



## JEAN-FRANÇOIS MILLET E A REPRESENTAÇÃO DO TRABALHO

Marcos FABRIS<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende situar o pintor francês Jean-François Millet na tradição da pintura francesa considerando sua produção segundo a ótica da representação do trabalho campesino, estabelecendo alguns paralelos com o processo de modernização em curso na Paris no século XIX, um dos temas centrais da literatura e da arte do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura francesa. Jean-François Millet. Crítica. Modernização. Trabalho.

Os irmãos Goncourt certa vez definiram a obra de Jean-François Millet como uma síntese entre a pintura de gênero e a paisagem histórica, o que significa reconhecer sua tentativa de substituir o sujeito aristocrático ou burguês pelo trabalhador camponês, suprimindo a narrativa dramática e teatralizada das paisagens heróicas pela simplicidade e aspereza de cenas pastoris. Em termos gerais, a afirmação procede. Os elementos que a estribam devem, porém, ser investigados, pois a obra de Millet é complexa pelo modo variável e “inconsistente” que figura, nos termos do Realismo, a experiência da vida no campo. Vejamos como se dá a “evolução” de sua produção que informa, mesmo em seus momentos de “menor sofisticação formal”, aspectos da realidade social na qual se insere – refiro-me mais precisamente à representação do trabalho no âmbito do processo de modernização pelo qual passavam o campo e as cidades.

\*

A propósito de uma de suas telas mais famosas, *O Ângelus* (1858-9), o crítico italiano Giulio Carlo Argan (2004) observa que:

[p]ela primeira vez apresenta-se um lavrador como protagonista da representação, como um herói moral. Porém ainda que sincera, a escolha política de Millet é ambígua: por que os camponeses e não os operários de fábricas, cuja miséria era ainda mais negra? Porque o operário já é um ser arrancado de seu ambiente natural, tragado pelo sistema, perdido; o camponês está ligado à terra, à natureza, aos modos de trabalho e vida tradicionais, à moral e à religião dos pais. Como se vê em *O Ângelus*: um quadro que, exposto em 1867, alcançou enorme sucesso, logo passando para os almanaques e os cartões postais. A burguesia se entusiasma com Millet por pintar os camponeses, que são trabalhadores *bons*, ignorantes, sem reivindicações salariais nem veleidades progressistas; mas Millet expia seu erro político dando, como pintor, um passo para trás. Regride do Realismo ao Naturalismo romântico; escolhe conteúdos “poéticos”, ama as penumbras

<sup>1</sup> Doutorando na FFLCH-USP, onde desenvolve pesquisa sobre as inter-relações entre literatura, pintura e fotografia. [marcosfabris@usp.br](mailto:marcosfabris@usp.br)



envolventes que unem figuras e paisagem, os efeitos sugestivos da luz, os motivos patéticos (ARGAN, 2004, p. 71).

Millet de fato transita entre estilos ao longo de sua carreira. Nascido numa família de pequenos proprietários rurais de Gruchy, vilarejo próximo a Cherbourg, o pintor inicia seu treinamento artístico com o retratista local Mouchel e, posteriormente, com um antigo aluno de Gros, Langlois. Em 1837 obtém uma bolsa dada pela cidade de Cherbourg, que lhe é retirada dois anos mais tarde após sucessivos fracassos no Salão. Partirá então para Paris para estudar na École des Beaux-Arts no atelier de Delaroche, um expoente da pintura mais tradicional. Até então a produção artística de J.-F. Millet encontra-se em formação, mais em conformidade com os padrões acadêmicos da pintura do século XVIII de um Boucher ou de um Greuze (como em *Retorno aos campos*, de 1847). Travará mais tarde contato com produções mais progressistas: Thomas Couture e os quadros de gênero expostos no Salão por Pierre Narcisse Diaz de la Peña, que lhe trarão uma pincelada mais livre e viva para a representação de sujeitos simples e “realistas”. Seu interesse pelo Trabalho – e sobretudo pelo trabalho campesino – como tema da pintura se mostrará presente e será uma constante em sua carreira; tencionará, assim, durante toda sua vida, os rumos e o caráter de sua pintura.

