

"A CATEDRAL": UMA LEITURA INTERSEMIÓTICA

Danilo Lôbo

J'ai souvent raconté comment, un jour, j'avais trouvé Monet devant un champ de coquelicots, avec quatre chevalets sur lesquels, tour à tour, il donnait vivement de la brosse à mesure que changeait l'éclairage avec la marche du soleil.

– Georges Clémenceau

O último quartel do século XIX viu eclodir, na França, uma escola de pintura que ficaria mundialmente conhecida pelo nome de Impressionismo. Mais precisamente, a história do Impressionismo data do início da década de 1860, quando, em Paris, alguns jovens artistas, cansados do tipo de pintura então praticado na Europa, se reuniram informalmente para juntos conversar sobre arte, fazer novas experiências e, se possível, realizar uma pintura diferente e mais representativa dos tempos em que viviam.

Claude Monet é hoje apontado como o *chef de file* do Impressionismo pictórico. Nascido em Paris em 1840, ele foi, entretanto, criado em Le Havre, cidade portuária, onde desenvolveu o gosto pela paisagem marítima com sua luminosidade e seus amplos horizontes.

Já de volta à capital francesa, Monet empreendeu, durante as férias da Páscoa de 1863, em companhia de seus colegas Renoir, Sisley e Bazille, uma viagem a Chailly, na floresta de Fontainebleau, com o objetivo precípua de pintar a natureza *in loco*. Mas, a descoberta mais valiosa feita pelos futuros impressionistas seria a do *sol*, ou, mais precisamente, a do *efeito da luz solar sobre os objetos*. Eles compreenderam, também, a *necessidade de se criar um novo modo de pintar que possibilitasse ao artista captar esse efeito*. Essa nova *manière* teria forçosamente de permitir uma pintura rápida, que tornasse viável o registro, como uma câmara fotográfica, de instantâneos, de *tranches de vie*.

A carreira de Monet, iniciada em Le Havre, quando ele ainda era adolescente, estende-se até 1926, ano de seu falecimento. Esse percurso de cerca de setenta anos está registrado na obra do pintor, que, partindo de uma fase tipicamente figurativa de retratos e caricaturas, atingiu o quase abstracionismo das *Ninfêias*, inspiradas pelas plantas do jardim aquático de sua residência em Giverny, para onde se mudou definitivamente em 1883.

À proporção que foi evoluindo, Monet foi relegando a segundo plano a figura humana e até mesmo as paisagens, que deixaram de ser o tema central do quadro para se transformar em pretexto para a criação de uma certa *atmosfera*. Ele deu-se conta da inutilidade de se locomover em busca de um motivo, uma vez que, para executar telas material e espiritualmente distintas, bastava uma leve modificação da luz ou um pequeno deslocamento do cavalete.

Essa constatação levou Monet a retratar a mesma paisagem em diferentes horas do dia, dando origem às suas famosas *séries*, que, iniciadas ao acaso, em 1877, com as telas sobre a *Gare de Saint-Lazare*, acabaram por transformar-se no sistema característico da última fase de sua carreira de pintor.

A ambição de Monet era criar uma espécie de *simultaneísmo*, obtido graças às sucessivas variantes do objeto retratado, em um esforço para captá-lo em sua totalidade, só plenamente alcançada, quando os quadros fossem observados em seu conjunto. Dessa perspectiva, a pintura de Monet deixou de ser uma experiência estritamente espacial, para tornar-se também uma experiência temporal.

A série monetiana que nos interessa no momento é a que pintou sobre a *Catedral de Ruão*. Para realizá-la, Monet instalou-se na residência do comerciante Edouard Mauquit, localizada na rua Grand-Pont, número 18, em Ruão. Durante vários meses, com as janelas abertas, ele trabalhou no primeiro andar dessa casa, tentando, segundo Marthe de Fels, "dar movimento à pedra" (1929: 180).

Na vintena de quadros que então produziu, Monet pintou a fachada da Catedral de Ruão, de um ponto de vista que é praticamente o mesmo em todas as telas, isto é, de frente ou ligeiramente deslocado para a direita, tentando captar o efeito da luz do sol sobre edifício. As *Catedrais* monetianas foram expostas, em 1895, em Paris, na Galerie Durand-Ruel.

