

11421

EDUCARE

Ano IX - N° 15 - Dezembro de 2003

ISSN nº 0873-0504

EDUCERE

Agarrar o tempo na Escola



**REVISTA DA ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO
DE CASTELO BRANCO**

HUMANIDADES E CULTURA CIENTÍFICA: O IMPRESSIONISMO

*Maria Eduarda Borges dos Santos**

RESUMO

Tal como o título indica, o presente trabalho tem como objectivo primordial o de salientar as analogias que se estabelecem entre campos, por vezes aparentemente tão díspares, como o universo científico - os estudos sobre a natureza e a propagação da luz, no caso vertente - e o contexto artístico, englobando estas formas de expressão diversificadas, como a literária, a plástica ou a musical.

São, por conseguinte, finalidades da nossa análise: perspectivar distintas concepções do real: a preconizada pela Ciência e a realizada pela Arte; verificar a coexistência de duas atitudes aparentemente opostas, na Literatura do Séc. XIX - a busca de objectividade e o culto do subjectivismo -, como consequência do progresso científico; inferir como precursores do Impressionismo plástico Gustave Flaubert e Charles Baudelaire; concluir acerca da influência cultural europeia sobre a produção literária portuguesa de Oitocentos.

ABSTRACT

As shown in the title, the aim of this work is to stress the analogies of both areas, apparently so unlike as the scientific universe - study of nature, diffusion of light in this study case - and the artistic context, gathering different forms of expression such as literature, plastic art or music.

The specific aim of this analysis is to put in perspective different conceptions of reality (the one proclaimed by science and the one performed by art) which let us see the co-existence of two apparently contradictory attitudes in the literature of 19th century (the search of objectivity and the cult of subjectivity) as a consequence of scientific progress. Likewise taking Gustave Flaubert and Charles Baudelaire as precursors of plastic impressionism, the cultural european influence becomes explicit in the portuguese literary works of the 19th Century.

Introdução

O ano de 1857 foi crucial na História da Literatura Francesa, devido à publicação de duas composições marcantes do ponto de vista estético-literário: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, que instaurou definitivamente o Realismo na Literatura, e *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire, colectânea que determinou os pressupostos ideológicos da

*Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação de Castelo Branco.

produção simbolista nas artes em geral. Este facto denota, segundo René Huyghe¹, a coexistência nítida, a partir de meados de Oitocentos, de duas concepções distintas do real: a busca de objectividade, do conhecimento dito exacto, apanágio da corrente positivista, por um lado, e, por outro, o culto da subjectividade, do conhecimento "anímico", cultivado pelo romantismo e de que o simbolismo conservará certos ingredientes.

Curiosamente, a referida dicotomia é perceptível nas duas obras. No caso de *Madame Bovary* procura justificar-se o idealismo da protagonista através da apresentação clara e objectiva de causas que o terão suscitado - como, por exemplo, a sua educação romântica e o meio sócio-económico em que vivia. Em *Les Fleurs du Mal*, a análise de um determinado estado de espírito, o "Spleen", decorrente do "Mal du Siècle", não é mais do que a dialéctica inerente ao sujeito de Oitocentos, que valoriza de igual modo sentimento e razão, sensibilidade e pensamento. Na verdade, e até este momento, as tendências artísticas privilegiavam alternadamente uma ou outra componente constitutiva do indivíduo, sem nunca as fazer coexistir. Só o século XIX preconizará a sua permanência conjunta, que terá como consequência óbvia a divisão interior do sujeito.

Indubitável é, no entanto, a atenção concedida pelo Realismo e pelo Simbolismo ao real circundante: no primeiro caso para justificar os comportamentos das personagens, no segundo para constituir o ponto de partida rumo a inúmeras viagens imaginárias, como bem o demonstrará *Le Déjeuner des Canotiers*, de Renoir, em 1881.