É, portanto, correto afirmar que uma parcela de sua produção é composta por “conteúdos poéticos”, pela ênfase em “penumbras envolventes” e pela busca da unificação cromática geral da cena retratada, incluindo, como apontara Argan, a “coesão” ou “comunhão” entre a figura humana e a paisagem. É certamente o caso de *Agricultores ajuntando feno*, de 1850 (*Les Botteleurs*), tela na qual o gesto é representado por si e para si e a idéia do sublime campestre prevalece sobre a ubiquidade do trabalho campesino. As palavras de Baudelaire para Millet não são lisonjeiras: este estilo “lhe traz mau agouro. Seus camponeses são pedantes que têm de si uma auto-imagem por demais positiva” (BAUDELAIRE, 1980, p. 776). Mas a representação da natureza e do trabalho em Millet não se restringe apenas à utilização de efeitos estéticos: no período da Segunda República ele buscava um estilo que abarcasse algumas das grandes conquistas que experimentara, não apenas na produção de desenhos e gravuras, como também na própria pintura a óleo, ao mesmo tempo em que produzia, por pura necessidade de sobrevivência, obras direcionadas especificamente ao mercado de arte, sobretudo na França e nos Estados Unidos. Tome-se como exemplo a relação que estabelecera com seu marchand, Alfred Sensier.



Sensier, também o primeiro biógrafo do artista, comprava diretamente do pintor as obras que revenderia a colecionadores interessados. A partir de fotografias de camponeses, Millet produzia, por exemplo, desenhos, que por sua vez, destinavam-se a serem fotografados e vendidos como “estampas originais”<sup>2</sup>. Sensier, com vistas no mercado, sugeria técnicas de composição e criação e estimulava uma produção que privilegiasse sobretudo cenas intimistas, sentimentais, bucólicas ou domésticas, com crianças ou animais, palatáveis ao gosto popular pela fácil compreensão e recepção (*Garenne ao amanhecer*, de 1867). Em suma, a tônica da produção era o mundo rural simples e laborioso, cuja existência humana aparece intimamente ligada aos ciclos das estações, à natureza, à terra e à felicidade simples do homem do campo, que lembra com nostalgia as benesses de sociedades pré-industriais numa espécie de *paysage intime*. Não creio, no entanto, que a idealização que Millet fazia da Natureza e do Trabalho – seu “realismo ingênuo”, como definido por parte da crítica que avaliou sua obra<sup>3</sup> – era produto de incompetência artística ou de obtusa mentalidade face à

---

<sup>2</sup> A esse respeito, ver HERBERT, R. L. *Millet et la photographie*. In *L'école de Barbizon – Peindre en plein air avant l'impressionisme*. op. cit.

<sup>3</sup> No início do século XX, o “realismo ingênuo” na obra de Millet já era uma opinião consolidada em parte da crítica. O crítico e novelista Octave Mirbeau, ao comparar Camille Pissarro com seu predecessor, enfatizava o caráter sentimental em Millet: os gestos abruptos e violentos para os quais o pintor apelava, diminuindo o trabalhador rural mesmo quando pretendia enobrecê-lo, além de sua inabilidade em relacionar a experiência do camponês em primeiro plano e a paisagem representada ao fundo. Cf. SHIFF, R. *Pissarro: Dirty Painter*. In *Camille Pissarro – Impressions of City & Country*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007. John Berger também apontou os graus distintos de “fracasso” do pintor ao tentar relacionar figura e fundo na representação a óleo (mas não no desenho). Para o crítico, o insucesso de Millet é flagrante e deve-se à escolha da técnica utilizada. Para Berger, “o caráter monumental das figuras recusa a pintura e vice-versa. Como resultado, as figuras recortadas parecem hirtas [como em *O semeador*] e teatrais. O momento retratado é demasiado longo”. Seu fracasso consistiria, pois, precisamente no fato de que a linguagem tradicional da pintura a óleo não consegue acomodar o sujeito que Millet trás consigo: o interesse do camponês pela terra e sua relação de trabalho com o campo, que seria incompatível com a maneira como a terra é representada em termos formais. Berger sustenta seu argumento lembrando, em outro lugar, que a pintura a óleo, com sua vastíssima gama de cores, tons e possibilidades de representar texturas, apresentava-se, desde seu surgimento no século XVI, como técnica para a reprodução fiel e exata do mundo visível, consolidando-se, antes do advento da fotografia, como o próprio ato de ver. Segundo o crítico, num momento em que a burguesia se firmava como grupo social, impondo sua visão de mundo e suas práticas relativas ao dinheiro e ao comércio, a técnica da pintura a óleo nascia precisamente para dar forma a estes novos conteúdos sócio-históricos, incapazes de se materializarem em termos visuais em técnicas anteriores como o mosaico, a têmpera ou o afresco, que não conferiam, de modo tão tangível, quase palpável, o lustre e a solidez desejados ao objeto retratado. A pintura a óleo celebrava, portanto, o novo tipo de riqueza, de caráter dinâmico, que encontrava sua recompensa no poder de compra do dinheiro. Deveria conseguir demonstrar visualmente o que poderia ser comprado, e o desejo do que podia ser adquirido estava precisamente na capacidade que a técnica oferecia de conferir materialidade ao objeto. A técnica de pintura a óleo, aponta o crítico, é o primeiro capítulo no processo de educação do olhar do expectador moderno, e fará às aparências o que o capital faria às relações sociais: reduzir tudo à qualidade de objeto, à forma mercadoria, sendo toda a realidade visível apreendida e mensurada por sua materialidade. O argumento de Berger, no geral bastante arguto, parece desconsiderar que as “limitações” na obra de Millet não são de modo algum intrínsecas à técnica da pintura a óleo. A este respeito, ver: BERGER, J. *Millet and the peasant*. In BERGER, J. *About*



