

# Espanto na Yale University Art Gallery. Páginas de um diário

**Roberto Carvalho de Magalhães**

(Oxford, Connecticut, EUA)

Orcid: 0000-0003-4604-1900

## RESUMO

O texto é a reprodução de páginas de um diário pessoal, que narram as surpresas e descobertas em andanças pelas salas da Yale University Art Gallery, em New Haven, Connecticut (EUA). O centro da atenção do autor é a tela “Café à noite”, de Vincent van Gogh, que o atrai como um ímã, nas repetidas visitas ao museu, e com a qual ele estabelece um diálogo intenso. Muitas outras obras entram na sua lente, mas o seu olhar é sempre conduzido, irremediavelmente, à tela do pintor holandês.

**Palavras-chave:** Van Gogh, Millet, pintura, descoberta

## RESUMEN

El texto es la reproducción de páginas de un diario personal, que narran las sorpresas y descubrimientos en deambulaciones por las salas de la Galería de Arte de la Universidad de Yale, en New Haven, Connecticut (EE.UU.). El centro de atención del autor es el lienzo “Café de noche”, de Vincent van Gogh, que lo atrae como un imán, en sus reiteradas visitas al museo, y con el que establece un intenso diálogo. Muchas otras obras entran en su lente, pero su mirada siempre se dirige irremediabilmente al lienzo del pintor holandés.

**Palabras clave:** Van Gogh, Millet, pintura, descubrimiento

## ABSTRACT

The text reproduces the pages from a personal diary, which narrate the surprises and discoveries in wanderings through the rooms of the Yale University Art Gallery, in New Haven, Connecticut (USA). The center of the author's attention is the canvas “Café de Nuit”, by Vincent van Gogh, which attracts him like a magnet, in his repeated visits to the museum, and with which he establishes an intense dialogue. Many other works enter his lens, but his gaze is always irrevocably led to the canvas of the Dutch painter.

**Keywords:** Van Gogh, Millet, painting, discovery

## ESCLARECIMENTO

Em 2014, aceitei o convite do Museu de Artes Visuais da UNICAMP (Universidade de Campinas) para participar de um seminário sobre arte e educação. O tema do seminário, “O que a arte ensina para quem ensina arte”, consentia grande liberdade de abordagem. Para a ocasião, escolhi reunir e editar algumas páginas do meu diário pessoal, no qual, entre outras coisas, anoto impressões e descobertas nas minhas incursões em museus. Nasceu, assim, a narração de andanças e do fluxo do pensamento nos corredores e salas da Yale University Art Gallery. O fio condutor é a liberdade de devanear; a recompensa são a descoberta e o espanto. Na época, era prevista a publicação em volume das várias falas; mas mudanças no rumo do museu interromperam o projeto e o texto permaneceu inédito. Ele transcende o tempo, não está ligado a (e não depende de) um fato momentâneo. Ei-lo aqui, agora, como uma proposta de passeio virtual, em que as únicas coisa que não podem faltar são a curiosidade e o *encantamento*.

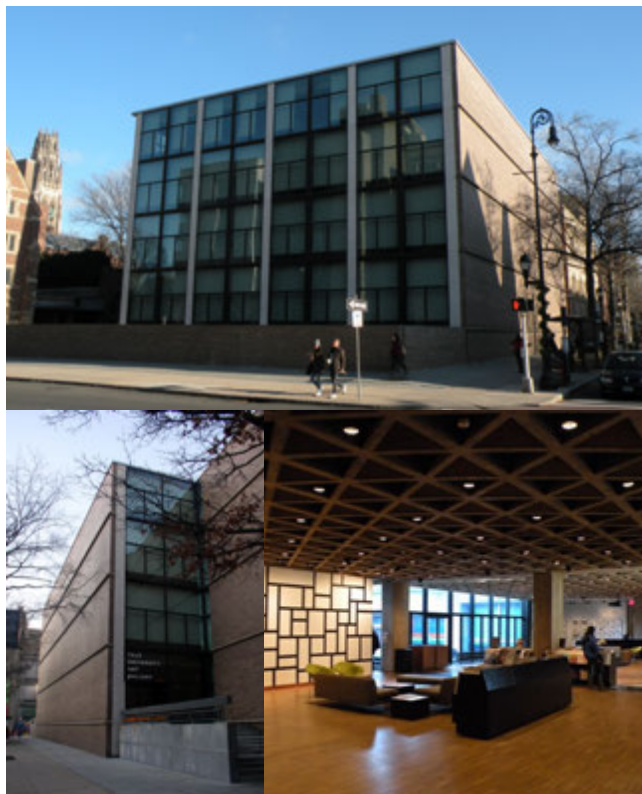
### *New Haven/Oxford, 5 de Janeiro de 2014.*