Alguns dos aspectos que suscitaram um interesse especial em Flaubert e Baudelaire foram, não só as cenas de exterior e de ar livre, característicos da vida quotidiana da época, mas essencialmente a relevância que a paisagem em geral e os objectos em particular ganhavam uma vez expostos à luz directa do sol, convertendo-se, por conseguinte, em precursores, nas Letras, do Impressionismo das Artes Plásticas francesas do século XIX. Este facto denota ainda uma visível relação de interdependência entre literatura e ciência, na medida em que os dois autores consagraram, através das suas composições, os estudos realizados no século anterior por Newton e Huygens sobre a natureza da luz e o fenómeno da sua propagação.

Segundo Jean Rosmorduc, na sua obra *De Tales a Einstein, História da Física e da Química*, de 1983, os estudos sobre a luz cedo preocuparam os filósofos gregos, de Aristóteles a Euclides. Contudo, só a partir do séc. XVII, com Newton e Huygens, a questão deixou de ser de ordem filosófica, para se tornar um debate realmente científico.

Newton, ao interrogar-se se "Não [seriam] os raios de luz corpúsculos muito pequenos lançados ou impelidos para fora dos corpos luminosos?" - questão que formula no seu tratado sobre a luz intitulado concisamente *Óptica* e pedantemente subintitulado "Tratado das reflexões, refrações, inflexões e cores da luz e também sobre as espécies e grandezas de figuras curvilineares" - , Newton, como dizia, opta incontestavelmente pela hipótese corpuscular, pois concebia a luz como um fluxo de partículas emitidas pelos corpos luminosos e que se propagava em linha recta, partículas essas bem visíveis na técnica que Seurat viria a aplicar no seu quadro *Une Baignade à Asnières*, em 1884.

Newton efectuou ainda outra descoberta notável sobre a luz: a de que a luz branca visível era composta por luzes de várias cores, que podiam ser separadas com o auxílio de um prisma de vidro.

No entanto, a teoria corpuscular de Newton concorreu, na época, com a do holandês Christian Huygens. Para este físico, a luz não era um conjunto de partículas, mas uma ONDA, pois "a extrema velocidade com que a luz se estende a todos os lugares - dizia - pressupõe claramente que não transporta qualquer matéria". É a teoria ondulatória da natureza e propagação da luz, ilustrada de forma incontestável nas criações de Van Gogh, alguns anos mais tarde.

Durou muito tempo o confronto entre as ideias de Newton e de Huygens, muito mais do que o tempo de vida desses dois sábios. Contudo, se no início do séc. XIX a experiência da difracção de Thomas Young constituiu a consagração da teoria ondulatória de Huygens, em 1870 as célebres equações de Maxwell marcam o triunfo, definitivo na época, da descrição da luz como uma onda.

Actualmente, e na esteira de Louis de Broglie, Físico notável e Prémio Nobel em 1929, Philippe Grangier, no seu artigo "Une Fondamentale

Etrangeté" - *Science et Vie*, Março de 1994 -, considera que a luz, ao contrário do que se afirma com frequência, não é simultaneamente onda e corpúsculo. Ela adquire, isso sim, e consoante a experiência a que for sujeita, tanto o aspecto de uma onda (fenómeno contínuo), como o de um corpúsculo (fenómeno descontínuo).

É, por conseguinte, a cor viva e tocantemente real dos objectos banhados de luz, ou antes, a sua impressão cromática incisiva, momentânea, mas concreta e desprovida de sentimentalidade, que suscitará uma representação literária específica, na medida em que se assume essencialmente plástico-descritiva.

1. Baudelaire ou o Impressionismo de motivos temáticos

Os poemas "La Chevelure" de Charles Baudelaire, integrado na colectânea *Les Fleurs du Mal*, e "Le Port", inserido nos *Petits Poèmes en Prose* (1863-69), sugerem uma constelação temática idêntica à que Manet, Monet, Renoir, Sysley e Seurat, entre outros, viriam a recriar nas suas telas, depois da consagração definitiva do movimento pictural impressionista, no Salon de 1874, em Paris.

Sendo a viagem uma das isotopias mais caras a Baudelaire, esta não só lhe propiciará uma deslocação física rumo a paisagens exóticas, como a "langoureuse Asie et la brûlante Afrique"², mas também uma experiência amorosa portadora de felicidade, por muito efémera que seja.

