarem despercebidas (o que também pode ocorrer na pintura) e prejudicar ou formar outra ideia do todo.

Os instrumentos de criação podem, dada as devidas proporções, misturarem-se, posto que a “limitação” de uma pode ser superada na outra, uma vez que, embalados pela sensibilidade própria de cada criador, as pinturas de Monet mostraram, ou nos deram uma imagem/paisagem do que Benedicto Monteiro plasmou pelas palavras, visualmente como a luminosidade, em determinadas perspectivas, impacta e causa impressões diversas, como o *verde* transmutou-se, transfigurou-se e transformou-se em milhares de tons incertos porque sobrepuseram-se um-no-outro.

No autorretrato de Vincent Van Gogh vimos como a paisagem de Benedicto Monteiro representou uma imagem do ser, isto, demonstrou-nos uma reflexão existencial, em que há uma circularidade – própria dos rios, por exemplo, da Amazônia (LOUREIRO, 2015) – atrelada à angústia que luta por ver-se em liberdade, o *vermelho*, cor intensa e quente, em contraposição a um *azul*, cor mais fria e calma, formam um jogo de repulsão e atração, próprios do ser. Neste sentido, na Arte (no sentido geral), jungida pela forma (*princípio ativo*) e matéria (*potência e possibilidade*), “a forma se identifica com a *idéia* concebida pelo artista. Ela é, portanto, um ato de sua inteligência perceptível que, por meio da *práxis* produtiva, determina a matéria, gerando um novo ser, que denominamos *obra*” (NUNES, 1989, p. 27, *grifos do autor*), ora, essa *obra* não é senão a constituição nova a cada instante da interpretação, pois *cria* novas sensações, sugestões e impressões a cada instante do ato poético.



REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carloti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos. *In*: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix; Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- CRISTÓVÃO, Maria Lúcia Claro. **Descrição Pictórica: A influência da pintura impressionista na literatura francesa do século XIX**. 131f. Dissertação (MESTRADO), Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-09122009-151952/publico/MARIA_LUICA_CLARO_CRISTOVAO.pdf. Acesso em 16 nov. 2019.
- HAUSER, Arnold. Impressionismo. *In*: HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 894-957.
- LANSON, Gustave. Les éléments artistiques de la phrase au xix' siècle. *In*: LANSON, Gustave. **L'art de la prose**. 2 édition, 1909. p. 239-252.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. A poesia. *In*: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **João de Jesus Paes Loureiro: obras reunidas: teatro e ensaios**. São Paulo: Escrituras, 2001. p. 317-324.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: uma poética do imaginário**. 4 ed. Belém: Cultural Brasil, 2015.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Elementos de Estética**. 3 ed. rev. ampl. Belém: EDUFPA, 2002.
- MICHELETTI, Guaraciaba. Novas tendências dos estudos estilísticos. *In*: OLIVEIRA, Esther Gomes de; SILVA, Suzete (Orgs). **Semânticas e Estilísticas: Dimensões Atuais do Significado e do Estilo**. São Paulo: Pontes Editores, 2014. p. 383-402.
- NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- SANDANELLO, Franco Baptista. A filosofia do Impressionismo. *In*: Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar, 10 ed., São Carlos, 2014. **Anais do X Seminário dos Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**, São Paulo: UFSCar, 2014. p. 152-166. Disponível em: <http://www.ufscar.br/~semppgfil/wp-content/uploads/2012/05/17-Franco-Baptista-Sandanello.pdf>. Acesso em 15 nov. 2019.
- SANDANELLO, Franco Baptista. Por uma definição de impressionismo literário (ou para além do impressionismo na literatura). **Afluente**, UFMA/Campus III, v.1, n.2, jul/set. 2016, p. 155-175. Disponível em:



<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/download/5825/3475>.

Acesso em 16 nov. 2019.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da Poética**. Tradução Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013. Disponível em: <http://elivros.love/book/baixar-livro-iniciacao-a-estetica-ariano-suassuna-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em 15 nov. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.