Depois da onda de frio intenso dos três últimos dias, a temperatura subiu – ainda que não o suficiente para evitar a formação de gelo nas calçadas de New Haven. Bob me deixou na esquina do Prado com a Chapel Street e eu fui andando para a Yale University Art Gallery com cuidado. Ele foi assistir a um filme italiano, “La Grande Bellezza”. O nome de Carlo Verdone no elenco já era suficiente para fazer com que eu evitasse o filme – mas, agora, estou com um peso na consciência, pois, com as calçadas tão escorregadias, Bob poderia precisar da minha ajuda para ir do carro ao Bow Tie Criterion... Enfim, Francesco Vanni, o pintor do renascimento tardio de Siena, com certeza merecia a minha atenção mais do que Carlo Verdone. A Yale University Art Gallery possui o seu quadro “Madonna della pappa” e está comemorando o artista com a primeira exposição monográfica jamais dedicada a ele. Composta na maior parte de desenhos e poucos óleos, dos quais a “Madonna della pappa” é a peça central, a exposição mostra muito bem o sistema de trabalho do artista em relação a alguns quadros, desde a primeira ideia para a composição, esboçada apressadamente, até os estudos



1. Francesco Vanni, *Repouso na fuga para o Egito (ou Madonna della pappa)*, cerca de 1599. Yale University Art Gallery.

mais acabados e detalhados, seja da composição geral, seja das figuras individualmente. A Yale University Art Gallery é um museu maravilhoso, com os seus preciosos acervos distribuídos – desde quando ela reabriu as portas ao público no final de 2012, após uma extensa restauração – em três prédios: o paradigmático edifício de Louis Khan, de 1953, o edifício da antiga Yale University Art Gallery, de 1928, e o Street Hall, de 1866. Como qualquer outro



2. Yale University Art Gallery, prédio de Louis Khan, 1953. Fotografias do autor.

museu, ele tem seções mais ricas e seções mais pobres. Por exemplo, o acervo de arte italiana não é especialmente rico ou significativo – e, infelizmente, nem o seu projeto expográfico, assim como o projeto expográfico da arte europeia anterior a 1800, está entre as coisas melhores do museu. Certo número de pintores seneses do final do século XIV e muitos outros artistas menores “representam”, em geral, a arte italiana aqui, ainda que, entre eles, possamos ver o “Rapto de Dejanira”, um dos raros quadros de Antonio del Pollaiuolo, com a representação de Florença no fundo longínquo, quase escondida do olhar. Há, também, um pequeno painel de Luca Signorelli, um Francesco Francia – uma das suas habituais Virgens com o menino – e um Cima da Conegliano – outra Virgem com o menino, desta vez entre dois santos. Apesar de se encontrar no prédio moderno e flexível projetado por Louis Khan, a distribuição da arte italiana e europeia anterior a 1800 é extremamente conservadora e obsoleta: tenta imitar as “quadrerie” (que

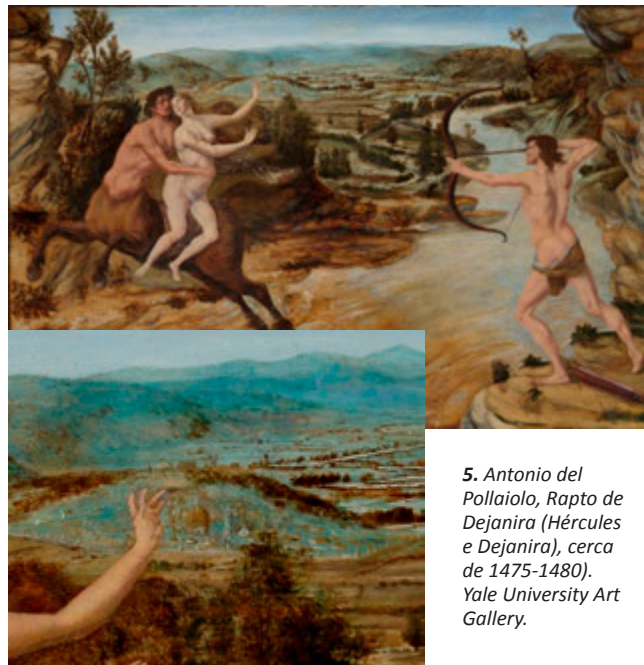


3. Egerton Swartwout, prédio da Old Yale Art Gallery, 1928. Fotografias do autor.



4. Peter Bonnett White, Street Hall, 1866. Fotografia do autor.

é como os italianos chamam as salas com as paredes recobertas de quadros) antigas, com o efeito indesejado de uma coleção de selos. Ela dá preferência à quantidade ao invés da qualidade e enche as paredes com uma espécie de sufocante “horror vacui” (medo do vazio) – em todo caso, para mim.