Assim, e por meio de um jogo de analogias, a viagem suscita, na mente do poeta, uma miríade de imagens momentâneas, fugazes, mas contíguas de "voiles", de "flammes", de "mâts"³, de "colorations changeantes de la mer"⁴ e de "vaisseaux"³ que navegam "[sous] l'architecture mobile des nuages"⁴. Contudo, os elementos evocados vão ganhando uma conotação feminina, sensual e voluptuosa, por via de uma harmoniosa submissão da viagem geográfica à viagem sentimental: e os navios adquirem "[des] formes elancées"⁴, os seus movimentos "des oscillations harmonieuses"⁴, convidando à "féconde paresse", aos "infinis bercements du loisir embaumé!", "qui servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la

beauté"⁴, magistralmente evocados pela obra de Renoir, como podemos concluir pela observação de *La Seine à Argenteuil*, de 1873.

O impressionismo dos temas baudelairianos é tanto mais incisivo quanto virá a sugerir a Claude Debussy - o expoente máximo do impressionismo musical - títulos que elegem a natureza e a realidade como fonte de modelos de sensações, passíveis de serem descritas por uma linguagem musical difusa, de contornos esfumados e fundada numa certa pulverização ou divisão da substância musical, aspectos que se aproximam das técnicas da pintura por pequenas pinceladas, próprias de Monet, por exemplo. Os grandes chefs-d'oeuvres de Debussy, como o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de 1894, *La Mer*, de 1905 ou *Images I*, de 1905, perseguindo sensações naturais e flutuantes, anunciam não só "Reflets dans l'eau", "Mouvements" e "Voiles", mas também um inegável *Salut [au] Printemps*, 1882, pela magia de luz e cor de que se revestem.

Segundo André Boucourechliev (*Petit Larousse de la Peinture*, 1982), os títulos do poema sinfónico *La Mer* ("De l'aube à l'après midi sur la mer"; "Jeux de vagues"; "Dialogue du vent et de la mer") referem-se essencialmente à visão, procurando fugir a uma intenção descritiva. Neste caso, podemos dizer que é o título que ilustra a música e não o contrário. A terceira parte, por exemplo, é dominada por um tema que, no entanto, escapa a qualquer definição clássica.

É em *La Mer* que Debussy desenvolve plenamente a poética do instante em fuga, marca singular do seu génio. De facto, a ideia que a sua música nos transmite é a de que o compositor persegue as sensações naturais e flutuantes, transcrevendo-as como mosaicos de impressões.

2. O estilo Impressionista de Flaubert

Alguns passos de *Madame Bovary* são igualmente significativos, por representarem uma clara antecipação da pintura impressionista. Na Terceira Parte do romance, é-nos descrito o olhar de Emma, absorto na contemplação minuciosa da Cathédrale de Rouen, que viria a suscitar

idêntico interesse em Monet, duas décadas mais tarde.

"C'était par un beau matin d'été. Des argenteries aux boutiques des orfèvres, et la lumière qui arrivait obliquement sur la cathédrale posait des miroitements à la cassure des pierres grises; une compagnie d'oiseaux tourbillonnait dans le ciel bleu, autour des clochetons à trèfles(...)"⁵

Na verdade, *La Cathédrale de Rouen en Plein Soleil*, de Monet, (1892-1893), mostra, como Flaubert o sugerira, a quase total dissolução da pedra pela intensa luminosidade que a envolve. Segundo Francisco Vicens, através de uma técnica em que utiliza uma tinta espessa e compacta, Monet consegue captar as variações de tom e de luz sobre as fachadas da catedral gótica, consoante as diferentes horas do dia, no seu conjunto de *olhares* sobre a Cathédrale de Rouen. Neste quadro em particular, o pintor, ao misturar fartamente o branco às diferentes cores, conseguiu a diluição das formas intrincadas e minuciosas da pedra na luminosidade intensa do sol.