experiência da vida no campo, ou seja, de insensibilidade à tensão entre o caráter trágico e ao mesmo tempo banal que adquirira o trabalho. Noutras palavras, sua busca e dificuldade de figuração de uma experiência que fosse tão intimamente familiar quanto amargamente ressentida não eram exclusivamente de ordem estética, mas creio, como apontara o crítico T. J. Clark, material e política.

As dificuldades de Millet não eram simplesmente estilísticas. Ele tinha motivos de sobra para dissimular sua real direção, fazendo concessões propositadamente, produzindo o que dele se esperasse. Era pobre e a revolução o deixou ainda mais pobre. [...] Não havia dúvida sobre suas finanças em 1848: já era pintor há quinze anos, nove dos quais em Paris, mas ainda vivia numa hospedaria – mais ou menos uma favela – com sua companheira e filhos ilegítimos, tendo que produzir especificamente para o mercado. [...] Em 1851 fazia letreiros para lojas elegantes e desenhos para livros sobre o velho oeste. [...] Todo esse período foi uma luta por dinheiro e fregueses: Millet fazia qualquer serviço que lhe aparecia pela frente (CLARK, 1999, p. 75).

\*

Tanto quanto lhe permitiam as condições materiais, o trabalhador camponês ocupa o centro da representação na obra. Entretanto, sua experiência social não se resume apenas àquela do camponês ligado à terra pela tradição e pelos valores morais ou religiosos, pois, como vimos, o próprio campo passava por significativas transformações econômicas, assim como a periferia e a cidade (e, como veremos adiante, Millet não estava desatento à questão!). Além do mais, fazia parte do imaginário urbano da época a idéia de campo como o espaço antagônico à metrópole, reduto da ignorância de camponeses que personificavam o protótipo da estupidez<sup>4</sup>. A contribuição que Millet parece ter dado à pintura, em sua produção menos convencional iniciada em Paris e portanto anterior a sua partida para Barbizon (1849), dá notícia dos processos de modernização no campo e seus aspectos inter-constitutivos com aqueles que tinham lugar tanto na cidade como na periferia. Noutros termos, Millet concebe o trabalho e o trabalhador rural como o duplo do urbano, substituindo a representação poética da vida rural por uma reflexão da experiência de ordem materialista.

