

## IMPRESSIONISMO E TAOÍSMO

Paulo de Tarso Cabrini Jr. <sup>1</sup>

**RESUMO:** O Impressionismo foi um movimento artístico que teve seu auge na década de 1880, na França, alcançando uma popularidade que se estende até os dias de hoje. O termo *Impressionismo*, inicialmente usado apenas para designar um movimento das artes plásticas, mormente a pintura, estendeu-se até a música, e, se levarmos em conta os grandes alcances da palavra, designa, inclusive, um modo crítico de se enxergar as artes, o que originou o termo *crítica impressionista*. Este artigo, dentro de uma tradição que relaciona o século XIX-XX europeu às artes e filosofias orientais, procura estabelecer pontos de contato entre a arte *impressionista*, em variadas manifestações, e a filosofia chinesa taoísta.

**Palavras-chave:** Impressionismo; Taoísmo; Literatura no Século XIX.

### Impressionism and taoism

**ABSTRACT:** Impressionism was an artistic movement that reached its peak in the 1880s, in France. Its popularity is very strong even in our days. The word *Impressionism* was first used to refer only to a movement in paintings, but the term became wider in its meaning, describing also a movement of same richness in music, and even in art criticism, as long as we can hear about *Impressionistic criticism*. This article is one that comes along a tradition created by James Liu (1926-1986), Chinese-American professor, and it searches for some links between Western and Eastern arts and philosophies. In this present case, we try to demonstrate some resemblances between Impressionistic European arts and the Taoist philosophy as expressed by Chuang Tzu (c. IV B.C.) and his followers, for example.

**Keywords:** Impressionism; Taoism; Literature in the 19th Century.

---

<sup>1</sup> Professor Titular I (Doutor) do Departamento de Direito, da Faculdade de Direito OAPEC, Santa Cruz do Rio Pardo, Estado de São Paulo. Disciplina: Português Instrumental. ptcabrini@ig.com.br

Quando James Liu (1926-1986) começou a publicar seus livros a respeito da literatura e das artes chinesas, nos Estados Unidos da década de 1960, talvez não soubesse que estava inaugurando uma corrente crítica que procura elucidar e fortalecer as relações entre o Oriente e o Ocidente, por meio de semelhanças notadas entre seus artistas e críticos. Encontrou na professora Pauline R. Yu, presidente do American Council of Learned Societies, uma de suas maiores continuadoras, e, em mim, um de seus admiradores.

Os termos "Oriente" e "Ocidente" têm sido banidos dos estudos culturais, desde algum tempo. Mas, não há como não usá-los, no presente trabalho, uma vez que falamos do final do século XIX, período em que os termos eram bem marcados. Acreditamos que a dissolução desses conceitos não tem trazido benefícios para ambos os antigos lados do mundo, mas, efeitos da globalização. O fato é que as fronteiras entre Ocidente e Oriente têm se dissolvido, e há um preço, de ambos os lados, a se pagar por isso.

Na intenção de contribuir para os estudos iniciados por James Liu, colocamos a seguinte questão: por que o Impressionismo pictórico, e o Impressionismo, visto em suas variadas manifestações, é tão semelhante, filosófica e formalmente, à arte chinesa, principalmente aquela desenvolvida ao longo de seis mil anos sob o nome genérico de arte intuicionista, segundo as palavras de Liu (1962, p. 81).

Para Liu (*id.*, *ibid.*), a arte intuicionista é aquela fortemente dominada por um sentimento advindo da escola taoísta de filosofia, fundada, involuntariamente, por um livro, o *Tao Te Ching*, e propagada, principalmente, por um clássico da literatura chamado *Chuang Tzu* (séc. IV a.C.). Suas características são o desprezo ao pensamento lógico, à discursividade, ao objetivo, o que a torna uma *arte pela arte* que, paradoxalmente, despreza a arte, entendida como objeto social para uso de elites econômicas. Uma arte gratuita, livre de um objetivo definido, como diria Friedrich, referindo-se a Mallarmé (FRIEDRICH, 1978, p. 114).

Mas, para que possamos iniciar a nossa discussão, temos de ter em mente, em primeiro lugar, o cenário social e filosófico do século XIX europeu e, sempre que nos referirmos a século XIX, sem qualquer outro modificador, estaremos nos referindo ao último quarto do século.