Contudo, não é apenas a Catedral que prende a atenção da protagonista flaubertiana, mas também toda a praça em que o monumento se encontrava inserido:

"... la place, retentissante de cris, sentait les fleurs qui bordaient son pavé, roses, jasmins, oeillets, narcisses et tubéreuses, espacés inégalement par des verdure humides, de l'herbe-au-chat et du mouron pour les oiseaux; la fontaine, au milieu, gargouillait, et sous les larges parapluies, parmi des cantaloups s'étageant en pyramides, des marchandes, nu-tête, tournaient dans du papier des bouquets de violettes."⁶

Da praça fica-nos, mais do que a sensação auditiva e olfactiva sugerida pelo início do excerto, a consagração de uma «impressão» visual,

a entronização da cor, facultada pela enumeração minuciosa das flores que a guarnecem. O conjunto das flores evocadas tem como função reconstituir, perante o leitor - que neste caso se converte em espectador expectante -, a magnificência do espectro solar. Quase todas, por essência, brancas, cada uma desta espécies botânicas pode no entanto apresentar variados efeitos cromáticos: vermelho ou amarelo a rosa; amarelo o jasmim; amarelo, vermelho ou matizado o cravo; amarelo e dourado o narciso; brancas as tuberosas; verde a vegetação; lilás a nêveda-de-gato; azul o morrião; violeta a flor do mesmo nome; alaranjada a polpa do melão.

Contudo, o Impressionismo literário não se confina a uma simples enumeração de cores vivas e brilhantes, tais como as que viriam a fixar-se, a partir de 1874, na paleta dos pintores que integraram este movimento. A evocação da cor, no texto literário, é reforçada pela utilização habilíssima, segundo Jacinto Prado Coelho⁷, do *imperfeito narrativo*, que, pelas suas capacidades iterativas e durativas, sugere a realidade concreta de um "estado" de *complementaridade sinestésica* (outro recurso da linguagem impressionista): "... la place (...) *sentait les fleurs...*"; "... la fontaine (...) *gargouillait...*"; "des marchandes (...) *Tournaient dans du papier des bouquets de violettes...*". Uma vez relativizada a "importância" da acção, porque enfraquecida pela sua repetição, o nosso interesse fixa-se predominantemente nas virtualidades sensoriais do objecto, sugerindo impressões imediatas, mas efémeras. De todas estas é, sem dúvida, a sua qualidade óptica, particularizada em notórias cambiantes cromáticas, que é evidenciada pelo narrador, na medida em que o agente-sujeito passa para segundo plano. Assim é que, mesmo quando o verbo se caracteriza pela sua intransitividade, não é na fonte em si que a nossa atenção se detém, mas no seu elemento fundamental, sinestesticamente sugerido pelo verbo "gargouiller", a água, que constitui, para os impressionistas plásticos, o ponto de partida das suas pesquisas, na medida em que a consideram o espelho prismático do sol por excelência.

Os quadros de Renoir permitem-nos confirmar esta asserção. Em *Bateau à Rames*, de 1879, o artista concentrou a sua atenção no efeito brilhante da claridade de um dia de verão em Asnières sobre a água em

movimento. As cores contrastantes - o amarelo-alaranjado do barco e o azul vivo da água - contribuem para dar maior vibração à cena. Do mesmo modo, *Les Canotiers à Chatou*, de 1880, sugere uma cena em que os desportistas, com os seus remos, fendem a água em pleno sol, o que constitui um espectáculo fascinante para o vitalismo de Renoir.

Outro recurso estilístico que permite firmar e perpetuar a instantaneidade de uma percepção sensorial é a designada *frase nominal*, que utiliza preferencialmente *formas participiais* do verbo: "la place, *retentissante de cris*, sentait les fleurs..."; "... narcisses et tubéreuses, *espacés inégalement* par des verdure humides..."; "... parmi *des cantaloups s'étageant en pyramides*, des marchandes...". No entanto, e segundo Maurice Gravis⁸, o valor adjectival dos *participios presente e passado* "retentissante" e "espacés" exprime um estado "sans délimitation de la durée" e indica, em geral, uma qualidade mais ou menos permanente do objecto. Neste caso, o atributo é simultâneo do facto expresso pelo verbo principal "sentait les fleurs", completando-se o efeito de magia sinestésica que associa sensações auditivas e olfactivas, semanticamente indiciadoras de correlativas impressões cromáticas.