---

**Looking.** Nova York: Vintage International 1991. e BERGER, John. **Ways of Seeing.** Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972. Mais recentemente, Marie-Pierre Salé ressaltou o *réalisme naïf* de Millet. Cf. SALÉ, M.-P. **Dessins de Jean-François Millet.** Paris: Musée d'Orsay, 2006. A partir de *As respigadeiras*, Linda Nochlin também apontou, na mesma linha de Salé, a ausência de conflito histórico na obra do pintor, cujo intuito seria o de “enobrecer as poses e aproximar as figuras [femininas] de protótipos clássicos ou bíblicos, removendo-as de seu contexto politicamente carregado da história contemporânea, representando-as num contexto trans-histórico da alta cultura”. Cf. NOCHLIN, L. *The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz, and the Image of the Working Woman.* In **Courbet.** Nova York: Thames & Hudson, 2007, p. 101 (minha tradução).

<sup>4</sup> Cf. MANŒUVRE, L. **Jean-François Millet – Pastels et dessins.** Paris: Bibliothèque de l'Image, 2002.



[O mundo de Millet] fora definido antes de Barbizon, pintado às margens do Sena, nos subúrbios industriais de Paris. [...] Parece correto afirmar que as primeiras camponesas de Millet eram mulheres do subúrbio, da *banlieue*, aquela terra-de-ninguém das fábricas e do cultivo, que contornava a Paris de meados do século XIX, e que servia de habitação para das chamadas *classes dangereuses*". [...] Uma vez em Barbizon, a imagem feita por Millet do camponês passara por inúmeras transformações, porém aquela primordial, a fisionomia tipicamente selvagem [de suas personagens], fora definida em Paris. [...] Uma coisa é certa: em meados do século XIX a floresta não era o lugar ideal para procurar pelo idílio. Lenhadores e trabalhadores rurais lutavam por sua sobrevivência, frequentemente de maneira violenta [...]. Eram [...] *o proletariado das florestas*: homens sem terra que dependiam dos feixes que suas esposas amealhavam na mata, da criação de porcos ou vacas feitas nas cercanias dos bosques e do direito de respigar obtidos pelas mulheres em épocas de colheita. Paulatina e consistentemente, muitos desses direitos foram suprimidos: respigar foi proibido por lei e guardas florestais espantavam o gado. Os camponeses revidavam com incêndios, ataques ou qualquer outro subterfúgio, agüentando o quanto podiam até partir para as pedreiras e fábricas parisienses. As pinturas de Millet, especialmente aquelas feitas a partir de 1853, são um retrato fiel tanto da luta pela sobrevivência dos camponeses como de sua desesperança (CLARK, 1999, pp. 77-78).

Nesses termos, teria de fato Millet “regredido”, no todo de sua obra (a comparação proposta é entre os “dois” Millets), para um “Naturalismo romântico”? Acredito que uma possível resposta se encontre no percurso que vai de *Agar e Ismael*, de 1848-49, à segunda versão de *O semeador*, de 1850. Em *Agar...* Millet depura seu estilo: as duas figuras retratadas numa paisagem árida, um deserto, são representadas em posições curiosas e desconfortáveis. A primeira, Agar, aparece deitada e um tanto contorcida na areia, ocupando quase todo o primeiro plano da imagem. Ismael, na transição entre o primeiro e o segundo plano, é retratado em abrupta “perspectiva”, enfatizada pelo jogo de luz e sombra. O pintor dialoga formalmente com parte da tradição que o precede, da pintura clássica que lhe fora ensinada em Cherbourg (no jogo formal de luz e sombra) ao classicismo de David (de *A morte de Marat*, de 1793 e *A morte de Bara*, de 1794; pensemos nas figuras em primeiro plano, demasiadamente aproximadas do espectador, tendo ao fundo uma paisagem “neutra”, e no caráter heróico e exemplar que assumem as duas personagens<sup>5</sup>). O passo adiante dado por Millet parece ser precisamente aquele ligado à representação do espaço:

[...] A forma como [a pintura] representa uma segunda pessoa atrás do corpo

<sup>5</sup> Para considerações e análises específicas das duas obras de David aqui citadas, ver: MICHEL, R. E SAHUT, M.-C. **David – L’art et le politique**. Paris: Découvertes Gallimard et Réunion des Musées Nationaux, 2003. e MICHEL, R. *Bara: du martyr a l’éphèbe*. In **La Mort de Bara – de l’événement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David**. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1989.