Convém que nos lembremos do impacto da Segunda Revolução Industrial, do acelerado desenvolvimento científico e tecnológico, da dissolução do Romantismo em seus aspectos pastoris, cujos últimos suspiros seriam colhidos por Monet e por Proust, entre outros. Convém nos lembrarmos da ascensão um tanto arrogante de um termo que denominamos

Realismo, e que teve o condão de retirar da vida o que ela tem de mais interessante, detendo o homem em aspectos crus da existência.

O século XVIII europeu havia imprimido uma sensação otimista em relação ao progresso científico e tecnológico, e esse otimismo alcançou os dias de hoje. Entretanto, a realidade não se mostra como nos tratados iluministas, simplesmente porque não há nada de lógico e de racional na felicidade humana, cuja dependência não repousa em bem-estar e conforto, em poder e cobiça, mas tão somente na arte da convivência em família, na paz interior.

A derrocada da fé religiosa, no final do século, foi um abalo significativo. Menosprezado, talvez, pela crítica, na maior parte das vezes jubilosa com tal derrocada. O fato é que, se a ciência experimental e calculista promoveu grandes melhorias no conhecimento humano, fazendo avançar o nosso conhecimento a paragens inimagináveis, incríveis, até, sofremos um desamparo espiritual, facilmente observável na multiplicação de sociedades esotéricas, no final do século, e que se estende até os dias de hoje.

Esse desamparo espiritual não o sentiu apenas a massa de pessoas vindas do campo, mas, também, uma intelectualidade refinada, instruída demais para crer em superstições, e inteligente o suficiente para se enredar em aventuras místicas das mais variadas.

Entretanto, havia uma crença de que a ciência e o espírito moderno se prepararam, sem o saber, e sem o querer, para a reconstituição da antiga teosofia, por meio dos instrumentos mais precisos, e sobre uma base muito mais sólida (Édouard Schuré, prefácio a *Os Grandes Iniciados*, 1889, apud MICHAUD, 1947, p. 20). É o mesmo que diz Léon Denizard Rivail (aliás: Allan Kardec), em 1857, quando, ao publicar *O Livro dos Espíritos*, iniciava uma religião que pretendia se apoiar, exclusivamente, em dados científicos, de modo a encarnar a Razão, face a face, em quaisquer épocas da Humanidade (cf. *O Evangelho segundo o Espiritismo*, epígrafe).

O século XVIII não foi propriamente marcado pela religiosidade, embora tenha sido naquela época que a maçonaria encontrou o terreno fértil para se difundir. Foi, também, o tempo de Mesmer, de Lavater, e de Swedenborg (1668-1772), de quem falaremos mais amiúde, por ter influído mais diretamente na poesia europeia, mormente a francesa.

O poeta Charles Baudelaire (1821-1867) foi um dos principais divulgadores dessa doutrina swedenborgiana, que é um *plus ultra* do platonismo. Por Swedenborg, os mundos

espirituais ficavam antecipados, e a Terra, com todos os seus fenômenos, encontrava paralelo muito mais fluido, muito mais etéreo, nesta atmosfera além das nuvens.

Não apenas isso, mas o conceito de que a Terra é um lugar composto por objetos que afetam todos os nossos sentidos, e cujas sensações se correspondem, formando um tecido que, hoje, poderíamos chamar de *óteiaö*, se não houver, na Física, outro nome mais apropriado, que descreva as combinações entre os diversos elementos e a composição de um todo harmônico. Talvez o termo *óstringö*, mas, não nos aventuraremos a utilizá-lo. De qualquer forma, parafraseando o famoso soneto das *óCorrespondênciasö*, de Baudelaire: todos os sons e cores se combinam em sinestésias, que são manifestações da orquestração de Deus.

Mas, é claro, a palavra *óDeusö* jamais entraria no vocabulário desses poetas do final do século XIX...

Eis o grande problema da modernidade, segundo Friedrich, em seu estupendo *Estrutura da lírica moderna* (1956).

Voltemos a Swedenborg em outro momento. Teremos a dizer que o Simbolismo, como movimento característico das artes, no final do século europeu, não teve outra atitude, senão uma atitude científica diante do mundo, justamente no afã de encontrar respaldo racional para os sentidos e sentimentos espirituais, constituindo-se, assim, numa *ópesquisa místicaö* por meios intuitivos e sob forma de poesia, mas uma pesquisa que não dispensava, de maneira alguma, o aparato racional.