5. Antonio del Pollaiuolo, Ratto de Dejanira (Hércules e Dejanira), cerca de 1475-1480). Yale University Art Gallery.



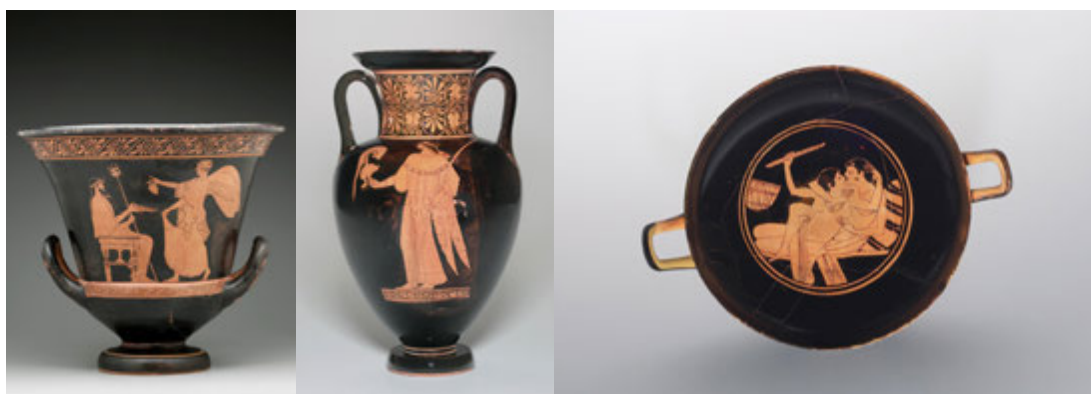
6a. Luca Signorelli, Adoração dos Reis Magos, cerca de 1508; 6b. Francesco Francia, Virgem com a criança (Madona Gambaro), 1495; 6c. Cima da Conegliano, Virgem com o menino e santos Catarina e Nicolau, 1510-1517. Yale University Art Gallery.



Cada departamento reflete, indubitavelmente, as ideias do próprio curador. E, enquanto o projeto expográfico da arte europeia anterior a 1800 – que é muito mais vasta do que o grupo limitado de pinturas italianas – ainda espelha velhos equívocos sobre como expor obras de arte em um museu, outros setores são muito mais interessantes do ponto de vista expográfico e mais favoráveis à contemplação. O layout do setor de Arte Antiga em geral e da sua seção dedicada aos achados da antiga cidade de Dura-Europos em particular, no andar térreo do edifício neogótico de 1928, é muito envolvente. O mesmo pode se dizer das salas dedicadas à arte moderna e contemporânea americana e europeia.

Desta vez, depois de examinar as obras de Francesco Vanni, passei algum tempo contemplando as cerâmicas áticas, especialmente a cratera de cálice com uma representação de Niké e Possêidon do pintor Aegisthus; a ânfora atribuída ao pintor de Berlim, com Atena e Hermes; e um cálice com uma cena de “simpósio” de 520 a.C.. Depois de tardar entre os vasos gregos, saboreando as suas formas,

*7. Salas da arte italiana e europeia anterior a 1800. Fotografias do autor.*



*8a. Pintor Egisto, Nice e Possêidon, cratera de cálice de figuras vermelhas, cerca de 470 a.C.; 8b. Pintor de Berlim, Atena e Hermes, ânfora de figuras vermelhas, cerca de 480 a.C.; 8c. Simpósio, cálice de figuras vermelhas, cerca de 520 a.C.. Yale University Art Gallery.*

as suas figuras vermelhas com contornos pretos tão firmes quanto elegantes, e recordando os símbolos e as fações das divindades pintadas; depois de lembrar a minha própria experiência como curador de uma exposição sobre obras de temas mitológicos, fui passear nas galerias do terceiro andar, onde têm lugar a maior parte das exposições especiais e temporárias. Já tinha visto as atuais. Mas seria correto dizer, assim como para a exposição permanente, que eu já conhecia ou entendia plenamente aquelas obras? Claro que não. E me pergunto se jamais entenderei plenamente pelo menos uma obra de arte. Isso é possível? De qualquer forma, não podemos entender em poucos minutos algo que é o resultado de anos de aprendizagem, reflexão, experimentação, ainda que condensados em um só objeto. Uma obra de arte é como uma pessoa: você a descobre com o tempo, nos seus encontros com ela, frequentando-a.

Caminho por entre os desenhos e pinturas satíricas de Red Grooms e as imagens hiperrealistas da década de 1970 na outra exposição temporária. Antes de voltar para o vestíbulo do museu, onde Bob e eu deveríamos nos encontrar depois



9. Vincent van Gogh, *Café à noite*, 1888. Yale University Art Gallery.

do filme dele, fui dar uma olhada – quantas vezes eu já fiz isso! – no “Café de Nuit” (O café à noite na Place Lamartine) de Van Gogh e notei que a sombra da mesa de bilhar no chão tinha um espesso contorno amarelo, especialmente do lado mais próximo ao observador, talvez aplicado diretamente com o tubo de tinta. Como não notara isso antes? Nesse momento, para quem tinha examinado e estudado anteriormente aquele quadro surpreendente em várias ocasiões, me pareceu que eu não tinha notado um elefante numa piscina...



