

Fuga e representação do instante: um olhar oriental sobre as paisagens de inverno de Claude Monet e Camilo Pessanha

Mestrando Vagner Monteiro UNESP¹

Resumo:

O presente trabalho consiste na apresentação de reflexões acerca de uma possível aproximação entre os projetos estéticos do pintor francês Oscar-Claude Monet e do poeta português Camilo Pessanha e tem como objetivo demonstrar que a conjunção entre tais estéticas dá-se pela impregnação do Orientalismo em suas artes, nas quais estão impressas a busca pela fixação e representação do instante e da essência fugaz da natureza. A análise que compõe o artigo em questão, além de investigar a homologia entre as referidas estéticas, torna possível perceber que tal influência do Oriente fora buscada por ambos como forma de renovação artística.

Palavras-chave: Monet, Camilo Pessanha, Orientalismo, Fixação do instante.

Introdução

Propor um estudo das relações entre a Literatura e as outras artes, mais precisamente entre poesia e pintura, consiste em uma tarefa bastante árdua, levando-se em conta que cada forma de arte corresponde a um todo complexo e de difícil combinação entre si. Para tal proposição, não obstante a referida complexidade, acima de questões elementares referentes às fontes, às influências ou à inspiração, como bem observa Welke e Warren (1976), os pesquisadores devem atentar para um problema mais importante com respeito às relações interartísticas, já que, por vezes, a literatura tenta, por forma definida, alcançar os efeitos da pintura e a sua capacidade evocativa.

É nesse sentido, e com base em tais pressupostos, que propomos, por meio deste artigo, uma reflexão acerca de uma possível homologia entre a obra do pintor impressionista francês Claude Monet (1840–1926) e a do poeta simbolista português Camilo Pessanha (1867–1926). Tentaremos demonstrar, como parte do objetivo deste trabalho, que a aproximação entre ambos dá-se por meio de semelhante projeto estético, em que se imprime a ânsia pela fixação e representação do instante fugidio e de suas impressões, mas, sobretudo, por uma mesma e profunda impregnação do Orientalismo em suas obras e em seus modos artísticos.

Compreende, ainda, o escopo deste trabalho, e cremos ser possível verificar, que a presença desse discurso, comum às artes de ambos os autores e que é produto da assimilação da alteridade oriental, fora por eles buscada como forma de renovação das formas, dos meios e de sua concepção artística e que tal fenômeno é responsável por atribuir reflexos de modernidade a ambas as estéticas. Para tanto, esta análise alicerçar-se-á nos próprios objetos artísticos de Monet e Pessanha. De modo mais preciso, teremos como objeto de apreciação uma base comum: a paisagem invernal, registrada por Monet, e seus reflexos em semelhantes paisagens presentes na poesia de Camilo Pessanha.

Para que iniciemos essas reflexões torna-se importante, a priori, uma melhor compreensão acerca do fenômeno do Orientalismo e de suas influências na arte de finais do século XIX, contexto em que se inserem as estéticas abordadas no presente artigo.

A partir do século supracitado, começa a se fazer presente nas manifestações artísticas ocidentais, sobretudo na Europa, uma nova tendência, fruto de um processo histórico-cultural, pelo qual, segundo Albert Said (1978), o Oriente seria verticalmente construído no intelecto acadêmico ocidental.

Entende-se por Orientalismo, segundo tal perspectiva, a tendência artística que atuou com grande influência nas artes ocidentais a partir desse período, sobretudo na literatura e na pintura européia, os quais assimilaram diversos aspectos da cultura do Oriente e os reproduziram, muitas das vezes, de modo distorcido ou superficial, expressando uma visão generalizante, estereotipada e reduzida de tais aspectos, visão essa marcada pela hegemonia cultural e pelo desejo de afirmação da superioridade ocidental.