alongado de Agar, no mesmo espaço, mas que de alguma forma paira entre o primeiro e o segundo planos, deixam incertas suas escala e distância. O recurso é utilizado com um propósito: retratar a lacuna do deserto e suas distâncias ambíguas *sem apelar para a descrição quadro a quadro*, uma vez que no deserto não há nada a ser retratado – árvores, paisagens ou indicadores espaciais – além do próprio espaço. *O deserto é um pano de fundo*, uma vez que nele não há qualquer elemento. Mas é também um lugar de distâncias ilusórias, espaços que aparecem e desaparecem – o espaço da miragem. Isto obriga o pintor a confrontar-se com determinadas questões, e Millet as resolve de maneira brilhante. Ele sugere simultaneamente espaço e superficialidade com completa economia de recursos ao justapor duas figuras e urdir a distância entre elas. Isso feito, o espaço é inferido graças a algumas linhas horizontais. O achatamento (ou ausência de “fisionomia”) é reiterado pelo segmento da tela – a mera distinção – entre as costas de Ismael e as coxas de Agar. O melhor uso que Millet fez do classicismo foi a representação do espaço vazio. [...] Agar foi um ponto final, sintetizando o que havia de essencial neste estilo. Não se poderia avançar: já era tempo de fazer uso do estilo em outro assunto, um mundo completamente distinto. Foi isso que *Descanso dos lavradores* [*Les repos des faneurs*] tentou fazer (CLARK, 1999, p. 77).

Reordenar o espaço pictórico (rompendo com a representação perspéctica clássica e suprimindo a descrição quadro a quadro da qual fala Clark) significa reordenar a narrativa que a pintura pretende tecer. A linearidade característica da produção comercial ou tradicional de Millet dá lugar a novas formas artísticas e narrativas: entram em cena a justaposição de figuras que não mais ilustram uma tarefa nem motivam reações causais umas nas outras, a insistência na representação das personagens como tipos mais do que como indivíduos particularizados, a completa ausência de “pretensão filosófica, melancólica e rafaelesca” (BAUDELAIRE, 1980, p. 776) das personagens, que, na total ausência do sublime poético das obras encomendadas, ganham peso e materialidade. São corpos maciços que sofrem a ação da gravidade, *coisas* com as quais o observador trava um embate mais físico que espiritual. A pincelada aponta para si e a tinta nomeia-se enquanto tal, na paisagem, pela seqüencialidade do gesto repetido e metódico, metáfora do próprio trabalho (que seria levada a extremos por Cézanne) e nas figuras, pela distinta notação pictórica utilizada para os corpos, que primando por um efeito geral de certa “granulação”, explicita o grau de recusa experimentado pelas personagens em relação à paisagem, que não as “absorve”. A tragicidade da história de Agar e seu filho, expulsos do Egito por um Abraão submetido aos caprichos da esposa, ganha na tela de Millet contornos materiais e contemporâneos ao do pintor. Quais?

Na própria escolha do tema, *Agar..* já aponta para a transição que culmina em *O descanso dos lavradores*. Ao evocar a passagem bíblica que narra a expulsão



de Agar e seu filho da casa de Sara e Abraão, suas dificuldades em sobreviver à travessia do deserto e a visita inesperada de um anjo, que como um *deus ex machina* salva a criança da morte oferecendo-lhe água no momento mais dramático da trama para que esta se torne, posteriormente, o pai de todos árabes que vivem no deserto, um povo livre, jamais dominado por qualquer outro, vivendo segundo suas próprias leis e desejos (num mundo reconciliado com direito a “happy end”), Millet esboça, alegoricamente, a notícia de uma situação social que lhe parece injusta, a circunstância do trabalhador camponês, numa imagem em espelhamento invertido à narrativa bíblica. Em *O descanso...* irá radicalizar a idéia: a situação social sugerida em *Agar...* é explicitada e localizada no Trabalho, agora imerso na História. Retoma a paleta monocromática em tons de marrom, que imprime à cena uma soturna e melancólica atmosfera, “como se o camponês fosse pintado com a própria terra que semeia” (VAN HEUGTEN, 2008, p. 102).

A partir daí, grande parte de sua produção avançaria, como anteriormente sugerido, no sentido de dar voz à experiência daqueles que haviam se tornado os “proletários da floresta”, radicalizando tanto a tipificação da figura do camponês trabalhador como a atribuição de significados às formas de representação do homem e da paisagem, reiterando a clivagem entre figura e fundo.