10. Vincent van Gogh, *Café à noite*, detalhe da sombra da mesa de bilhar.

Desta vez, não me detenho em frente de Cézanne, Manet, Pissarro, Monet... bem, uma breve parada em “Port-Domois, Belle-Isle” de Monet é inevitável... o tempo passou, não sei a duração do filme do Bob e não quero deixá-lo esperando no hall de entrada. Agora, deslizo através



11. Claude Monet, *Port-Domois, Belle-Île*, 1887. Yale University Art Gallery.

das salas, dizendo para mim mesmo: “A próxima vez que eu vier aqui, preciso examinar esse Boudin”; “Da próxima vez, tenho que passar mais tempo vendo os pintores holandeses”; “Da próxima vez...” Entretanto, antes de ir para o vestíbulo, acabei aterrissando na saleta proveniente da Casa Rowley em Gilead, Connecticut, de cerca de 1770. O museu estava deserto. No caminho para essa pequena “period room”, encontro um dos seguranças. Estava sentado na primeira sala da seção dedicada às artes decorativas americanas anteriores a 1900; e, quando me viu, levantou-se imediatamente. Era um negro grande e gordo. “Tudo bem?”, disse ele e foi se posicionar perto da porta que leva para a sala seguinte. O seu movimento espalhou um



12. Cômado da Casa Rowley em Gilead, Connecticut. Yale University Art Gallery. Fotografias do autor.

perfume intenso no ambiente. Enquanto caminho entre os móveis antigos e as vitrines com porcelanas e objetos de vidro, ele executa os seus passos de dança – que, suponho, seguem uma coreografia específica, um esquema habitual e estudado para seguranças de museu. Quando o encontro novamente no meu caminho, digo: “Com certeza, você está cheirando bem!” O grande vigilante sorriu e me agradeceu. “Que perfume é esse?”, pergunto. “Na verdade, não é um perfume”, diz ele, “é um óleo: Sexual Sugar Daddy” (papaizinho sexual). Eu rio, ele ri divertido e eu vou para a saleta barroca colonial.

A essa altura, já estou no andar térreo, mas no edifício antigo Street Hall, que comunica com os outros somente através de uma passagem elevada no primeiro andar e que fica na extremidade oposta do complexo de edifícios em relação ao hall de entrada, localizado no prédio de Louis Khan. Subo as escadas, atravesso toda a pintura europeia em sentido cronológico inverso. Quando chego ao vestíbulo, Bob não está lá. Espero. Espero mais. Quando me deixou na esquina da Chapel Street, eu fiz um sinal para ele avisando que o chão estava muito escorregadio. Ele andou com segurança para o Bow-Tie Criterion? Comecei a me preocupar. Por que está demorando tanto para chegar aqui. O filme era mais longo do que de costume? Será que ele escorregou e caiu na rua? Havia alguém para ajudá-lo? Para chamar o 911? Para chamar uma ambulância? E, se foi levado para o hospital, por que ninguém apareceu para me avisar? Ele poderia estar inconsciente e, neste caso, ninguém saberia que eu estava esperando por ele na Yale Art Gallery. Estou sentado em um dos sofás cinzas ao longo da grande janela panorâmica que dá para o jardim de esculturas. Cada vez que alguém entra pelo outro lado do salão amplo e longo, o que acontece raramente, olho com ansiedade. Apesar de a temperatura ter subido após dias de vórtice ártico, as condições climáticas ainda estão desagradáveis e a cidade está vazia. Por volta de 15:30 hs, Bob aparece. “O que

aconteceu?” O filme era bastante longo. E Bob estava são e salvo! Atravessamos a rua com muito cuidado para tomar uma bebida quente e comer alguma coisa no Atticus. Bob não quis admitir que o filme não era grande coisa, mas deu a entender que não valeria a pena arriscar a própria vida para ir vê-lo. No caminho de volta para casa, penso: “Aprendi três coisas hoje: 1) nunca mais deixarei o Bob ir sozinho ao cinema nestas condições meteorológicas; 2) O “Café à noite na praça Lamartine” tem grossas linhas de contorno em volta da sombra projetada no chão pela mesa de bilhar; 3) existe um óleo perfumado para o corpo que se chama Sexual Sugar Daddy!”

### *Oxford, 7 de janeiro de 2014.*

Certamente, eu tinha visto o “Café à noite” infinitas vezes, no museu e em reproduções. Bem, ver algo em reproduções, muitas vezes, é como não ver. Obviamente, eu tinha notado as pinceladas espessas e o emaranhado que elas criam nesta como em centenas de outras telas de Van Gogh.