Não obstante essa assimilação redutora do Orientalismo, na segunda metade daquele século, uma geração de artistas, na maioria francesa, fugindo às imposições acadêmicas e questionando a visão etnocêntrica ocidental, passou a voltar seu olhar não para o exotismo cultural do Oriente, mas, diretamente, para sua própria arte, de onde esperavam encontrar respostas a seu anseio de renovação artística. O próprio poeta Baudelaire já alertava o meio intelectual para o valor das estampas japonesas, que traziam consigo uma nova concepção de arte condizente como gosto moderno.

O japonismo, nome atribuído a essa nova concepção artística, foi ainda alimentado por homens de letra, tais como Zola e os Goncourt. Contudo, foi Claude Monet quem, dentre esses artistas, soube estar mais atento às novas possibilidades e idéias, desenvolvendo-as de modo mais radical e utilizando conscientemente as lições orientais. E é, sobretudo, na identificação de sua obra com o pensamento artístico-filosófico oriental, com raízes na velha China, que concentraremos nosso olhar na primeira parte deste trabalho.

Propomos, em primeiro plano, uma análise do quadro “A geada” (1880), obra que compreende a fase mais madura de Monet e na qual acreditamos ocorrer, com clareza e intensidade, a referida manifestação do Orientalismo.

1 A paisagem invernal de Claude Monet



Ao observarmos este quadro, já de início, podemos perceber uma primeira característica: o artista passa a voltar-se mais para si mesmo, fase intimista correspondente à maturidade do autor. Essa visão de mundo consiste na completa e absoluta exclusão da figura humana, restringindo-se, deste modo, à imagem de um mundo solitário e silencioso. Evidenciamos, também na presente obra, o uso da técnica essencialmente impressionista, produzida a partir de pinceladas subdivididas e sob a forma de pequenos pontos, manchas ou toques de cores vibrantes que, agindo entre si, avivam a superfície da tela.

As pinceladas, mesmo que aparentemente desordenadas, se observadas em conjunto, formam um todo coerente, como se cada partícula, por mais minúscula ou dispersa que pareça, estivesse unida, envolvida por uma mesma substância e ritmos primordiais. Monet lança mão de tais unidades menores, análogas, para produzir uma unidade maior, instantânea e, para tanto, como explica Schappiro (2002), vale-se da própria complexidade e mobilidade reais da natureza, como estímulo à reprodução de uma imagem movimentada e em constante fragmentação.

A paisagem invernal, silenciosa, solitária, matiza-se por um profundo sentimento e, sobretudo, pela plena consciência de um ser diante da natureza efêmera, cujas impressões fugazes são flagradas pelo olhar do pintor em seu pleno fluir. Decorre, daí, uma notável valorização, por parte do artista, do instante de apreensão das imagens. Neste sentido, afirmava o próprio Monet: “Passei a trabalhar numa lentidão que me desespera, porém mais vou, mais vejo que é preciso trabalhar muito para chegar a alcançar o que procuro: a instantaneidade” (1890 apud FARRIA-MACHADO, 1986, p.72).

Monet, na busca pela fixação do instante, percebida nesta obra, manteve-se fiel aos seus princípios, tais como a valorização do artista do contato direto com a natureza a ser retratada, atitude fundamentalmente lírica, dada pelo não distanciamento, em que parecem fundir-se sujeito e objeto envoltos por um estado anímico. A técnica utilizada nesta tela é a da pintura direta, espontânea, sem o preparo prévio, para exprimir o momento absoluto presente na natureza. As pinceladas, dadas no instante da apreensão, revelam os movimentos impulsivos da mão do pintor, em resposta aos estímulos provenientes das imagens retratadas por ele, atribuindo emoção estética à cena registrada.

As pinceladas possuem variedade de movimentos em pontos distintos do quadro. Desse modo, cada segmento de elementos da paisagem como o céu, a água, a vegetação, possuem ritmo determinado pela ação atmosférica e pelo embate entre o sol e a neve. Na parte inferior da tela, em primeiro plano, Monet lança mão de pinceladas vigorosas, espessas, que atribuem maior densidade a este plano do quadro. Ao direcionarmos o olhar para o alto, percebemos toques gradualmente mais sutis, em que as pinceladas mais uniformes são menos marcadas do que as da parte inferior da tela e que, além de reforçarem a profundidade relativa à distância da margem posterior do rio, mostram com intensidade a movimentação atmosférica, em contraste com uma aparente estabilidade do plano inferior.