Contrariamente, mas consagrando a mesma intenção de apologia da cor viva e brilhante, "le participe présent exprime souvent une action qui progresse, nettement délimitée dans la durée, simplement passagère"⁹, na medida em que a tónica da proposição não recai sobre "pyramides", mas sim sobre o colorido dos frutos que a edificam.

3. O Impressionismo português de Cesário Verde

Literatura, música e pintura estão, como temos vindo a concluir ao longo deste estudo, intimamente ligadas. No universo literário português do século XIX poderemos encontrar a mesma celebração da luz e da cor no poema "De Tarde" inserido n' *O Livro de Cesário Verde*, exemplo significativo da simbiose dos campos artísticos evocados. Os seus versos anunciam um tema diferente dos já enunciados na presente análise, mas, mais uma vez, em perfeita sintonia com os princípios programáticos do

movimento pictural, na medida em que se trata de representar um "quadro" característico da vida burguesa de Oitocentos, uma cena de lazer, um episódio ao ar livre, um "pic-nic" no seio da natureza, como magistralmente o registaram Edouard Manet e Claude Monet nos seus *Déjeuner sur l'herbe*, de 1863 e 1865, respectivamente.

Le Déjeuner sur l'herbe de Edouard Manet, datado de 1863, provocou escândalo na época, por representar, sobre um fundo de folhagem com um riacho, um grupo formado por dois jovens artistas que conversam, sentados na erva, e, com eles (olhando o espectador nos olhos), uma formosa mulher nua, também sentada. Em primeiro plano, à esquerda, temos roupas e um chapéu de palha, uma cesta contendo frutos e outros alimentos de uma refeição campestre, conjunto que constitui uma requintada natureza morta, e cujo cromatismo se baseia em deliciosas relações de matizes predominantemente frios.

Tudo neste quadro revela a adesão a uma estética que assenta nos valores cromáticos o efeito do espaço, com os contrastes entre os casacos escuros (negros) dos jovens, em relação com a brancura ligeiramente rosada que irradia do corpo, perfeitamente desenhado e sem claros-escuros, da mulher nua, bem como as várias tonalidades dos verdes, brancos e terrosos que formam o enquadramento natural da cena.

Posteriormente, Claude Monet descobre que as coisas estão vivas quando mergulhadas na luz, vibrando num reflexo interminável. Pintando com pequenos toques de cor, e sem usar o negro, podemos avaliar da profundidade do seu talento, pela correctíssima evocação imediata do ambiente de ar livre, mercê de uma quase inacreditável capacidade de traduzir os mais variados matizes. No seu *Déjeuner sur l'herbe*, de 1865, a luz solar que incide directamente sobre a toalha e o vestido da senhora faz realçar e definir a riqueza do seu cromatismo.

Atentemos, agora, no poema de Cesário Verde.

DE TARDE (1887)

*"Naquele "pic-nic" de burguesas,
Houve uma coisa simplesmente bela,
E que, sem ter história nem grandezas,
Em todo o caso dava uma aguarela.*

*Foi quando tu, descendo do burrico,
Foste colher, sem imposturas tolas,
A um granzonal azul de grão de bico
Um ramalhete rubro de papoulas.*

*Pouco depois, em cima duns penhascos,
Nós acampámos, inda o sol se via;
E houve talhadas de melão, damascos,
E pão de ló molhado em malvasia.*

*Mas, todo púrpuro, a sair da renda
Dos teus dois seios como duas rolas,
Era o supremo encanto da merenda
O ramalhete rubro das papoulas!"¹⁰*

A afirmação, por parte do poeta, da beleza singular do momento que "sem ter história nem grandezas, Em todo o caso dava uma aguarela" reveste-se de dupla funcionalidade. Por um lado, denota claramente que

as suas palavras têm como objectivo "fotografar" um instante, para si, inédito; por outro, a intenção de pôr em destaque uma concretude que só busca a sua "grandeza" no facto de lhe permitir descrever, de modo vivo e exacto, uma experiência sensorial específica, em suma, uma "impressão". Neste sentido, Cesário corrobora as palavras de Delacroix a Baudelaire, para quem a "impressão" transmitida ao artista num determinado momento era considerada "comme la chose la plus importante à traduire"¹¹. A poesia de Cesário é, por conseguinte, e segundo Jacinto Prado Coelho¹², "a de um artista plástico enamorado do concreto" que, tendo como ponto de partida uma sensação global, se apressa a "esmerilhar", a analisar os elementos desse efeito nele provocado pela observação do real.