Millet sabe extrair o caráter essencial de sua observação dos camponeses e seu trabalho. O que o comove é a beleza de seu gesto, sua força, sua concentração, seu cansaço ou seus sonhos. É a convicção com a qual executam suas ações. Nesses termos, Millet cria personagens [...] tipificados. [...] A própria composição é agora distinta. Em Barbizon, os camponeses ocupavam lugar central nas composições, como em *As respigadeiras*, e a paisagem parecia servir para contextualizar seus habitantes. A partir de 1865, Millet atribui à paisagem importância cada vez maior: os homens e a natureza têm a partir de agora importância semelhante. Isto é particularmente evidente em *O poço de Dôme (Le puy de Dôme)* [...] (ROUX & GILBERT, 2002, p. 71).

Voltemo-nos agora a *O semeador*, que leva a extremos as conquistas de *Agar...* e de *O repouso...* A segunda versão da pintura enfatiza ainda mais a imagem embrutecida do trabalho campesino. Em relação à primeira versão, os contornos do trabalhador são de alguma maneira suavizados, a figura é menos monumental e a pose do corpo é retratada um tanto mais empertigada, enrijecida e mecânica. A parte superior do corpo, que se posiciona por demais para trás em relação às pernas, demasiada e dolorosamente retorcidas, não se “encaixa” na parte inferior do homem. O braço hirto, a mão tensa e o



gesto automático indicam uma certa contenção de energia. A bolsa de grãos que leva junto ao corpo chama atenção pelo modo como foi pintada: as pinceladas e as cores empregadas a tornam um bloco maciço, destacado fisicamente do corpo do homem como um objeto que lhe é alheio. O trabalhador encontra-se mais ao centro da tela, “congelado” em sua ação, confinado no exíguo espaço retangular que o aprisiona. A linha do horizonte, que se encontra fora de seu eixo característico dado o declive do terreno, reforça a sensação de desequilíbrio e alienação. Para épocas de plantio, a paisagem é acre e desoladora; corresponde à figura retratada mas não estabelece com ela qualquer trânsito: o camponês mais parece uma estampa, um decalque veementemente repugnado pelo fundo (em graus distintos, podemos afirmar o mesmo para *Homem com arado*, de 1863). A ação mecânica e repetida, o gesto automatizado, a tarefa que subjuga o trabalhador, embrutecendo-o, cristaliza a própria noção de trabalho alienado. Confinado e restrito, o sementeiro combina fraqueza e (alguma) asseveração, num complexo de engrenagens no ou pelo qual se é esmagado – uma metáfora utilizada por um Millet consciente tanto de seu lócus social como das mais diversas restrições impostas à produção artística conseqüente, ao definir, nos termos industriais, o próprio fazer artístico. Não seria descabido ver na tela um duplo do próprio artista.

\*

A produção pictórica de Barbizon é sim reação ao processo de haussmannização de Paris, porém, ao contrário da insistência de parte da crítica<sup>6</sup>, a “fuga” para o campo, a reação à degradação social e urbana e a negação do processo de modernização nos moldes “nostálgicos”, pela valorização de uma Natureza apartada da vida urbana, ou, noutras palavras, a Natureza dissociada dos processos sociais, políticos e econômicos, uma Natureza mais “perene” que a Política, não justifica ou explica a fração mais interessante da obra de Millet.

Um breve paralelo de sua produção com aquela de Rosa Bonheur (1822-1899), sua contemporânea e outro expoente na representação de cenas campestres, ilustra o argumento. Um de seus trabalhos mais famosos, a tela *Lavragem em Nevers: primeira lavra de vinha*, de 1849, é típico do conjunto de sua obra e instrutivo como termo de comparação. O pitoresco ausente no sementeiro de Millet é aqui presença marcante.

---

<sup>6</sup> Cf. ROSENFELD, D. *The Spirit of Barbizon*. In **The Spirit of Barbizon – France and America**. São Francisco: The Art Museum Association of America, 1986. e HERBERT, R. L. *City vs. country: the rural image in French painting from Millet to Gauguin*. In **From Millet to Léger – Essays in Social Art History**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2002.