Podemos observar, com respeito a essa movimentação atmosférica no plano superior da tela, pinceladas que variam de direção e que, em certos pontos, exprimem um movimento circular. Tais pinceladas criam um efeito de homogeneidade entre a atmosfera e a parte superior da vegetação ao fundo, efeito que parece se estender às nuvens, como se estivessem sendo sugadas pela força da atmosfera, exprimindo, desta forma, o poder implacável da natureza e a inevitável dissolução das imagens. Os fenômenos observados correspondem a uma metamorfose da natureza em que as imagens, no caso as que são impelidas pela atmosfera, não são simplesmente desintegradas, mas parecem fazer parte de um estado de transição em que os elementos fundem-se e transformam-se continuamente.

Mesmo ao representar um embate entre forças da natureza, esse quadro visa a preservar a harmonia entre os elementos, já que a instantaneidade buscada pelo pintor pressupõe a unidade do

todo. Os objetos, em cada ponto do quadro, possuem um elo entre si. Esse fenômeno, de modo semelhante, ocorre com os tons de cores presentes na obra. Os diversos matizes parecem resultantes dos efeitos da luz do sol e da atmosfera, que, ao decomporem as cores naturais, produzem um efeito espectral, percebido na imagem global do quadro. Todos esses matizes tendem à fragmentação, como tudo nessa obra, e aparentam, ao observarmos atentamente suas correspondências, tratar-se de variações de um único matiz predominante. De fato, o que é perceptível é a fragmentação das imagens e uma busca do pintor pelo registro desse momento efêmero, por meio da qualidade que, ao impregnar toda a cena, produz uma espécie de envoltório luminoso, que atribui unidade à referida cena e seu dinamismo. A ânsia de Monet pela fixação do instante, bem como a já mencionada valorização do contato direto do artista com a natureza retratada, ressaltam, a priori, a identificação do pintor francês com a concepção artístico-filosófica oriental.

Para o pensamento chinês, não se pode conceber o espaço independente do tempo, do mesmo modo que, para os nipônicos, essa perspectiva espaço-temporal seria um valor que todo verdadeiro artista deveria alcançar. Inferimos que tal concepção aparece na presente obra de Monet, pois nela se imprime a sua busca por captar, com sua arte, o ritmo vital da natureza: o espaço em fuga. Tal perspectiva, na visão de Monet, corresponde ainda à noção de totalidade e confere unidade às imagens constituídas por fragmentos unidos por um todo indissolúvel, universal, perspectiva muito presente na arte chinesa.

A unidade pretendida por Monet atribui harmonia à obra, mas preserva a forma fragmentária das imagens, assim como sua forma inacabada. A negação atribuída pelo pintor ao que ele próprio definiu como “minuciosamente acabado”, e que artistas chineses como King Hao (século X) e Tchang-Yen-Yuan (849) também repudiavam, faz-se presente nessa obra. Para os artistas orientais, a pintura deveria evitar a minúcia de acabamento e o desenho das formas. Eles viam o “minuciosamente acabado” como contrário à realização artística profunda. Percebemos, assim, como uma concepção artística secular, pertencente à tradição oriental, pôde corresponder ao gosto impressionista de Monet.

As manchas azuis, marrons, brancas, e demais nuances que compõem a paisagem retratada na presente obra, as pinceladas justapostas e subdivididas estabelecem intervalos em vários pontos, entre um ou mais tons e concedem um aspecto molecular à obra. Tais intervalos inserem ritmo às cores: vegetação, água, céu, em contato uns com os outros, além de vibrarem, avivando a imagem global, acabam formando uma grande massa, cujos tons são influenciados pela ação conjunta entre luz e atmosfera. Para tanto, o pintor abre mão das pinceladas guiadas pela forma e pelo volume dos objetos, substituindo-os pela descontinuidade, confirmando-se, mais uma vez, a afinidade entre Monet e os orientais, no que tange à preferência pelo inacabado.