Para muitos, o Simbolismo foi um movimento artístico antianalítico, e anticientífico, visão que foi muito comum em sua própria época (cf. MICHAUD, 1947, p. 107), e predominou até os dias de hoje, no senso comum. No entanto, e o livro de Hugo Friedrich mostra isso muito bem, o Simbolismo é filho do mesmo espírito científico de sua época, propondo, porém, uma busca da *óverdadeö* por meio da *ópesquisa intuitivaö*, segundo Mockel (*apud* MICHAUD, 1947, p. 52); e Téodor de Wyzewa (*id.*, p. 63) via, em Mallarmé, um poeta que sentiu que *óa fonte suprema das emoções era a pesquisa da verdadeö*. Ainda, para o poeta Vielé-Griffin (*id.*, p. 84), *óo Simbolismo acentua as tradições do espírito científico (...) como um Lavoisierö*. E Friedrich nos dirá que, a partir do Simbolismo, o poeta procura agir *ócientificamenteö*, *óexperimentando*, para criar o *irrealö*, com a mesma exatidão e com a mesma inteligência buscadas pelas ciências empíricas (FRIEDRICH, 1978, p. 57). Sua *ófrieza e dureza de coraçãoö* (*id.*, p. 166), seu *óorigorö* será figurado, por exemplo, na *ódespersonalização poéticaö*, empreendida por T. S. Eliot (*id.*, p. 163).

Vemos, assim, que o avanço e a predominância da atitude científica, no final do século XIX, provocou uma reação contrária, da parte dos intelectuais, em direção a um conhecimento *total* da vida, haurido, necessariamente, em filosofias antigas, ou místicas, mas que, ao mesmo tempo, foi levado a cabo com a mesma atitude de pesquisa científica, pelos poetas mais comprometidos com a seriedade da poesia, o que se vê tão belamente escrito no Discurso de Estocolmo, de Saint-John Perse (1960), em que se estabelece, claramente, o compromisso que deve existir entre a ciência e a poesia, na busca comum pelo avanço científico e moral da Humanidade (cf. PERSE, 1994, pp. 69-74, ou *site* indicado em Referências).

Mesmo a teoria das correspondências, esboçada, de algum modo, já em Platão (IV a.C.), e desenvolvida por Swedenborg, encontrou respaldo científico para se desenvolver ainda mais, com a divulgação das pesquisas de Joseph Fourier (1788-1830) e Hermann Von Helmholtz (1821-1894), para ficar com apenas dois renomados cientistas, conhecidos da maior parte dos simbolistas do século XIX.

Entretanto, dizia Baudelaire (*apud* MICHAUD, 1947, p. 22):

aqueles que não são poetas, não compreendem essas coisas (...) Fourier veio nos revelar os mistérios da analogia; Swedenborg nos ensinou que o céu é um grande homem e que tudo, a forma, o movimento, o nome, a cor, o perfume, tanto os espirituais quanto os naturais são significantes, recíprocos, correspondentes. Lavater nos traduziu o sentido espiritual do contorno, da forma, da dimensão.

Desse modo, APENAS o poeta estaria apto a perscrutar convenientemente e traduzir a essência das coisas e a universal analogia, tarefa vedada, naturalmente, ao cientista, devido às exigências próprias de seus postulados.

Assim, Mallarmé diria, anos mais tarde, que a poesia é a expressão, pela linguagem humana, dos sentidos misteriosos dos aspectos da existência (MICHAUD, 1947, p. 15), e que deve haver algo de oculto ao fundo de tudo, qualquer coisa de abscosso, fechado e guardado, habitando o comum, que só o poeta poderia descobrir. O objetivo da poesia seria chegar ao desconhecido, escutar o invisível, ouvir o inaudível, conceitos que apareciam, já, em Baudelaire (FRIEDRICH, 1978, p. 62).

Não olvidaremos, neste ponto, a grande influência de Arthur Schopenhauer (1788-1860) sobre esses poetas do final do século XIX. Para Remy de Gourmont, a filosofia de Schopenhauer poderia ser assim resumida (*apud* MICHAUD, 1947, p. 23):

Não conhecemos nada além dos fenômenos. Não raciocinamos, senão a partir de aparências. Toda a verdade em si nos escapa. A essência das coisas é inatingível. Eis o que Schopenhauer vulgarizou sob esta fórmula tão simples e tão clara: o mundo é minha representação.

Sabemos que a filosofia de Schopenhauer se baseia quase que exclusivamente em filosofias antigas orientais, que desautorizam completamente o uso dos dados dos sentidos para a compreensão da essência das coisas, o que não é estranho em face das palavras de Schuré, no famoso prefácio citado: "O espírito é a única realidade. A matéria não é mais que sua expressão inferior, cambiante, efêmera" (*apud* MICHAUD, 1947, p. 34).