13. Vincent van Gogh, *Café à noite*, detalhes com pinceladas em relevo.

Porém, no caso do “Café à noite”, depois de as ter notado nos lustres, espirrando sobretudo da luz central, e no chão da sala que podemos entrever através da porta aberta na parede ao fundo, eu tinha, por assim dizer, encerrado a minha busca de pinceladas espessas. As que eu tinha detectado eram suficientes para confirmar a minha ideia de que, como Monet ou Courbet de forma menos acentuada, Van Gogh usava os relevos deixados pelas pinceladas muito densas para animar, vivificar as suas telas, pois os relevos deixados por elas criam um movimento e uma vibração contínuos com os reflexos e as microssombras em perene mudança no olhar de um observador em movimento – ou sob uma luz em movimento, como as velas e as lamparinas a óleo que Van Gogh tinha na sua casa amarela em Arles. Provavelmente, uma vez que o quadro tinha se encaixado na minha definição, eu parei de lhe pedir mais informações. Outro aspecto do “Café à noite” que obedece uma prática geral de Van Gogh e torna as suas telas tão expressivas e intensas é a justaposição de cores complementares. Van Gogh, assim como, antes dele, Monet, explora a lei ótica dos contrastes simultâneos. Decobertos pelo químico francês Michel-Eugène Chevreul, os contrastes simultâneos fazem com que duas cores, quando justapostas, se influenciem reciprocamente; e, no caso da justaposição de duas cores complementares, com que elas se intensifiquem reciprocamente. Esse fenômeno ótico ocorre porque as cores, individualmente, produzem, à sua volta, a sensação da sua cor complementar na retina do observador. Por isso, quando justapomos o vermelho, cujo complementar é o verde, e o verde, cujo complementar é o vermelho, ambos tendem a se intensificar na percepção do observador. Em “O café à noite”, as paredes vermelhas encontram um teto verde e as mesas supostamente de mármore – assim como nos antigos cafés franceses -, as cadeiras e até mesmo alguns dos poucos fregueses no salão predominantemente vazio, com as suas pinceladas azuis e violáceas, se destacam contra o complementar tom amarelado do lambri e do chão.

#### **Oxford, 9 de Janeiro de 2014.**

Nem mesmo a justaposição de cores complementares nas obras de Van Gogh representa uma novidade para mim e, por isso, eu não pedi para o quadro me contar mais sobre isso. Entretanto, pensando sobre “O café à noite” e olhando para uma sua reprodução mais tarde, em casa, outros dois aspectos se revelaram inesperadamente. Um foi o fato de que, apesar de as mesas estarem manchadas de azul, tendemos a vê-las “brancas” – o azul se sobressai somente se perguntamos a elas: “de que cor vocês são?” ou no contraste com a roupa branca do homem em pé à direita. Mesmo assim, as mesas poderiam responder: “somos



14. Vincent van Gogh, *Café à noite*, detalhe com justaposição de cores complementares: tons de amarelo (cadeiras e chão) e azul (mesas).

brancas, mas parecemos ser levemente azuis, porque os tons de amarelo ao nosso redor, na sua retina, observador, origina a sensação de azul. Na natureza”, continuam as mesas, “esse fenômeno – evasivo se não observamos uma cor por um tempo suficientemente longo – é uma impressão ótica. Na arte, pintores como Monet e Van Gogh o transformaram em uma expressão tangível”.

A descoberta das espessas linhas amarelas de contorno me levaram a fazer essas reflexões e a descobrir outro aspecto do quadro que eu nunca tinha notado antes, ainda que tão evidente quanto as linhas amarelas: as cadeiras, as mesas de mármore e as figuras humanas não projetam as próprias sombras no chão! E esse fato faz com que a sombra da mesa de bilhar se torne imponente, uma personalidade por si só. Os quadros nunca param de nos contar coisas. Obviamente, isso depende da nossa capacidade de “ouvirmos”. Se olhamos para uma sombra e nos dizemos “isso é uma sombra”, referindo-nos a uma definição genérica de sombra (“uma área ou espaço parcialmente escuro pela interposição de um corpo opaco”), o nosso saber pára aqui. Ao contrário, se perguntamos à sombra “por que você está aqui? como

você é feita? como você é, se comparada com outras sombras?”, pode ser que descubramos que aquela sombra tem uma personalidade própria. Podemos dizer o mesmo das linhas, das cores, das pinceladas... Essas perguntas nos permitem ir além do aspecto representacional de um quadro para atingir a arte, a expressão, a “fala” do artista. Permitem que o observador abandone as referências externas de uma cena para entrar no mundo da criação. Se não fazemos essas perguntas, ficamos do lado de fora. É como parar na porta da casa de alguém e não tocar a campainha. Ou pensar que, somente porque conhecemos a distribuição dos cômodos da sua casa, encontramos a sua personalidade. Não. Para entrever a sua alma, precisamos examinar os objetos que a casa contém e onde eles ficam; precisamos observar cuidadosamente as cores das paredes, a quantidade de luz que o proprietário deixa entrar em cada ambiente; se os móveis são dispostos simetricamente ou não e os materiais e texturas que os compõem. Precisamos fazer perguntas e deixá-lo responder ao seu modo. E, acima de tudo, precisamos saber que, para além da resposta, há sempre algo mais a ser descoberto. É um processo que leva tempo. Nunca ficamos conhecendo um quadro depois de tê-lo visto uma ou duas vezes somente. Ter visto algo não é o equivalente de conhecê-lo. E, às vezes, ter visto não é nem o equivalente de ter visto, mas, simplesmente, de ter olhado para algo sem ver nada ou muito pouco. Assim como a realização de uma obra de arte é um processo que ocorre no tempo, que pressupõe um longo período de estudos e experiências que o antecedem, da mesma forma “ficar conhecendo” uma obra de arte leva tempo, apesar da visão aparentemente simultânea de todas as suas partes. Se não fazemos mais perguntas, não obtemos mais respostas; e, se acreditamos que obtivemos todas as respostas, não fazemos mais perguntas.