Trata-se da “representação simples de um fragmento do mundo tal como se lhe apresenta aos olhos, [...] a transformação de uma cena banal numa visão de repousante beleza” (GOMBRICH, 1993, pp. 329-330). Este ponto *privilegiado* de observação é a marca de sua visão apriorística da natureza. Ao contrário de *O sementeiro*, o ponto de vista é aquele do espectador que consome a paisagem à distância, como *imagem* de idílio campestre que teria um suposto visitante ou turista citadino. Todavia, a insistência na representação minuciosa da exploração planejada dos recursos naturais e do trabalho campesino, na figura do arado, dos animais, da terra e dos trabalhadores em suas mais características particularidades e detalhes, explicita não apenas a metáfora visual que é a tela para o poder “sublime” e a “magnitude” da natureza, mas a concepção do triunfo das campanhas de modernização do campo pelo cultivo racional da terra, vistos do ponto de vista do proprietário, que vigia seus negócios e que detém os meios de produção. A ênfase nas habilidades do desenho pelo traço marcado, na clareza da composição espacial, na vastidão do espaço e dos recursos naturais, enfim, na natureza como reservatório de forças a serem racionalmente exploradas ecoa e corrobora a idéia da Natureza domesticada, ou, por outra, esquadrihada pela lógica quantificadora burguesa desenvolvida segundo os critérios dos processos de modernização iniciados a partir dos centros urbanos – neste caso, Paris.

O esplendor capitalista em Bonheur equivale à miséria física e espiritual em Millet. Desamparado e obsoleto, *O sementeiro* enfrenta um solo repleto de pedras e ervas daninhas. O arcaico guarda, aqui, os traços de um mundo que desaparece, de uma sociedade em dissolução, mas também a memória das lutas travadas e perdidas pela personagem representada (a insistência na representação de antigas ferramentas de trabalho, a meio caminho da obsolescência se comparadas às técnicas mais modernas, ratifica Millet como o “anti-Bonheur”). A parábola bíblica que possivelmente inspirou Millet, aquela do sementeiro (Mateus 13:24-43), ensina que “alguns escolhidos entenderão”, que alguns terão a “capacidade de ver”: “o campo é o mundo e a boa semente são os filhos do reino”; “os justos brilharão como o sol”. Opondo-se à visão da História como a narrativa dos vencedores, Millet, ao contrário de Bonheur, identifica-se afetivamente com o oprimido, pintando o trabalhador esvaziado de sua vida interior, como um autômato que é pendant do trabalhador de fábrica urbano. Ao representá-lo desta maneira, ou ainda, por tê-lo assim representado, revelando a ausência de sua alma, insufla-lhe espírito – mas aquele de seu tempo. É esta a ação revitalizadora que o torna



vivo e ativo, o *spiritus rector* desta estrutura inanimada. A idéia de rememoração das lutas e promessas não cumpridas, bem como da redenção da personagem individualizada ultrapassa as fronteiras religiosas para, a partir delas, atingir um patamar político. A teologia de Millet não é jamais um objeto em si e para si, não visa a contemplação de verdades eternas ou reflexões sobre o divino. Bem ao contrário, põe-se a serviço da experiência dos oprimidos e destina-se a restabelecer a força explosiva, “messiânica” se preferirmos, mas sobretudo revolucionária de suas lutas. O espaço de reflexão por ele aberto põe em xeque a concepção de inferno: nestes termos, a eterna repetição daquele “mesmo” representado em *O sementeiro* (Millet explicitaria a concepção moderna de inferno ao fazer paralelos entre *A expulsão do Paraíso*, o famoso afresco de Masaccio pintado na Capela Brancacci de Florença e seu *Rumo ao trabalho*, de 1850-51). O campo do sementeiro de Millet é portanto a própria História. A partir de seu sofrimento e desolação individuais dar-se-ia simbolicamente a redenção de todas as gerações vencidas que o precede – lembremo-nos que os derrotados de 1848 são ainda memória fresca!<sup>7</sup> – de todos aqueles com a verdadeira capacidade de “ver”, e, acompanhada de sua redenção, a reparação coletiva de todo um passado, que poderia ter sido mas não foi. Na parábola de Agar o Messias é figura central: enviado dos céus, resolve o conflito. Em *O sementeiro*, o Messias não é senão a própria classe proletária e seus núcleos de resistência. É patente que sua “redenção” não é um dado, mas um processo que não está garantido e que portanto deve ser continuamente lembrado e retomado para que o inimigo histórico seja derrotado. Neste âmbito, o papel da produção artística é o de integrar, como nos ensina Millet, a história da cultura àquela das lutas de classe.