Não sabemos o quanto agradaria ao filósofo alemão ser colocado ao lado do místico francês. Mas, o fato é que ambos compartilham da mesma descrença no poder das Ciências para a compreensão da essência da vida, e da mesma crença no poder da intuição para se atingir esse objetivo.

Teria a ciência do século XIX essa pretensão de tomar o lugar das religiões e da poesia, em uma explicação órfica da Terra?...

Não podemos afirmar com certeza; mas, sabemos o quanto as ciências influíram na formação de um pensamento, ainda hoje, muito forte, que rejeita o conhecimento intuitivo, religioso ou espiritual como um conhecimento cientificamente válido. É o caso de, em outro momento, nos atermos a esse assunto, ao papel das ciências, no final do século XIX e no começo do século XX, como pretendo substituto das religiões, fato que, nos dias de hoje, não se observa, por conta de os cientistas terem circunscrito suas observações ao mundo fenomênico, sem aventurar explicações órficas que ultrapassem os dados dos sentidos.

Explicar a razão da vida humana com base em dados estatísticos e fisiológicos, por exemplo, parece, sim, ter sido uma tentação para os intelectuais do final daquele século. Nesse sentido, a influência de Schopenhauer deve ter sido muito saudável, por tentar devolver ao homem ocidental os limites de seu conhecimento racional, embora certa desconfiança em relação ao conhecimento intuitivo pare, ainda hoje, apesar de todos os avanços feitos no sentido de justificá-lo plenamente. Pensamos, particularmente, nos avanços feitos pela Física Quântica e como eles demonstram, muito claramente, o que Théodor de Wyzewa dizia, em 1886: "Todo símbolo, toda molécula é gestante do universo; toda imagem é o microcosmo de toda a natureza. O jogo de nuvens diz ao poeta as revoluções dos átomos, os conflitos sociais,

os choques das paixõesö (*apud* MICHAUD, 1947, p. 64); ou, ainda, o que Francis Vielé-Griffin dizia, em 1907 (*id.*, p. 104):

O que caracteriza o Simbolismo é a paixão do movimento ao infinito, da Vida mesma, gloriosa ou triste, bela em toda a multiplicidade de suas metamorfoses, paixão ágil e proteica, que se confunde com as horas do dia e da noite, perpetuamente renovada, infinita e diversa como a onda e o fogo, rica de lirismo eterno, pródiga como a terra vigorosa, profunda e voluptuosa como o MISTÉRIO.

As belas palavras do poeta francês lembram muito a ãexplosão de vidaö que irá se verificar em *Os frutos da terra*, o livro ãnietzscheanoö, por excelência, de Andre Gide (1897). Os poetas simbolistas estavam bem conscientes, portanto, de que o homem é um ãmicrocosmoö, como podem atestar, ainda, o prefácio a *A arte simbolista*, de Paul Adam (1889), e o artigo de Jean Thorel a respeito dos românticos alemães e dos simbolistas franceses, publicado em 1891, onde se fala das ãcorrespondências íntimas que podem existir entre a natureza e o homemö (cf. MICHAUD, 1947, pp. 36 e 61).

Os conceitos de ãmicrocosmoö e ãmacrocosmoö, tal como passaram a ser divulgados, no final do século XIX, na Europa, não eram novidade no Oriente, em particular, na China, que desenvolveu muitos tratados de ãcorrespondênciasö, visualizados no fabuloso livro de Marcel Granet, *La pensée chinoise* (1934). Os antigos chineses, baseados em pesquisas que só podemos denominar de ãgeodésicasö, estabeleceram uma correta relação entre: pontos cardeais, notas musicais, elementos da natureza, numerais, paladares, sentidos físicos, órgãos do corpo, etc., de tal maneira que nenhuma construção importante para o Império, por exemplo, prescindia desses tratados, antes de ser empreendida. É o que está na base do que conhecemos, em Arquitetura, como *feng shui*. Toda a medicina chinesa se baseia nas mesmas correspondências, uma vez que o homem é um microcosmo. Por questões técnicas, não foi possível incluir, neste artigo, as tabelas do livro de Granet; mas, deixamos, aqui, as páginas onde elas podem ser visualizadas, na tradução brasileira (pp. 112, 146, 192, 231-5) e o endereço de um *site*, onde a obra pode ser consultada, em francês (v. Referências: GRANET).