Afonso Henriques da Costa Guimarães, ou melhor, Alphonsus de Guimaraens, nasceu em Ouro Preto em 24 de julho de 1870. Com exceção dos anos que passou estudando Direito em São Paulo e de rápidas viagens ao Rio de Janeiro e a Belo Horizonte, a vida de Alphonsus de Guimaraens sempre esteve ligada às cidades do interior de Minas Gerais, notadamente Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana. Na segunda, exerceu o cargo de promotor de justiça e de juiz substituto da comarca; na última, o de juiz municipal, posto que ocupou de 1906 até a sua morte, ocorrida em 15 de julho de 1921.

Datado de 14 de julho de 1914, o poema "A catedral", que fecha *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923), e do qual nos ocuparemos a seguir, foi originalmente publicada na edição de 30 de setembro de 1915 do periódico *Vida de Minas*, de Belo Horizonte, tendo sido dedicada a Adolfo Araújo, diretor de *A Gazeta*, de São Paulo, e grande amigo do poeta (OC, 1960:

706). Na edição da *Obra completa de Alphonsus de Guimaraens*, publicada pela José Aguilar em 1960, o texto do poema é o seguinte:

Entre brumas, ao longe, surge a aurora.
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
 Agoniza o arrebol.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
 Toda branca de sol.

E o sino canta em lúgubres responsos:
 "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
 Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,
 Recebe a bênção de Jesus.

E o sino clama em lúgubres responsos:
 "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
 Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu tristonho,
 Toda branca de luar.

E o sino chora em lúgubres responsos
 "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"

O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
 Vem açoitar o rosto meu.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Afunda-se no caos do céu medonho
 Como um astro que já morreu.

E o sino geme em lúgubres responsos
 "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!" (289)

Ao lermos o texto alphonso, a primeira questão que se põe é a de se saber de que catedral nos fala o poeta. Trata-se, obviamente, de uma catedral de "sonho", portanto imaterial e fruto da imaginação do artista. Mas, que igreja teria inspirado a Alphonsus de Guimaraens os seus famosos versos? Considerando-se que ele havia fixado residência em Mariana em 1906, tudo leva a crer que a catedral em questão é a dessa cidade histórica. A publicação do poema em setembro de 1915, em Belo Horizonte, tem certamente a ver com a rápida viagem que empreendeu o poeta à capital mineira nessa ocasião, para reencontrar seu amigo José Severiano de Rezende. Sabe-se que, em 25 de setembro, os dois amigos foram homenageados pelo intelectuais belo-horizontinos (OC, 1960: 48).

A exemplo da série sobre a *Catedral de Ruão*, de Claude Monet, o que se tem em "A catedral", de Alphonsus de Guimaraens, é também uma série de quatro quadros literários, esboçados em quatro instantes do dia, que vão do amanhecer até o momento em que o edifício "afunda-se" na escuridão da noite.

Na primeira parte da composição, o poeta pinta um quadro tipicamente impressionista, onde ele – e, por conseguinte, o leitor – se defronta com uma catedral éburnea, ou seja, de marfim, envolta nas brumas branco-acinzentadas da manhã que, aos poucos, se desfazem. Concomitantemente, a igreja – que tem como pano de fundo um "céu risonho", portanto, azul – vai perdendo o tom avermelhado do arrebol e cristalizado do orvalho, para tornar-se cada vez mais branca e luminosa.

Ao longo do poema, a catedral é sempre vista de fora, ao ar livre. Embora não esteja claramente especificado no texto, pode-se imaginar o edifício com sua fachada de marfim de início matizada de vermelho e cinza, tonalidades essas que se esvaem à proporção que sol se desloca na calota celeste, banhando com sua luz todo o edifício.

Apesar da presença do vermelho, a cor predominante na primeira estrofe é o branco, traduzido pelos vocábulos "brumas", "nialino", "ébúrneia" e "branca". Além de ser a cor característica das igrejas barrocas brasileiras, o branco é consabidamente uma das cores favoritas dos poetas simbolistas, juntamente com o azul e o cinza. Aqui, ele é claramente associado a idéia de paz, de alegria, razão por que, no primeiro refrão, "o sino canta".

No segundo quadro, à medida que o sol "segue a eterna estrada", a branca catedral se tinge de ouro. O amarelo é, agora, a cor dominante, contrastando com sua complementar, o azul do céu, que pode ser imaginado como pano de fundo para o igreja. O amarelo é aqui associado à idéia de felicidade, de beatitude celeste, motivo pelo qual, ao falar da "áurea seta" de cada "raio de luz", o poeta a equaciona à "bênção de Jesus". Nesse momento, o "sino clama".