A rememoração promovida da experiência dos excluídos é a necessária apocatástase do esquecimento, da qual não pode prescindir o contínuo combate rumo à emancipação e à utopia. Uma fala do ponto de vista dos oprimidos, o discurso do sementeiro vivifica politicamente as passagens bíblicas. Millet produziu uma obra progressista porque, como trabalhador consciente de sua posição, estava condicionado à produção voltada especificamente para o mercado e sabia o que isso significava.

---

<sup>7</sup> “Sua visão da História era por demais passiva e pessimista para permitir-lhe qualquer convicção política mais forte. E ainda assim, os acontecimentos entre 1848 a 1851, as esperanças que eles aguçaram – e suprimiram – estabeleceram para [Millet] e muitos outros o desejo pela democracia, não tanto em termos parlamentares, mas no sentido dos direitos do homem serem aplicados de maneira universal. O estilo artístico que acompanha esta exigência moderna é o realismo: realismo pois revela condições sociais ocultas, realismo pois – acreditava-se – todos poderiam reconhecer o que ele revelava”. Cf. BERGER, J. Millet and the peasant. op. cit. p. 79 (minha tradução).



Aposta, com “O semeador”, na frutificação de um certo tipo de semente. Walter Benjamin as descreveria mais tarde como “flores”, que “aspirando por um secreto heliotropismo, [se voltariam] para o sol que está a se levantar no céu da história” (LÖVY, 2005, p. 58).

---

**Abstract:** This article intends to place the painter Jean-François Millet in the tradition of French painting consider his œuvre under the light of the representation of rural labour, establishing some parallels with the process of modernisation experienced by Paris in the 19th century, one of the central themes of the literature and visual arts of the period.

**Keywords:** French painting. Jean-François Millet. Criticism. Modernization. Labour.

---

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BAUDELAIRE, C. *Salon de 1859*. In *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Robert Laffont, S. A., 1980.
- BERGER, J. *About Looking*. Nova York: Vintage International 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.
- CLARK, T. J. *The Absolute Bourgeois – Artists and Politics in France 1848 – 1851*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 1999.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1993.
- LÖVY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MANŒUVRE, L. *Jean-François Millet – Pastels et dessins*. Paris: Bibliothèque de l’Image, 2002.
- MICHEL, R. E SAHUT, M.-C. *David – L’art et le politique*. Paris: Découvertes Gallimard et Réunion des Musées Nationaux, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Bara: du martyr a l’éphèbe*. In *La Mort de Bara – de l’événement au mythe. Autour du tableau de Jacques-Louis David*. Avignon: Fondation du Muséum Calvet, 1989.
- NOCHLIN, L. *The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz, and the Image of the Working Woman*. In *Courbet*. Nova York: Thames & Hudson, 2007.
- ROSENFELD, D. *The Spirit of Barbizon*. In *The Spirit of Barbizon – France and America*. São Francisco: The Art Museum Association of America, 1986.
- ROUX, Nathalie & GILBERT, Françoise. *Jean-François Millet – Voyages en Auvergne et Bourbonnais – 1866-1868*. Clermont-Ferrant: Skira / Seuil, 2002.
- SALÉ, M.-P. *Dessins de Jean-François Millet*. Paris: Musée d’Orsay, 2006.
- WALLENS, G. *La nature avant Barbizon*. In *L’école de Barbizon – Peindre en plein air avant l’impressionisme*. Lyon: Musée des Beaux-Arts, 2002.
- VAN HEUGTEN, S. [et alii]. *Van Gogh and the colours of the night*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2008.



## Anexos



Hagar e Ismael, Jean-François Millet, 1848-49



Descanço dos trabalhadores [Le repôs des faneurs], Jean-François Millet, Musée d'Orsay



O semeador, Jean-François Millet, Museum of Fine Arts, Boston

**Recebido para avaliação em 25/04/2010**  
**Aceito para publicação em 05/10/2010**