Tivesse em mãos um tratado desses, como o *Hong fan* ou o *Yue lin*, e Des Esseintes, o famoso personagem de Jori Karl Huysmans, teria mais facilidade (ou dificuldade?!) em montar os seus cenários e as suas paisagens ideais...

Mas, chegou a hora de nos atermos ao nosso assunto principal: o Impressionismo.

Baudelaire, por volta de 1860, já se pronunciava a respeito da fotografia, naquilo que ficou conhecido como *Salon de 1859*. Compreendia a vida moderna. As fotografias foram muito usadas pelos pintores impressionistas franceses para dar espontaneidade às suas pinturas, dispensando as longas poses artificiais dos modelos, nos ateliês. Essa espontaneidade do olhar, essa captação do centésimo de segundo, está presente neste fragmento de Chuang Tzu, célebre divulgador da doutrina taoísta, na China (*apud* GRANET, 1997, p. 323):

Somente a quietude proporciona um conhecimento verdadeiro da natureza. Sempre desinteressado, o Santo, sem fazer esforço e sem nada corromper em si ou fora de si, reflete, imutável e puro, pois elas não são marcas que penetrem e persistam, as imagens infinitamente móveis que constituem o Universo. Ele conhece em sua integridade a natureza inteira. Conhece-a sem se ocupar com pormenores, mas concretamente. Tem percepções corretas, mas que só valem momentaneamente. Qualquer abstração, qualquer generalização e até qualquer raciocínio por analogia (e mais ainda a indução ou a dedução) lhe estão proibidos. Toda ciência é impossível, principalmente a história: nada pode perdurar daquilo que foi, a não ser uma marca.

No mesmo trecho do livro, Granet acrescenta, completando o pensamento do filósofo: *o reflexo fugaz é uma imagem exata, completa, inocente. Não há conhecimento verdadeiro fora do Instante e do Totalö (id., ibid.).* Vejamos como essas palavras se refletem em face destas, de Wendy Beckett (1997, pp. 295-6):

Os contemporâneos de Monet estavam acostumados a controlar as imagens inertes que pintavam em seus ateliês, de modo que as obras correspondiam não ao que de fato era visto na vida real (que nunca se imobiliza), e sim ao que se julgava ver. Monet removeu essas certezas reconfortantes. Fez isso, do modo mais alarmante, em suas grandes séries de pinturas, nas quais estudava um mesmo tema em diferentes condições climáticas e diferentes horas do dia. Assim como mudava a luz ambiente, também mudavam as formas que, até então, eram consideradas inabaláveis e permanentes. Monet usava sua paleta brilhante para captar os efeitos ópticos criados pela luz natural numa paisagem do campo ou da cidade, dando pouca atenção aos detalhes que não fossem essenciais e usando pinceladas extremamente visíveis, muito elementares e indiscriminadas para, assim, registrar a cena com rapidez.

As grandes séries de pinturas, a que a freira e historiadora da arte britânica se refere, podem muito bem ser as da catedral de Rouen, que Monet pintou entre os anos de 1882 e 1883. Ao demonstrar que uma *õcatedralö*, símbolo daquilo que é inabalável e imutável, realmente, *õmudavaö*, no depender do dia e do olhar, Monet estava muito distante,



filosoficamente falando, de seus contemporâneos ainda com o pensamento adequado ao passado. Entretanto, estava muito próximo de um chinês do século 4º a.C. Como pode isso?...

Sabemos que, na época de Monet, uma grande onda de objetos chineses (as *chinoiseries*) invadiu a Europa, vinda da queda da dinastia Qing e da ruína de sua aristocracia. Do Japão, vieram as gravuras de Hokusai, pintor do final do século XVIII, e que tanta influência teve sobre Van Gogh e sobre muitos impressionistas. Da Exposição Universal de 1900, em Paris, quantas coisas exóticas não se conheceram, dando início a uma busca pelo ancestral, pelo pré-histórico, o que se verá nas esculturas e pinturas de Pablo Picasso e Modigliani; ali, Debussy conhece a música javanesa, e nos dará o seu mimoso *Jimbo's Lullaby*, da suíte *Children's Corner*, de 1908. Mas, apesar de todo esse contato com a arte oriental, é na sua própria transformação social que a Europa encontrará apoio para refletir uma visão de mundo que muito tem de chinesa, apesar de isso soar paradoxal.