O terceiro quadro é uma visão da catedral ao entardecer, momento em que o céu adquire, mais uma vez, uma tonalidade avermelhada. O edifício pode ser, agora, imaginado envolto na luz crepuscular, "entre lírios e lilases",

matizado, portanto, de branco e de roxo claro. A primeira cor é intensificada no último verso, adquirindo uma tonalidade prateada, quando o poeta afirma estar a catedral toda "branca de luar". É a hora do ângelus, momento de reflexão e de oração, e "o sino chora".

Finalmente, no último quadro, a catedral, como um astro agonizante, perde a sua luminosidade e desaparece nas trevas de um céu de tempestade, onde não há lua nem estrelas. Contudo, apesar de envolta no negror da noite, a igreja não deixa de existir. Ela continua em estado latente, à espera de que o ciclo recomece com a próxima alvorada. Mas, enquanto aguarda a hora do renascimento, a catedral ressurgue intermitentemente quando a "cabeleira ruiva" do relâmpago a ilumina, emprestando-lhe, mais uma vez, uma tonalidade avermelhada. Nesse momento, "o sino geme".

Segundo os estudiosos da obra de Monet, a série da *Catedral de Ruão* foi pintada entre 1892 e 1894. Na verdade, as telas de que temos notícia estão datadas de 1894 (Fels, 1929: 231-233; Seitz, 1960: 62). O texto de Alphonsus de Guimaraens é de 1914, sendo, portanto, posterior, em vinte anos, às telas de Monet. Seria lícito, por conseguinte, perguntar se o poeta brasileiro teve em mente as telas do pintor francês ao escrever o seu famoso poema. Embora nada se possa afirmar de definitivo sobre a questão, Monet, a essa altura de sua vida, era considerado um dos maiores pintores vivos da França. Dificilmente Alphonsus de Guimaraens ignoraria a sua existência. Convém lembrar que o poeta ouro-pretense conhecia muito bem a literatura e a língua francesas. Além de ter escrito *Pauvre lyre* inteiramente nesse idioma, Alphonsus de Guimaraens, como a maioria dos intelectuais brasileiros de sua geração, sempre esteve espiritualmente muito ligado à França.

Em um artigo intitulado "Révolution de cathédrales", publicado originalmente na edição de 20 de maio de 1895 de *La Justice*, George Clémenceau, o célebre político da III República, divide as telas sobre a *Catedral de Ruão* em quatro séries, a saber: a cinza, a branca, a irisada e a azul. Clémenceau lastima a disposição dos quadros adotada na mostra de 1895, na Galeria Durand-Ruel. Na sua opinião, as telas deveriam ter sido penduradas de maneira a realçar a seqüência temporal que implicam, quando observadas em conjunto. Afirma Clémenceau:

Penduradas como estão, as vinte telas são para nós vinte revelações maravilhosas, mas a estreita relação que as une escapa, eu receio, ao rápido observador. Ordenadas segundo sua função, elas fariam aparecer a perfeita equivalência da arte e do fenômeno: o milagre. Suponha-as enfileiradas nas quatro muralhas em séries de transição de luz: a grande massa negra no começo da *série cinza* que vai aos poucos clareando, a *série branca*, indo da luz fundida às

precisões radiosas que continuam e se completam com fogos da *série irisada*, os quais se aquietam na calma da *série azul* e desaparecem na divina bruma que morre em claridade. (1928: 88).

Se aceitarmos a divisão proposta por Clémenceau, as vinte telas de Monet poderiam ser agrupadas em quatro séries que corresponderiam aos quatro momentos do poema de Alphonsus de Guimaraens. É verdade que as quatro cores apontadas pelo crítico não são as mesmas nos dois artistas. Em Monet, temos sucessivamente o *cinza*, o *branco*, o *irisado* e o *azul*; em Alphonsus de Guimaraens, prevalece o *branco*, tingido progressivamente de *vermelho*, de *amarelo*, de *lilás* e de *preto*. Predominam, portanto, na paleta do escritor, o branco e o vermelho, já que o lilás resulta da mistura dessa última cor com o azul, indiretamente sugerido no poema, e o vermelho é a cor que mais se aproxima do preto. Não é, pois, sem motivo que, aos olhos do poeta, a cabeleira do relâmpago seja "ruiva". Por sua vez, o irisado monetiano tem o seu correspondente, no texto alphonsino, no "hialino orvalho" da primeira estrofe e no prateado lunar da terceira estança.