A disposição dos elementos no quadro, as rápidas, breves e intensas pinceladas parecem fazer parte de uma estrutura especial, projetada para representar o impacto das impressões, vividamente captadas por meio de toques rápidos, repetidos, com pausas que parecem reter o instante de apreensão surpreendido pelo olhar, sobretudo ao que Monet denominava “envoltório” ou, como escreve Farria-Machado (1986, p.72), ao tratar do efeito buscado pelo mestre de Giverny, “a mesma luminosidade difundida por toda a parte”.

O efeito de luminosidade, presente na tela e difundido pelo jogo de reflexos de luz nos fragmentos estilizados da paisagem retratada, assemelha-se em muito a um estado denominado “vazio resplandecente”, que, para os chineses, corresponderia a uma condição a qual desejam ascender os grandes artistas. O vazio, para os chineses, representa a origem do universo. Nesta busca intuitiva diante da natureza, busca-se atingir esse efeito resplandecente, e como afirma Farria-Machado (1986, p.78), “Monet foi essencialmente oriental”.

A perspectiva utilizada por Monet, nesta obra, aparece como mais um importante paralelo com a arte do Oriente. O pintor lança mão da perspectiva oriental de distância plana ou “vão de

pássaro”, pela qual o olhar do sujeito abrange do alto toda a cena. Essa perspectiva, em conjunto ao corte em primeiro plano, desloca a imagem de uma horizontalidade, característica do próprio curso do rio, que fica assim indefinido, para uma outra posição, em que o plano da água é alçado verticalmente como o plano de um espelho. Desse modo, a imagem aquática torna-se uma extensão do ambiente do observador. Acrescente-se a isso que o corte típico, ocorrido no primeiro plano do quadro, isola e emoldura um segmento da natureza: a imagem aquática, silenciosa e solitária do rio. Além disso, aparenta apresentar-se como a grande metáfora da fixação do instante compreendido em seu mais absoluto dinamismo numa tentativa de reter as imagens e impedir sua fuga. Tal concepção inovadora de paisagem panorâmica, concebida verticalmente, fora disseminada por pintores chineses da segunda metade do século XIX, como forma de expressão artística para combater os estilos tradicionais que permaneciam à margem da arte acadêmica.

Acreditamos que a influência do Orientalismo na obra de Monet fez com que o pintor rejeitasse a visão artística acadêmica, buscando na arte do Oriente os meios para se libertar do tradicionalismo, recriando valores plásticos, dando ares de modernidade à sua arte e à arte européia como um todo. Tal impregnação oriental, como fora apontado na introdução deste trabalho, entendemos, faz-se semelhantemente presente na obra de Camilo Pessanha, como parte de um também aproximado projeto estético, como tentaremos evidenciar por meio da análise que segue.

2 A paisagem invernal de Camilo Pessanha

PAISAGENS DE INVERNO II

Passou o outono, já, já torna o frio...
- Outono de seu riso magoados.
Álgido inverno! Oblíquo o sol, gelado...
- O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
- E, refratadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

Camilo Pessanha

Neste poema de Camilo Pessanha, o embate entre o sol e o gelo atribui às imagens uma grande movimentação e desintegração. A presença do sol, dissimulado, permite a fuga das águas e, com elas, as imagens, mesmo sob a ação severa do frio. Esse mesmo sol, único elemento vital na natureza retratada, surge também gelado, espécie de extensão de um estado de alma do sujeito lírico. A obra sugere a força da natureza indiferente à impotência do ser que a contempla e que deseja fixá-la. A intensidade com que irrompe o inverno, a qual também denota a rápida progressão temporal, é percebida já no primeiro verso de abertura do soneto. A mudança do tempo verbal do passado para o presente, logo no início do verso, revela, com intensidade, as impressões visuais do sujeito lírico sob o efeito da tensão provocada pela passagem do tempo e a chegada repentina de

uma nova estação, o término de mais um ciclo e a chegada do inverno. Essa tensão enfatiza-se pela ocorrência da cesura no primeiro verso e pela idéia de uma sucessão temporal, reforçada pela presença da forma adverbial “já”, presente nos dois hemistíquios. Além dessa tensão, a cesura, como pausa, permite o descanso momentâneo, a manutenção da imagem ou instante que se deseja fixar.