Uma das pessoas mais afetadas pela filosofia de Arthur Schopenhauer foi Friedrich Nietzsche (1844-1900), um filósofo genial, cheio de contradições, e autor, entre outros livros, de *A Gaia Ciência*, de 1882, e *Assim falava Zaratustra*, de 1883. Em ambos os livros, Nietzsche anuncia a morte de Deus, asserção que se tornou muito famosa, e está perfeitamente de acordo com a filosofia não-deísta de Lao Tzu (séc. VI a.C.), fundador involuntário do taoísmo. Não podemos qualificar de mística a doutrina de Nietzsche; mas, sem dúvida, a morte de Deus abre espaço para religiosidades de grande poder de religião, pois liquida com uma personalidade em favor da realidade. O mito é o mito, Lao Tzu já o sabia. A realidade é superior ao poder das palavras...

Além de ter recebido do Oriente um influxo que lhe veio de Schopenhauer, Nietzsche era um grande admirador e divulgador da doutrina de Heráclito de Éfeso, cognominado o Obscuro (séc. V a.C.). Heráclito dizia que tudo flui (*panta rei*), como um rio, ininterruptamente, por sobre todos os obstáculos, tudo flui... Essa é a ideia de *Tao* (道), para a filosofia taoísta, sendo que a palavra *Tao* era usada, já muito tempo antes, para que os chineses referissem tanto a noção de caminho, curso, discurso, etc., quanto o elemento regulador da alternância entre os contrários (*yin* e *yang*) que se sucedem na constância desse rio. O princípio que determinava a harmonia dessa mutação incessante não era definido por Heráclito ou, pelo menos, isso não ficou consignado, fato constrangedor, pois contribui para que a filosofia posterior caia na transcendência vazia, para usar a expressão de Friedrich (1978, p. 49).

Se tivesse nascido pouco mais tarde, no século seguinte, por exemplo, quando Alexandre Magno conquista o Oriente, então, poderíamos supor que Heráclito tivesse entrado em contato com a filosofia chinesa, pois sabemos que a Índia, conquistada por Alexandre, mantinha, desde o século VI a. C., um intenso intercâmbio cultural com a China. Mas, tal fato não ocorreu, e o filósofo grego cria, como por intercâmbio mediúnico, uma semelhança com a filosofia tradicional chinesa...

Nesse ponto é que nos cabe voltar a falar do Impressionismo, pois, colocamos, então, em pauta as palavras ãfluidezö, ãmovimentoö e ãdinamismoö.

Friedrich reclama, em seu livro, da ãtranscendência vaziaö que acometeu os poetas franceses, desde Baudelaire a Rimbaud, passando por Mallarmé (*id.*, *ibid.*). Compreende-se que a luta contra a religião cristã, confundida com a luta contra o farisaísmo, tenha criado uma ãidealidade vaziaö, mas, apenas aparentemente vazia: o que se chama ãarte pela arteö, às vezes, é a denúncia de uma transcendência verdadeira, velada pelas palavras, e ãdespersonalizadaö.

O obscuro, a linguagem para iniciados, são noções fulcrais, em Mallarmé, e, não menos, em Chuang Tzu, que é um filósofo todo voltado para a questão da ãinsuficiência da linguagemö, como bom taoísta (cf. *Tao Te Ching*, poema I, versos 1 e 2: ãO Tao não é o Tao, por isso, é o Tao. O Nome não é o Nome, por isso, é o Nomeö).

Talvez, ao contrário do que Friedrich pensou, haja uma transcendência verdadeira, na poesia simbolista; mas, uma transcendência como a que Monet expressa em ãMulher com sombrinhaö (1875), também chamada ãMadame Monet e o filhoö (BECKETT, 1997, p. 294):

uma jovem (...) numa pequena saliência do solo, onde a relva e as flores escondem por completo a visão de seus pés. (...) parece ter flutuado ali, levada pela sombrinha betada (desconheço o termo betada), radiante à pura e simples luminosidade do instante. (...) As cores nunca se fixam, não mais que as dobras e vincos da roupa, que rodopiam contra o fulgor das nuvens e o intenso azul do céu.

Há, realmente, em cenas assim, a necessidade da palavra ãDeusö?

É sabido que houve uma séria tentativa, por parte de Mallarmé, de criar uma ãreligião da belezaö, pela qual o poeta, em meio a uma ãilha de pureza espiritual, livre de um objetivo precisoö (FRIEDRICH, 1978, p. 114), comporia a sua ãObraö, alquímica, na qual teria cumprido o seu ãúnico dever: a explicação órfica da Terraö (*id.*, p. 57). Distante do mundo profano, Mallarmé gira em torno do Ser absoluto, que equipara ao Nada (*id.*, p. 96),

uma palavra nada otimista, mas o melhor que se pode fazer, ao proteger o ãmistérioö. Seria melhor, ainda, o silêncio.