#### ***New Haven, 30 de Março de 2014.***

Desta vez, evitei uma parada longa diante do “Café à noite”, de Van Gogh, ainda que sem deixar de notar quão poderosa essa tela é. Ela brilha no centro da parede, obscurecendo todos os Cézannes, Gauguins e Seurats à sua volta. Mesmo o outro Van Gogh, “Praça St.-Pierre, Paris”, empalidece perto de tanta luz. Uma vez, comentando os seus retratos, Vincent, que estava em Arles, escreveu ao seu irmão que queria pintar os seus modelos de uma forma que, no futuro, parecessem uma aparição, uma visão do passado brilhando como estrelas no presente. Ele não só realizou isso nos retratos, como também alcançou resultados semelhantes



15. Yale University Art Gallery, sala com a tela *Café à noite*. Fotografia do autor.

em muitas das suas paisagens e cenas internas. Mas não vamos começar novamente com Van Gogh agora!

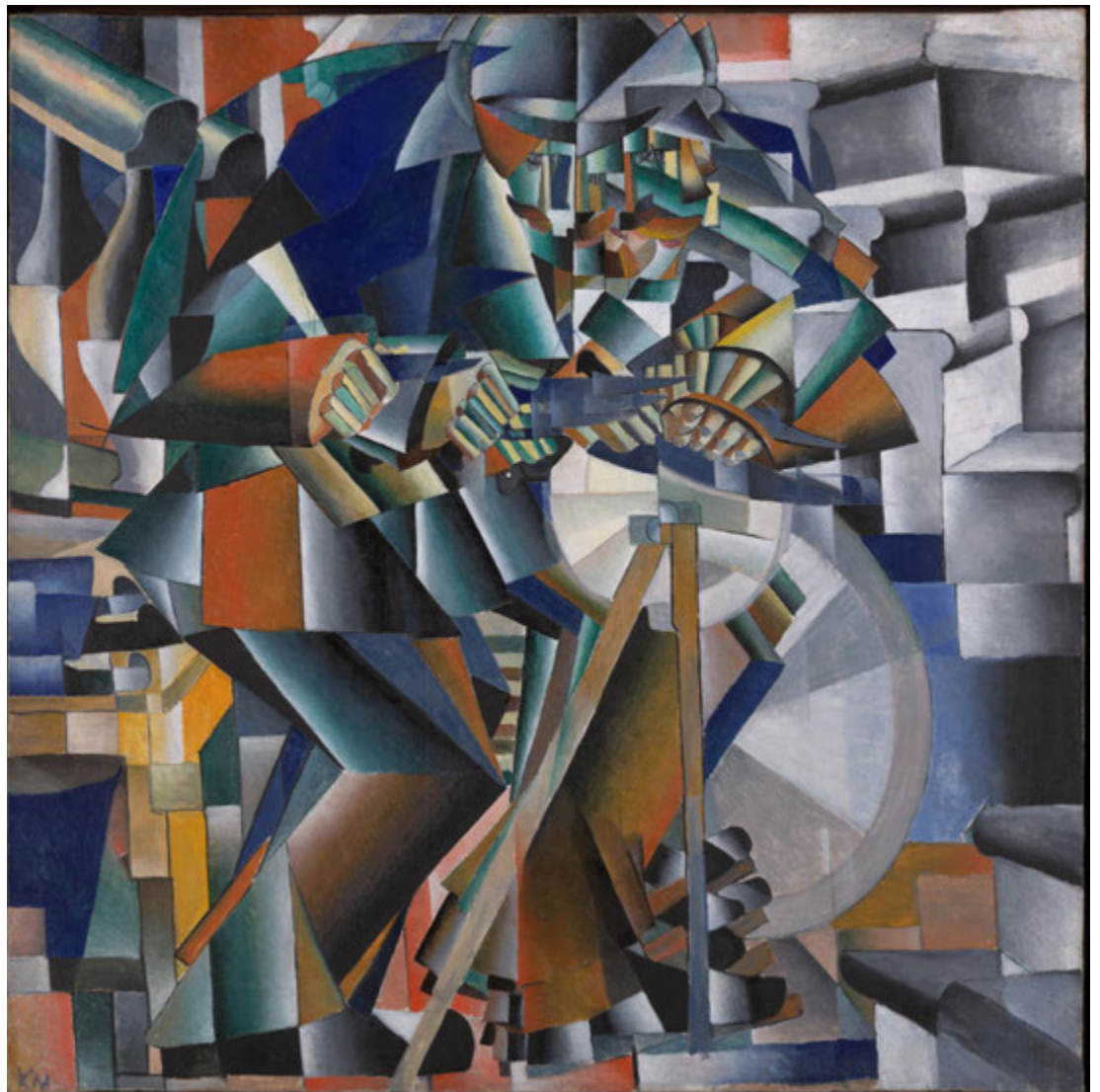
Deixei o Bob na frente do Bow-Tie Criterion. A neve se foi. Lentamente, a primavera está tomando o lugar do inverno longo e severo. Bob queria ver “The Grand Budapest Hotel”. Me tornei muito difícil em relação a cinema e não estou disposto a ver o enésimo filme que flerta mais com a ideia de entretenimento (e de embolsar o meu dinheiro) do que com o compromisso de desvelar novas ideias, formas e sentimentos. Em poucas palavras, nunca vou (e nunca fui) ao cinema para ser “entretido”, para “me divertir”. A última experiência, “The Monuments Men”, me fez desejar não ir ao cinema por muito tempo! A não ser que, de repente, eles decidam passar novamente “God Loves Uganda”, documentário que eu queria tanto ver e que, infelizmente, perdi.