Ocorre no soneto analisado uma espécie de reação em cadeia, produto da relação e do ritmo sugeridos pela repetição de palavras como “já”, “outono”, “sol”, “águas”, as quais se repetem seguidamente como se, ao serem pronunciadas, fossem fragmentadas, propagando-se, verticalmente, na medida em que se chocam rompendo, deste modo, com a horizontalidade, para deter o escoamento do verso.

Essa forma de reação, paradoxalmente, ainda que momentânea e fragmentada, preserva a unidade global. Tal paradoxo, como bem explica Octávio Paz (1982, p.120), é característico de toda imagem que, em geral, “aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si” e, deste modo, submete à unidade a “pluralidade do real”.

De início, evidenciamos os modos de captação e a busca por representar aquilo que se nega à representação, na ocorrência do recurso da repetição, no soneto, tanto de palavras quanto de unidades menores. A repetição seguida da vogal “i” em “frio”, “riso”, “álido”, “inverno”, “oblíquo”, sua insistência e tonicidade parecem conferir frialdade ao poema e evocar a presença de um inverno contundente, cortante, como as lâminas da geada que dilaceram a vegetação.

No soneto de Pessanha, um importante recurso para a captação das impressões, bem como para sua representação, dá-se por meio de intervalos oferecidos em forma de pausas no verso. Em meio a repetições, as quais podem ser comparadas aos toques rápidos de um pintor, ocorrem vírgulas, travessões, sobretudo no primeiro quarteto do poema.

As alterações rítmicas utilizadas pelo poeta e o rompimento com as formas fixas de acentuação do decassílabo traduzem a instabilidade presente no soneto. Como observa Celso Cunha (1968), esta é uma característica do idioma português, a impossibilidade de se admitir uma sequência superior a três sílabas átonas.

As diversas pausas, as interrupções, os truncamentos no interior do soneto provocam fraturas nos versos, segmentando-os em unidades menores. Entretanto, mantêm a idéia geral de uma visão fragmentada de mundo. As palavras repetidas e interrompidas pelas pausas criam intervalos entre as imagens evocadas e possibilitam a captação das impressões, mesmo em constante movimentação, da percepção do instante poético e, de certo modo, da ilusão de controle. Neste processo, destaca-se a desconstrução ou desarticulação sintática ocorrida no poema pelo uso da elipse, por meio da qual são suprimidas algumas palavras que ficam subentendidas pelo contexto e que dariam maior lógica e precisão ao verso. “Pessanha suprime de seu discurso uma série de palavras, que serviriam para designar relações lógicas” (MÁTTAR, 1996, p.112). A visível desarticulação sintática, ocorrida em alguns dos versos do soneto, como em “Álido inverno, Oblíquo sol gelado”, “Outono de seu riso magoado” — “O sol e as águas límpidas do rio”, “águas claras do rio! Águas do rio”, dá-se não pela presença, mas, justamente, pela ausência de elementos, tais como as formas verbais. Ao suprimir tais formas, o poeta busca a instantaneidade, o tempo instantâneo da imagem. Por meio desse expediente, rompe-se momentaneamente com a linearidade do tempo contínuo, discursivo, provocando coágulos nos versos, que aparentam, a princípio, escorrerem uns para os outros, garantindo, deste modo, a suspensão temporal e a ilusão de posse das imagens poéticas por parte do sujeito lírico.