A realidade não é linguagem, mas, apenas existência. Apenas fenômeno. Isso é o que diz, em essência, o *Tao Te Ching*, em seus versos iniciais; e, compreende-se melhor, desse modo, porque Mallarmé converteu a ãpalavraö em coisa em si, ao invés de mantê-la como mero significante dotado, sim, de algum poder, mas principalmente com o poder de ãlevar a um significadoö. Em sua poesia, a palavra deixa de ser a mera ãvara de pescar peixesö, no dizer de Chuang Tzu, e passa a ser o ãpeixeö, em si mesmo. Esse era o único modo de lidar com a linguagem, acreditamos: deixando em segundo plano o referido, que jamais poderia ser abordado suficientemente, e atendo-se, em primeiro plano, ao referente, muito mais fácil de ser manejado assim (cf. FRIEDRICH, 1978, p. 29). O referido, em última instância, e, principalmente, no caso da ãexplicação órfica da Terraö, será sempre ãinominávelö, assim como Deus é apenas uma palavra usada para se referir ãaquele cujo nome é impronunciávelö, ãaquele que é designado apenas como -Verboö.

Para Mallarmé, assim como para Chuang Tzu ó conhecido desprezador das ciências discursivas ó, o silêncio seria a linguagem absoluta, o ãpoema idealö, a poesia pura, e o que se transforma em palavra seria ão que fracassa ante essa aspiração ontológicaö (FRIEDRICH, 1978, p. 108). A poesia é apenas ãjogoö (*id.*, p. 115).

Na pintura, o ideal da ãpoesia calada, em brancoö demoraria alguns anos para surgir, nos quadros ãabstracionistasö. O Impressionismo pictórico reflete, então, os preparativos desse silêncio transcendente, ou sejam: a desarticulação sintática, expressa em contornos de difícil delimitação; a sugestão, recomendada já por Diderot, no século XVIII (FRIEDRICH, 1978, pp. 26-7), e que se expressa, pictoricamente, em manchas distinguíveis apenas pelo que Roman Ingarden (1893-1970) chamou de ãreconstituição imaginativaö por parte do espectador (cf. YU, 2010, pp. 198-9); a irregularidade, pela qual se procura dar ãa infinita possibilidade de sugestãoö (FRIEDRICH, 1978, p. 121), e se obter ão prolongamento indefinível da emoçãoö (Saint Antoine, *apud* MICHAUD, 1947, p. 48), conceitos fundamentais para a arte chinesa de extração taoísta, ou ãintuicionistaö (YU, 2010, p. 198). Vê-se que a pintura impressionista expressa, em quadros, a desarticulação sintática que a poesia simbolista expressa em versos (livres), sem chegar, porém, ao extremo de ãUm lance de dadosö, de Mallarmé (1897), a porta aberta para o abstracionismo puro, em poesia.

A aparência tosca e inacabada do Impressionismo, que exasperou os críticos da época, tinha o objetivo de alcançar maior naturalismo na arte (BECKETT, 1997, p. 294). Como pode ser, esse paradoxo? Não é um paradoxo, como vimos. Os impressionistas, segundo Wendy Beckett (*id.*, p. 307), destruíram para sempre a crença artística na verdade objetiva da natureza, passando a entender que a visão depende de como vemos, e, mais importante ainda, de quando vemos. Inevitável pensar que, artisticamente, estavam antecipando, em muitas décadas, afirmações que comporiam todo um acervo de literatura (artística, ou não) baseada na Física Quântica: se o olhar objetivo está, na realidade, sujeito tanto à percepção quanto ao tempo; se o mundo é essencialmente fugaz e incontrolável (*id.*, *ibid.*), então os impressionistas compreenderam e divulgaram ideias que ainda estavam se formando, no meio científico, popularizando uma visão de mundo que encontrou sua mais bela descrição em *O Tao da Física*, clássico de Fritjof Capra (1975), cuja pertinência do título, para o nosso trabalho, não nos escapa.

Ao dizer que Monet pintava, como Turner, anos antes, sobre uma camada de branco puro, para reforçar a luminosidade de cada uma das cores e acentuar a aparência irregular e desarmoniosa da pintura (BECKETT, 1997, p. 294), parecemos estar entrando em contradição com a intenção de Degas, que queria apoiar esse novo tipo de pintura, baseada na vida real (*id.*, *ibid.*). No entanto, como vimos, e frisamos, não há contradição em ser irregular e real.