Assim que cheguei à Yale University Art Gallery, fui ver a exposição “O esplendor dos biombos japoneses”, no andar térreo. Trata-se da segunda exposição de uma série de três dedicadas à arte dos biombos pintados. Depois de examiná-los, fui diretamente para o terceiro andar, onde o museu ainda está montando uma exposição de artistas californianos. Em seguida, atravessei rapidamente as salas de arte moderna e contemporânea, no andar inferior, até me deparar com “O amolador de facas” (1912-1913), de Kazimir Malevich. Uau! Ele estava ciente das obras de Boccioni e Balla, quando pintou isso? Tinha visto os primeiros trabalhos futuristas deles na exposição de 1912 em Munique? Ou ocorreu o contrário? Algo a ser verificado. De qualquer forma, “O amolador de facas” é um quadro extraordinário. A sua ambiguidade entre formas abstratas e tema figurativo, a sugestão do movimento

**16.** *Yale University Art Gallery, salas de arte europeia moderna e contemporânea. Fotografia do autor.*



**17.** *Kazimir Malevich, Amolador de facas, 1912-1913. Yale University Art Gallery.*



através da repetição rítmica das partes anatômicas do amolador – mãos, pés, cabeça – e a “mutação” dessas partes em volumes geométricos coloridos são extraordinariamente bem resolvidas. Não obstante a atenção do meu olhar seja requerida pelos Picassos presentes nas imediações e pelos Klees e Kandinskys bem atrás de mim, ignoro os seus chamados. Eu sei que é uma injustiça. Todas as obras merecem consideração. Porém, pular de uma para outra sem lhes dar o tempo de falar conosco também é injusto. Dedicarei mais tempo a elas em outra ocasião. Observo o quadro de Malevich e, aos poucos, consigo distinguir uma série de coisas: a faca, a roda do amolador, o seu pedal e... até mesmo os bigodes do trabalhador! Noto, também, que ele está trabalhando numa caixa de escada circular. Quando me afasto, o quadro retoma o seu aspecto de quebra-cabeça de formas geométricas em movimento irrefreável. É um verdadeiro deleite para o olhar e para a mente.



Mais uma vez, atravesso muitas salas sem parar, ignorando, no meu caminho, todas as obras – tantas! – pedindo a minha atenção. Decido entrar na sala onde vivem Canaletto, Guardi e Bernardo Bellotto. Observo, por alguns momentos, a “Vista do cais e da Riva degli Schiavoni, em Veneza”, atribuída a Francesco Guardi a partir de um desenho de Canaletto. O quadro me leva à Itália por um momento, mas não é o que eu estou procurando agora. Decido deixar aquela sala e entro na sala em frente, que normalmente evito, pois contém Gérôme, Paul Delaroche

**18.** Kazimir Malevich, *Amolador de facas, detalhes.*



19. Francesco Guardi (a partir de Canaletto), Cais e Riva degli Schiavoni, em Veneza, cerca de 1750. Yale niversity Art Gallery.

e Alma-Tadema, escravos da precisão e da meticulosidade técnica que eu dificilmente consigo chamar de “artistas”. Mas a mesma sala também hospeda Corot e... Jean-François Millet, uma referência fundamental e constante para Van Gogh! O museu tem dois quadros de Millet: “A banhista”, um pequeno óleo sobre tela no estilo de Rembrandt, se assim podemos dizer, e uma espetacular “Noite estrelada”. É diante desse noturno que eu paro novamente. Um céu límpido com estrelas cintilantes e um toque de névoa. Abaixo, uma viela atravessa o campo, levando o nosso olhar para o topo de uma colina suave, coroada por um resto de crepúsculo, pela luz da lua que está para surgir ou, talvez, da alvorada a caminho. Não sei quando nem onde, mas Van Gogh, sem dúvida, viu esse quadro, as suas estrelas tremulantes e as pequenas pinceladas que circundam



20. Jean-François Millet, Noite estrelada, 1850-1865. Yale University Art Gallery.

algumas delas – as que estão “mais perto de nós”. Com certeza, examinou os seus halos, produzidos pela névoa noturna e pelo desejo de Millet de fazê-las “falar”. Eu me pergunto: sem o quadro de Millet, realizado algum dia entre



20. Francesco Guardi (a partir de Canaletto), Cais e Riva degli Schiavoni, em Veneza, cerca de 1750. Yale niversity Art Gallery.