A essa suspensão do tempo verbal deve-se acrescentar outra, oferecida pelo emprego das reticências, respectivamente presentes no final dos versos primeiro e terceiro, décimo-primeiro e décimo-quarto. Em primeiro plano, as reticências representam a omissão a algo possível de ser dito ou aquilo que, por natureza, é inefável, como o próprio tempo. Por outro lado, pode representar a

continuidade da fuga e da movimentação das imagens, representadas somente em seu dinamismo, impossíveis de serem fixadas. Assim, não pode haver representação gráfica mais adequada. Some-se a isto que esse recurso, sobretudo no último verso do segundo terceto, revela a presença do pensamento oriental na forma de negação ao acabamento minucioso procurando, ao que parece, libertar o poema de sua forma fixa e rígida como soneto. Não há meio de se aprisionar o instante.

Há ainda uma forma de suspensão que percorre todo o soneto e com a qual o poeta demonstra a minúcia de seu trabalho poético com a língua. Em conjunto aos recursos suspensivos já citados, surge, sobretudo na primeira estrofe, uma rede de anacolutos que atuam em conjunto com uma forma primorosa de paralelismo. Constatamos esse expediente nos versos primeiro, terceiro, quinto e sexto, os quais compõem os tercetos que descrevem a imagem feminina da morte na água. Presenciamos esse distanciado paralelismo, sobretudo nos versos interrogativos, presentes no segundo quarteto e segundo terceto, distanciados, portanto, pela mediação do primeiro terceto. O paralelismo, a peculiar construção sintática, não só produz a suspensão no discurso, como reforça o efeito cíclico ou espiral por meio da qual o discurso, suspenso em determinado momento, é retomado em outro instante, alternadamente, cabendo ao leitor juntar as partes fragmentadas do texto para a compreensão do mesmo.

Com o uso das reticências, Camilo Pessanha reforça ainda mais a presença do orientalismo em sua poética, manifesto pela consciência da impossibilidade de aprisionamento e, ao mesmo tempo, pela busca de representação do instante em seu aspecto dinâmico.

A análise, até agora, concentrou-se muito mais nos versos que compõem os quartetos. Nesses é que se encontram, com mais intensidade, as imagens estilhaçadas, instantes fugazes e de movimentação dentro do quadro imagético. No entanto, é nos tercetos que, talvez, um dos mais complexos expedientes poéticos é encontrado, na forma da representação metonímica. Podemos presenciar, neste soneto, a omissão de referências à mulher, salvo pela presença dos pronomes. Os detalhes metonímicos são, aos poucos, evocados, porém, interceptados por versos que correspondem a imagens aquáticas que interrompem o acabamento da imagem feminina, como se despertasse o sujeito de seu devaneio.

A sutileza com que o poeta suprime as nomeações ou referências mais claras à forma feminina, em conjunto às dos quartetos, pode ser compreendida, efetivamente, como um grande processo elíptico, que atribui, não por acaso, um tom vago e impreciso ao poema, e possibilita a plena realização da preconização simbolista do uso da sugestão em detrimento da nomeação. Essa tendência, afirma Oscar Lopes (1987), Pessanha encontrou na poesia chinesa, durante suas traduções, nas quais pôde perceber a “supressão de todos os termos designativos de relações lógicas”, resultando em um alto poder de evocação que, segundo o próprio poeta, é consequência da natureza ideográfica da escrita. A experiência do poeta com o ideograma e a idéia geratriz de sua forma parece refletir neste soneto, em que cada um dos estilhaços produzidos pela fragmentação das imagens poéticas é carregado de valor simbólico.

O tema da incomensurabilidade entre vontade e realidade se estabelece e cria uma forte tensão no poema, visto que questiona a veracidade do desejo poético de fixação do instante, pois percebemos que o sujeito é consciente da impossibilidade de realização de tal desejo, o que atribui mais complexidade a sua poética.

O referido tema sintetiza-se nos tercetos. Neles, o sujeito, perceptivo da dissolução das imagens do mundo e da sua própria apela para a permanência da imagem feminina e a movimentação sugerida pelo uso do gerúndio nos versos nove, onze e treze, ressalta o paradoxo ou contraste entre as imagens que escorrem diante dos olhos, imagens que o sujeito contempla, mas que não poderá fixar.