Por este motivo, em «De Tarde», as acções são apenas evocadas, sugeridas com rapidez, através da utilização do *Pretérito Perfeito do Indicativo*, que tem como virtualidade indicar actos passados, perfeitamente concluídos, "imobilizados" no tempo, "sans considération du contact que ce fait, en lui-même ou par ses conséquences, peut avoir avec le présent"¹³. "Foi", "foste", "acampámos", "houve" são formas verbais que não implicam nem a ideia de continuidade nem de simultaneidade das acções, relativamente umas às outras. São, ainda, na opinião de Maurice Grevisse, "actions-points"¹⁴, não por serem desprovidas de duração, mas porque esta não é tida em conta, o que, no caso de Cesário Verde, traduz com acuidade a ânsia por ele sentida de dilucidação da cena, deslocando o seu olhar dos factos para os elementos de que procurará esboçar os contornos, realçando-lhes os poderes sugestivos.

E, por meio de "Um Olhar Atravessando a Luz", Cesário converte-se no "geómetra da errância luminosa (...) descobrindo, presentificando e recriando a realidade"¹⁵, quando "inda o sol se via". Protagonista incontestável do "quadro", a cor é metonimicamente¹⁶ insinuada por uma enumeração de aspectos da natureza, de frutos e de alimentos. Assim, o "granzonal azul de grão de bico", "as talhadas de melão", "os damascos" e o "pão de ló", por meio de uma relação eminentemente externa e objectiva, concretizam o cromatismo da cena, pela evocação das cores que os caracterizam - o verde, o azul, o amarelo-seara (tão caro a Van Gogh) e o alaranjado -, bem como a alegria de viver que sugerem. E, se luz é vida,

coerente se manifesta "a observável recondução dos objectos ao branco", "pela síntese das radiações espectrais do prisma"¹⁷, metaforizada na essência branca da "malvasia".

O processo metonímico referido e utilizado por Cesário Verde, ao suspender intencionalmente a designação directa da cor, evidencia a relação de coordenação (e não de subordinação) implícita entre a natureza material e a natureza cromática dos elementos, fatora de uma definição mais incisiva e por isso também mais realista dos objectos. Por outro lado, a noção de equilíbrio que a *metonímia* privilegia reforça semanticamente o efeito sinestésico contido no verso "E pão de ló molhado em malvasia", pela inebriante associação de sensações gustativas, visuais, tácteis e olfactivas, tão própria da linguagem literária impressionista.

O encadeamento de figuras de retórica torna-se tanto mais consecutivo e conseqüente quanto a última estrofe, intencionalmente adversativa, elege, como centro da nossa atenção, um pormenor da cena já mencionado, "Um ramalhete rubro de papoulas", cuja singularidade reside na sua qualidade óptica, sobretudo na sua cor, anteposta às próprias flores. Por meio de uma sugestiva progressão remática, baseada nas potencialidades semânticas da *hipálage*, o tom rubro do ramalhete apresenta-se "todo púrpuro, a sair da renda dos teus dois seios...", evidenciando não só o primado da impressão cromático-visual relativamente ao conjunto das sensações humanas, mas também a reacção anímica do sujeito face a esta percepção, evocativa do arrebatamento passional.