O importante, tanto no pintor quanto no poeta, é a idéia de ciclo que se completa: em Monet, o cinza que, passando por uma sucessão de cores, desemboca no azul; em Alphonsus de Guimaraens, o vermelho que retorna ao ruivo. É como se, nos dois artistas, houvesse uma escala cromática análoga ao tempo. Essa escala, indo da luminosidade matinal, vibrante de luz e de alegria, percorreria uma gama infinita de cores e tons durante o dia, reflexos de muitas nuances emocionais médias, e chegaria finalmente ao negro, sinônimo de imobilidade, destruição e não-existência. Como Monet, Alphonsus de Guimaraens não gostava da escuridão, claramente associada, na última estrofe do poema, à idéia de morte.

Se Monet procurou, com sua série, retratar a fachada da Catedral de Ruão em sua integridade, em "A catedral" o poeta tentou, com suas quatro visões, traduzir simbolicamente o percurso da vida humana, do nascimento à morte: da garrulice da infância, passando pela exuberância da juventude e pelo equilíbrio da maturidade, até a decadência da velhice.

Essa transmutação paulatina da alegria da infância no sofrimento da senectude ecoa no estribilho, graças ao emprego de uma sequência de quatro verbos ligados a idéia de "emissão vocal": *canta* → *clama* → *chora* → *geme*. Do ponto de vista plástico, essas formas verbais, resumindo o conteúdo de cada estrofe, podem ser equacionadas a quatro pinceladas sucessivas de *vermelho* → *amarelo* → *lilás* → *preto*, cores essas que matizam o refrão de forma deveras peculiar.

Em Alphonsus de Guimaraens, essa sequência cromática da primeira para a quarta estrofe não é gratuita. Lembremos que o vermelho (a infância) relaciona-se ao campo material do homem, à energia física. É a cor

dos sentidos, do sangue, da paixão, e identifica-se com a experimentação, a expressão e o existir. O amarelo (a juventude), por sua vez, é a cor do intelecto, da razão, e marca a superação da natureza animal do homem, privilegiando a mente em prejuízo do corpo físico. É a expressão refinada da criatividade. Já o violeta ou lilás (a maturidade) representa o elemento espiritual mais elevado da natureza humana, a busca do oculto, do transcendental. Finalmente, o preto (a velhice) é o antípoda do branco e significa a ausência de luz, portanto de cor, com todas as implicações e conotações negativas a ele atribuídas pela tradição cultural.

Um clima de fatalidade e de tragédia percorre todo o poema, que busca registrar a passagem inexorável do tempo. Não é, pois, sem motivo que, desde o início, o responso seja "lúgubre" e que o poeta se autonomeie sempre "pobre Alphonsus". Destarte, se aceitarmos a catedral alphonsina como símbolo da vida humana, poderemos dizer que, para o poeta, o homem caminha sempre e fatalisticamente em direção a um fim trágico, onde se encontrará só, sem o apoio de Deus.

Sem entrarmos em maiores considerações, destacamos como princípios gerais do Impressionismo pictórico:

1. Pintura ao ar livre;
2. Pintura da vida e dos costumes modernos da cidade e sobretudo da natureza civilizada;
3. Transformação inconsciente e subjetiva – e nunca mudanças, ou melhor, *correções*, realizadas fria e cientificamente (à moda realista) – de um motivo "vu à travers un tempérement";
4. Concentração nas nuances da luz, e não na forma;
5. Perspectiva cromática;
6. Uso das cores complementares;
7. Uso do pontilhismo;
8. Uso da mistura óptica.

Considerando esses princípios, podemos ainda salientar os seguintes pontos de contato entre o Monet e Alphonsus de Guimaraens.

1. Tanto no pintor quanto no poeta, temos um exercício de arlbrismo, ou seja, o que se vê da catedral é o seu exterior. Em nenhum momento, cogita-se do que existe dentro dela.