1850 e 1865, existiria a “Noite estrelada sobre o Ródano” de Van Gogh? A sua outra “Noite estrelada” pintada em Saint-Rémy teria visto a luz do dia? O seu “Terraço do café à noite”



22. Vincent van Gogh, Céu estrelado sobre o rio Ródano, 1888. Musée d’Orsay, Paris.

teria jamais sido pintado? Os lustres do “Café à noite”, a somente algumas salas de onde estou, iriam emanar os seus agitados halos luminosos de traços cor-de-laranja? Outros quadros reivindicam a minha atenção, mas os meus olhos, a minha mente estão, agora, cheios de estrelas e lâmpadas cintilantes. Neste momento, não cabe mais nada. É o fim da minha visita. Volto para o saguão de entrada.

**Shelton (na sala de espera do consultório do doutor Sokol), 31 de Março de 2014.**

A “Noite estrelada” de Millet tem uma composição (estrutura) muito simples. O atalho começa largo na parte inferior da tela e é interrompido pela linha do horizonte no topo de uma colina. Ele divide a noturna cena campestre em duas partes aproximadamente simétricas, com campos e arbustos. A parte superior da tela está preenchida pelo céu estrelado, onde duas estrelas cadentes cruzam o espaço

da direita para a esquerda. O escorço da estradinha fornece a profundidade espacial para a parte inferior; os tamanhos desiguais e a variação de intensidade no brilho das estrelas, conjugados com o azul escuro do céu levemente brumoso aqui e ali, fornecem a profundidade incomensurável do firmamento. Apesar de a “Noite estrelada sobre o Ródano” de Van Gogh ser colocada sobre um rio ao longo de uma cidade (Arles), a sua estrutura é muito parecida com a do quadro de Millet: o rio substitui a estrada; e as torres campanárias e os postes de luz tomam o lugar das árvores e



23. Estrutura compositiva básica de Noite estrelada, de Millet, e de Céu estrelado sobre o rio Ródano, de Van Gogh.

arbustos. Acima, o céu incomensurável e dominante, onde as estrelas explodem como fogos de artifício. Evidentemente, as atmosferas e as sensações comunicadas pelos dois quadros diferem profundamente. Na “Noite estrelada” de Millet, podemos sentir um sereno maravilhamento e uma serena entrega à contemplação da natureza; na “Noite estrelada sobre o Ródano” de Van Gogh, o impulso não tem nada de sereno. Aqui, tudo centelha e se move; no quadro de Millet, a quietude é apenas suavemente perturbada pelas duas estrelas cadentes e pelo brilho longínquo dos outros corpos celestes.

**Nota:** foi-me sugerido que escrevesse um parágrafo para “finalizar” o texto, pois termina sem um fecho. Lembro ao leitor que chegou até aqui que trata-se de páginas de um diário pessoal e de uma caminhada que não se encerra – ou que, simplesmente, interrompe-se, para continuar em outro dia. Depois desses dias na Yale University Art Gallery, muitos outros vieram e suscitaram mais reflexões e descobertas acerca de outras obras e de outros assuntos. Aliás, se quiséssemos tirar conclusões dessas páginas, a principal seria que as definições e sistematizações adquiridas previamente podem nos cegar e impedir a descoberta; acabamos procurando no que vemos o que já sabemos e nos fechamos para o que nos é desconhecido. Assim, essas páginas são, nada mais nada menos, a narração do fluxo de impressões, surpresas e reflexões, que permanecem abertas. Depois de tantos anos de pesquisa e ensino, é minha convicção que a arte é um constante devir e que cada obra encerra em si uma inesgotável fonte de experiências. As definições e divisões em escolas, etc., tão apreciadas pelo saber enciclopédico, ajudam a abraçar vários fenômenos na sua perspectiva histórica. Mas são, também, uma armadilha. Como um mapa mundi: vemos as divisões geográficas e demográficas, mas estamos longe de experimentar a riqueza, a diversidade e a profundidade das manifestações que cada região oferece para além das divisões e da visão de conjunto. Para poder experimentá-las (e ser surpreendidos por elas), precisamos abandonar momentaneamente o que já sabemos.

*Roberto Carvalho de Magalhães*

**Nota:** todas as obras da Yale University Art Gallery reproduzidas no texto são de domínio público. À Yale University Art Gallery vai o nosso agradecimento por tão generosamente torná-las disponíveis. Quaisquer dúvidas sobre disponibilidade e restrições do uso das imagens do museu podem ser esclarecidas aqui: <https://artgallery.yale.edu/using-images>. As fotografias dos edifícios e dos ambientes do museu são do próprio autor e podem ser reproduzidas (não para fins comerciais) com os devidos créditos.





*"A Menina e a Coruja"*  
Bruna Brumou