A transmutação do facto em estado consubstancia-se pelo abandono do *Pretérito Perfeito do Indicativo* inicial em favor do *Imperfeito do Indicativo* que, neste caso, marca um facto desenrolado num momento preciso do passado, e definido, em geral, por um complemento circunstancial de tempo. A duração da acção enunciada é marcada, de forma difusa, pelas fronteiras cronológicas que delimitam a "merenda". Segundo Maurice Grevisse, este *Imperfeito* é frequentemente qualificado de "pittoresque, de rupture, de clôture"; para Brunetière "C'est un procédé de peinture [...]. L'imparfait ici sert à prolonger la durée de l'action exprimée par le verbe, et l'immobilise en quelque sorte sous les yeux du

lecteur."¹⁸

Uma vez imobilizada a acção, ganha metaforicamente plena relevância «narrativa» uma outra «categoria diegética», a da «personagem central» em que se converte «O Ramalhete rubro das papoulas». Único elemento do conjunto tornado verdadeiramente singular, pela musicalidade do *refrão* em que se converteu e que o consagrou, «O ramalhete rubro das papoulas» sugere, por meio das consoantes líquidas que o delimitam, a singeleza e a efemeridade da vida desta flor.

E a sonoridade do verso confirma a máxima de Verlaine, para quem a poesia é "De la musique avant toute chose, et tout le reste est littérature!"

Conclusão

O bosquejo apresentado permitiu-nos verificar que o movimento Impressionista pictural (e posteriormente musical também) buscou os seus fundamentos temáticos nos progressos da ciência, essencialmente da Física como tivemos ocasião de referir, e em composições literárias como as de Flaubert e de Baudelaire, aliás acérrimo defensor, a par de Zola, em 1874, da nova tendência nas Artes Plásticas. De facto, linguagens que tradicionalmente eram tidas como distantes e inconciliáveis, permitiram-nos dilucidar, segundo uma nova luz, aspectos culturais relevantes na História da Humanidade.

Inferimos ainda que o Impressionismo, na literatura, teve como principal característica a utilização de recursos estilísticos que traduzissem a instantaneidade da percepção do real, bem como a impressão por ele causada no sujeito poético, consagrando-se como expoente máximo do realismo.

Por fim, foi-nos possível apresentar mais um exemplo de influência da literatura francesa sobre as Letras portuguesas do século XIX e concluir do virtuosismo criativo dos nossos escritores.

Anexos

La Chevelure

" O Toison, moutonnant jusque sur l'encolure!
O boucles! O parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir!

La langoureuse Asie et la brulânte Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique!
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour! nage sur ton parfum.

J'irais là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats;
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève!
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve
De voiles, de rameus, de flammes et de mâts.

Un port retentissant où mon âme peut boire
A grands flots le parfum, le son et la couleur;
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire

D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

*Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé;
Et mon esprit subtil que le roulis caresse
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,
Infinis bercements du loisir embaumé!*

*Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond;
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues
De l'huile de coco, du musc et du goudron.*

*Longtemps! toujours! ma main dans ta crinière lourde
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde!
N'est-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde
Où je hume à longs traits le vin du souvenir?"*

Le Port

"Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le velvédère ou accoudé sur le môle, tous les mouvements de ceux qui partent et de ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir, le désir de voyager ou de s'enrichir."