Conclusão

Vários são os pontos de semelhança levantados nesta análise entre os modos artísticos utilizados por Pessanha bem como por Monet para captar o ritmo da natureza. Tais aspectos conjuntivos são evidenciados pelas pausas ou lacunas produzidas pelos versos ou pinceladas e pela adoção de determinadas formas utilizadas, respectivamente, para deter a dissolução e o escorrer das imagens e para retratar a movimentação contínua da natureza. Para isso, foram empregados minúsculos pontos, manchas de tinta, palavras, unidades menores, elementos que reagem entre si e produzem imagens em seu mais absoluto fluir.

As técnicas utilizadas para registrar o instante de apreensão, em ambas as obras analisadas, não só buscavam sua fixação, sua representação, mas deveriam transmitir toda a movimentação, toda a fugacidade que revelasse um universo cujas forças o espectador não seria capaz de conter e cujo desaparecimento das imagens seria inevitável. Ambos, Monet e Pessanha, mostram-se preocupados não simplesmente em preservar suas imagens de uma iminente dissolução. Ambos, conscientes da essência dinâmica das imagens, da movimentação e fluir cósmico do qual fazem parte tanto as imagens como o próprio ser, empenham-se em representá-las, reiterar-se, dentro de tal dinamismo.

A aproximação dessas duas estéticas compreende, como cremos ter sido possível perceber à luz dessas análises, um minucioso e aproximado trabalho de ambos na disposição de tons, cores, palavras. Esses elementos possuem papéis determinantes e contribuem para afirmar o caráter pictórico da poesia e o poético da pintura. A escolha das palavras e das unidades menores feita por Pessanha, o agrupamento rítmico, a euritmia, são como as pinceladas que tecem a substância artística da obra de Monet, com seus tons raros e preciosos. Todavia, cabe reiterar que a aproximação entre as referidas estéticas não se restringe a termos de semelhança formal, tampouco à escolha temática de imagens a serem representadas; se assim fosse, tal proposição deveria ser desencorajada. É nessa percepção da efemeridade, da urgência das imagens, que reside a essência lírica inerente a ambas as estéticas abordadas nessa leitura. O indivíduo, representado pelo olhar, constitui-se como o centro, tanto na obra de Monet como na de Pessanha, ressaltando o ponto de vista heracliteano.

A realidade, segundo salienta Lopes (1970, p.200), “é mais imaginativa do que nós, ou antes, nós só não perdemos a realidade se correremos sempre atrás dela a refazer imagens”. Pessanha, neste sentido, do mesmo modo que Monet, percebe o mundo como imagens que não se fixam e onde o que se apresenta estável, coerente ou lógico, deve fragmentar-se. A busca pela captação do ritmo vital da natureza, pela fixação do instante e pela representação de sua rápida noção, que coincidem com o pensamento filosófico chino-japonês, revelam-nos a impregnação dos dois artistas pelo panteísmo oriental, impregnação esta que nos parece ser menos intuitiva no caso de Pessanha. O panteísmo, nesse soneto do poeta, talvez se apresente de modo mais consciente, por meio da concepção cíclica da existência humana e na qual se imprime uma visão outonal da vida.

Buscamos ao máximo, no decorrer dessas leituras, uma abordagem que não se aparasse no âmbito das intenções dos dois artistas, já que propusemos, desde o início, uma comparação direta dos objetos de arte de Monet e de Pessanha. Tornou-se necessário, no entanto, em alguns momentos, concentrarmos-nos em fatores externos para situarmos as obras em seus contextos, posto que nossa proposta envolve uma afirmação acerca de uma possível influência comum às estéticas de ambos os artistas, fato que suscitaria o paralelismo entre elas. Dessa forma, acreditamos ter sido possível constatar a existência de um solo comum presente nas artes dos referidos artistas.