Tudo o que dissemos, aqui, já nos parece muito óbvio. Temos a impressão de estar escancarando portas abertas, nas palavras de Scarlett Marton (2009, p. 13). Que a verdade só pode ser capturada em instantes imprevistos; que a modernidade nos deu mais acentuadamente a noção de que a realidade é móvel e fugaz, etc., tudo isso parece óbvio demais. Talvez, seja um erro do trabalho com o passado. Ao mesmo tempo, estamos certos de demonstrar suficientemente ao nosso leitor que o mundo ocidental, de modo completamente inadvertido, tornou-se chinês, filosoficamente falando, e não foi à toa que a poesia chinesa alcançou tanto prestígio, entre nós, desde o início do século XX: justamente porque, de algum modo, correspondia ao nosso novo modo de compreender a vida, combatido, por muitos, mas inegável.

Trataremos, por fim, apenas de Claude Achille Debussy (1862-1918), um músico, geralmente, classificado como impressionista. E, por quê? Porque, como Verlaine e como Proust, não conhecia como lembrança senão o já visto instantâneo, que é o deslumbramento

do milionésimo de segundo (Jankélévitch, apud MARTINS, 1985, p. 7); porque exprimia o inexprimível, que parecia ao insolúvel que é feito para ser adorado, mas não resolvido (id., *ibid.*); porque parecia exprimir a presença da ausência, a ausência presente, a existência inexistente e a inexistência da existência, a presença invisível daquilo que não está presente (id., *ibid.*). E, finalmente, porque há, em sua música, esse instante infinitesimal, que leva do *presque-rien* ao silêncio (MARTINS, 1985, p. 7). Sabemos que Debussy conheceu a música oriental. Mas, desde o início de sua carreira, já carregava consigo uma nova forma de compor, feita de escalas imprevistas e irregulares, como se notam em *Claire de lune* (1890), uma de suas composições mais famosas. Estava receptivo a essa nova mentalidade que a modernidade trazia ao cenário intelectual da Europa. É ouvir o seu *Reflets dans l'eau* (1905), e ter essa sensação de que o sentido de um curso d'água [é] como o sentido de uma frase, como o sentido de uma matéria, como o sentido do olfato (Caudel, apud MICHAUD, 1947, p. 59), em outras palavras: o sentido é sempre um significado em movimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo : Ática, 1997.
- CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo : Cultrix, 2000.
- DODSWORTH, Alexey. A fundamentação oriental da filosofia ocidental. *Filosofia, Ciência e Vida*, n. 39, 2009, pp. 18-28.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo : Duas Cidades, 1978.
- HUYSMANS, J.K. *Às avessas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- KARDEC, Allan. *O evangelho segundo o Espiritismo*. Araras (SP) : Instituto de Difusão Espírita, 1991.
- LAO TZU. *Daodejing [Tao Te Ching]*. Versão em chinês, [s/l], [s/i], [s/d].
- LIU, James. *The art of Chinese poetry*. University of Chicago Press, 1962.
- MARTINS, José Eduardo. Jankélévitch e o mistério em Debussy. *O Estado de São Paulo*, ano V, n. 272, p. 7, 01/09/1985.
- MARTON, Scarlett. Interpretações de Nietzsche mundo afora. *Filosofia, Ciência e Vida*, n. 39, 2009, pp. 6-13.
- MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste*. Paris : Nizet, 1947.

PERSE, Saint-John. Discurso de Estocolmo. Disponível em: <http://theprovince.blogspot.com.br/2009/03/poesia-discurso-de-estocolmo-saint-john.html>. Acesso em 13 de maio de 2013.

\_\_\_\_\_. *Pássaros*. Lisboa : Hiena, 1994.

GRANET, Marcel. *La pensée chinoise*. Disponível em: [http://classiques.uqac.ca/classiques/granet\\_marcel/A12\\_la\\_pensee\\_chinoise/pensee\\_chinoise.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/granet_marcel/A12_la_pensee_chinoise/pensee_chinoise.html). Acesso em: 13 de maio de 2013.

\_\_\_\_\_. *O pensamento chinês*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1997.

YU, Pauline. Teorias poéticas chinesas e simbolistas. Revista de Letras, Curitiba (PR), Editora UFPR, n. 82, pp. 193-215, set./dez. 2010. Disponível online.

Recebido em 23 de maio de 2013.

Aceito em 19 de junho de 2013.