Bibliografia

- AQUIEN, Michèle et Honoré, Jean-Paul. (1997). *Le Renouveau des Formes Poétiques au XIX Siècle*. Paris. Nathan.
- BAUDELAIRE, Charles. (1964). *Les Fleurs du Mal*. Paris. Garnier-Flammarion.
- BAUDELAIRE, Charles. (1975). *Les Petits Poèmes en Prose*. Paris. Pleiade.
- BONNEVILLE, G. (1987). *Les Fleurs du Mal*. Baudelaire. Paris. Hatier.
- CARLIER, Marie. (1985). *Les Fleurs du Mal. 10 Poèmes Expliqués*. Paris. Hachette.
- COELHO, Jacinto do Prado. s/d. «Cesário e Baudelaire» in *Estrada Larga I*. Porto. 399-402.
- COELHO, Jacinto do Prado. (1984). "Cesário Verde" e "Impressionismo". *Dicionário de Literatura*. Porto. Figueirinhas.
- FERREIRA, V. (1976). "Relendo Cesário". *Colóquio/Letras*. nº 31. Maio.
- FIOLHAIS, Carlos. (1991). *Física Divertida*. Lisboa. Gradiva.
- FLAUBERT, Gustave. (1972). *Madame Bovary*. Paris. Gallimard.
- FOURCAULT, Laurent. (1997). *Lectures de la Poésie Française Moderne et Contemporaine*. Paris. Nathan.
- GRANGIER, Philippe. (1994). "Une Fondamentale Etrangeté". *Science et Vie*. Mars.
- GROUT, Donald J.; Palisca, Claude V. (1994). *História da Música Ocidental*. trad. Lisboa. Gradiva.
- HISTÓRIA DA ARTE. (1981). Lisboa. Alfa. vol. VIII.
- JOUBERT, Jean-Louis. (1992). *Littérature Francophone*. Paris. Nathan.
- LAPA, M. Rodrigues. (1977). *Estilística da Língua Portuguesa*. 9ª ed. Coimbra. Coimbra Editora.
- LAUSBERG, Heinrich. (1993). *Elementos de Retórica Literária*. trad. Lisboa. 4ª ed.
- MAYORAL, José A. (1994). *Figuras Retóricas*. Madrid. Sintesis.
- MONTEIRO, Ofélia, P. e Oliveira, Cristina Cordeiro. (1981). Baudelaire: uma encruzilhada poética. *Literatura Francesa Moderna e Contemporânea*. Universidade Aberta.
- MORIER, Henri. (1989). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris. PUF.
- MOURÃO-FERREIRA, David. Notas sobre Cesário verde. *Hospital das Letras*. 2ª ed. I.N.C.M. 67-95.
- QUEIRÓS, Eça. s/d. *O Primo Bazílio*. Lisboa. Livros do Brasil.
- RAYMOND, Marcel. (1978). Baudelaire: rêverie et imagination. *Romantisme et Rêverie*. Paris. José Corti. 149-157.
- RINCÉ, Dominique et Barbéris, Dominique. (1992). *Langue et Littérature*. Paris. Nathan.
- RICHARD, Jean-Pierre. (1955). Profondeur de Baudelaire. *Poésie et Profondeur*. Paris. Points. 93-162.

- ROSMORDUC, Jean. (1983). *De Tales a Einstein. História da Física e da Química*. trad. Lisboa. Caminho.
- SOUSA, Carlos Mendes. (1986). Um Olhar atravessando a Luz. *Cadernos de Literatura*, nº 24. Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. INIC.
- VAILLANT, Alain. (1992). *La Poésie*. Paris. Nathan.
- VERDE, Cesário. (1982). *O Livro de Cesário Verde*. Porto. Paisagem Editora.

1Huygue, René - Sentido e Destino da Arte, Trad., Lisboa, Edições 70, 1986, p. 243.

2Baudelaire, Charles - "La Chevelure".

3idem

4Baudelaire, Charles - "Le Port".

5Flaubert, Gustave - Madame Bovary, Paris, Gallimard, 1972, p. 310.

6idem

7Coelho, Jacinto do Prado - "Impressionismo", Dicionário de Literatura, Porto, Figueirinhas, 1984.

8Grevisse, Maurice - Le Bon Usage, 12ª ed., Paris-Gembloux, Duculot, 1986, pp. 1343-1345.

9idem

10Verde, Cesário - O Livro de Cesário Verde, Porto, Paisagem Ed., 1982, pág. 95.

11Cf. História da Arte, Lisboa, Publicações Alfa, vol. VIII, 1981, p. 260.

12Coelho, J. Prado - "Cesário Verde", Dicionário de Literatura, ed. cit.

13Grevisse, M. - idem, pág. 1292

14idem, pág. 1292

15Sousa, Carlos Mendes - "Um Olhar Atravessando a Luz" in Cadernos de Literatura, nº 24, Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra, Lisboa, Inic, pp. 29-34.

16Matos, Mª Vitalina Leal - "Metonímia", Dicionário da Literatura de Jacinto Prado Coelho, ed. cit.

17Sousa, Carlos Mendes - idem.

18Cf. Grevisse, M. - idem, pág. 1291