Segundo Eliot (1997, p.22), “nenhum poeta ou artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado. O seu significado, a sua avaliação, é a avaliação da sua relação com os poetas e os artistas mortos”. No caso das obras de Monet e de Pessanha, analisadas neste artigo, essa

relação entre o velho e o novo, o olhar em direção ao outro, não consiste em seguir a geração imediatamente precedente, tampouco a de sua pátria, mas uma outra, que possui raízes na cultura milenar do Oriente. Some-se a isto que, ainda com base no pensamento de Eliot (1997), essa “tradição” não se herda, mas se busca e tem de ser obtida com “árido labor”. O fato é que ambos os artistas não se contentaram apenas com as influências, mas recriaram-nas, sintetizando-as em conjunto à arte ocidental. Além disso, proporcionaram um sensível diálogo entre essas referidas influências e os elementos ocidentais, de modo a romperem com a tradição vigente realizando, assim, suas aspirações estéticas.

A análise do quadro de Monet nos revela eflúvios de modernidade manifestados por uma nova concepção de arte, por meio da qual se sobrepõem ao conhecimento teórico, à experiência sensorial, ótica, com ecos de Orientalismo. Afastando-se do paradigma naturalista, sobretudo devido ao caráter intimista, e para cuja representação visual foram desenvolvidas novas técnicas e possibilidades, não se limitaram à mera imitação da natureza e apontaram uma nova direção, sobretudo para as gerações vindouras.

Indiscutível, do mesmo modo, é a relevância da obra de Camilo Pessanha para a vanguarda literária portuguesa; é neste sentido que, mais uma vez, deparamo-nos com a alteridade oriental fluindo como elemento catalisador expresso na obra do artista enquanto substância renovadora da arte. Mesmo que não seja possível, por meio dessas leituras, nem seja a nossa proposição afirmar até que ponto a poética de Pessanha fora realmente influenciada pela poesia chinesa, acreditamos estarem presentes no soneto em questão, bem como impregnado em seu fazer poético como um todo, aspectos fundamentais da escrita e do pensamento orientais, seja pela existência de uma desarticulação sintática, pela ambigüidade e imprecisão de seu discurso, seja pelo notável processo elíptico empregado em seus versos, bem como por certo caráter místico de sua poesia. Tais aspectos, devemos salientar, contribuíram substancialmente para a consolidação de uma poética essencialmente simbolista.

Ambos, Pessanha e Monet, demonstram, por meio das obras analisadas neste trabalho, a intrínseca necessidade de renovação artística, para cuja efetivação buscaram e encontraram respostas na arte oriental. Isso reforça o caráter fragmentário de ambas as obras, já que delas se desprendem aspectos relacionados aos velhos paradigmas, o que faz, por outro lado, permanecerem inacabadas por assimilarem novos valores. Todas as características orientais assimiladas em suas obras mostram-se igualmente harmonizadas com as do ocidente, de modo que a referida renovação da arte resulta na mais absoluta síntese artística universal.

Referências bibliográficas

- CUNHA, C. *Sobre o decassílabo de Camilo Pessanha*. In: **Língua e verso**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães, 1997.
- FARRIA-MACHADO, S. M. **Presença da arte japonesa na obra de Monet**. Rio de Janeiro: Arte Final, 1986.
- LOPES, Ó. **Pessanha, o quebrar dos espelhos**. Ler e depois. Porto: Inova, 1969.
- MÁTAR, J. **O processo simbólico na poesia de Camilo Pessanha**. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses. UNICAMP, 1996.
- PESSANHA, C. **Clepsydra: Poemas de Camilo Pessanha**. Edição Crítica. Campinas-SP, Editora da UNICAMP, 1994.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

PESSANHA, J.A.M. *Monet*. In: **O Olhar**. Org. Adauto Novaes. São Paulo: Ed. Schwarz LTDA, 1988.

SCHAPPIRO, M. **O Impressionismo: Reflexões e percepções**. Trad. Ana Luiza D. Borges. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

WELLEK, R & WARREN, A. *Literatura e outras artes*. In: **Teoria da Literatura**. 3. ed. Biblioteca Universitária, 1976.

Autor

¹**Vagner MONTEIRO, mestrando.**

Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".
UNESP, Campus de Assis-SP.

E-mail: monteirovagner2004@ig.com.br