2. Os dois artistas pintam as suas catedrais exatamente como a vêem, com as cores sugeridas pela incidência do sol sobre o edifício em um determinado instante do dia. Em Monet, o cinza natural das igrejas góticas cede lugar a outras cores mais vibrantes; em Alphonsus de Guimaraens, embora a igreja seja branca (o que é afirmado e reafirmado no quarto verso das quatro estâncias), ela aparece sempre matizada de outras cores.

3. Nos dois artistas, a concentração é na cor e não na forma. No pintor, o nítido cede lugar ao desfocado, criando um efeito de bolo de glacê ou de vela derretida. No poeta, pouco se sabe sobre a forma da igreja, que poderia ter qualquer estilo. O que se tem, em ambos os casos, é a predominância de uma certa *atmosfera*.

4. Enquanto Monet usa uma perspectiva da cor, Alphonsus de Guimaraens se serve de uma perspectiva do sentimento. A igreja é descrita segundo o estado de espírito do poeta e funciona como um espelho refletor do seu modo de sentir.

5. Em outro passo de seu artigo, Clémenceau, ao tentar traduzir a riqueza de cores utilizadas por Monet em suas *Catedrais*, afirma o seguinte:

(...) E essas catedrais cinzas, que são de púrpura ou de azul violentadas de ouro, e essas catedrais brancas, com pórticos de fogo, banhadas de chamas verdes, vermelhas ou azuis, e essas catedrais de íris, que parecem vistas através de um prisma giratório, e essas catedrais azuis, que são cor-de-rosa, vos dariam de repente a visão duradoura, não mais de vinte, mas de cem, de mil, de um bilhão de estados da catedral de sempre no ciclo sem fim dos sóis. Seria a própria vida tal como a sensação dela nos pode ser dada na sua realidade mais viva. Derradeira perfeição da arte, até aqui inatingida. (*Ibid.*)

A aceitar o que diz Clémenceau, a Catedral de Ruão, na visão de Monet, quando basicamente cinza, seria também, de acordo com o momento do dia, púrpura, portanto vermelho-escura, ou azul violentada de ouro; quando branca, banhada com chamas verdes, vermelhas e azuis, teria pórticos de fogo; quando de íris, vista através de um prisma giratório, seria branca, azul e violeta, que são as cores dessas flores; e, quando azul, seria, não obstante, cor-de-rosa.

Comparando as cores usadas por Monet e por Alphonsus de Guimaraens, é possível notar uma clara semelhança entre elas. O cinza do pintor corresponde ao branco do poeta, isto é, são as cores básicas dos edifícios (gótico e barroco, respectivamente), sobre as quais – como sobre a tela virgem – as demais cores se projetam. Há, tanto em Monet quanto em Alphonsus de Guimaraens, uma nítida preferência pelo vermelho e pelos tons violetados, que resultam, como já dissemos, da mistura pigmentária do azul com o vermelho. O ouro aparece naturalmente nos dois artistas, por ser o amarelo a complementar do azul. Já o verde monetiano, ausente no poema, resulta da fusão dessas duas últimas cores.

Com frequência, tem-se afirmado que os simbolistas se acercaram da música, reagindo contra o gosto parnasiano pelas artes visuais, em particular pela escultura. Essa afirmação, entretanto, somente em parte é verdadeira.

Como procuramos mostrar com esta leitura intersemiótica, apesar da propalada musicalidade dos textos simbolistas, eles não são menos plásticos. Esperamos, pois, com as nossas palavras, ter evidenciado que a aproximação de textos como “A catedral” da obra dos pintores do período em que foram escritos pode revelar-se extremamente esclarecedora e enriquecedora para os estudos de literatura.

Bibliografia

- CAVALCANTI, Roberto. A pintura impressionista: origens. *Aprenda a ver a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Cinema/MEC, 1966. Guia para o Professor.
- CLÉMENCEAU, Georges. *Claude Monet: Les Nymphéas*. Paris: Plon, 1928.
- DON, Frank. *Conheça a cor do seu futuro*. Tradução por Mary Cardoso. Rio de Janeiro: Editora Record, s.d.
- FELS, Marthe de. *La Vie de Claude Monet*. Paris: Gallimard, 1929.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.
- SEITZ, William C. *Claude Monet: Seasons and Moments*. New York: The Museum of Modern Art, 1960.
- WILDENSTEIN, Daniel. *Claude Monet*. São Paulo: Editora Três, 1973.



DANILO LÔBO é professor da Universidade de Brasília.