



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 18 - julho de 2017

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2017i18p194-208>

**Revisitando o impressionismo literário: reflexões extemporâneas a
partir de um conto de Domício da Gama**

**Revisiting literary impressionism: extemporaneous reflections based
on a short story by Domício da Gama**

*Franco Baptista Sandanello**

RESUMO

O conceito de impressionismo literário, bastante discutido em literaturas como a francesa, a inglesa e a americana, ainda é de pouca expressão na literatura brasileira. Igualmente, autores que teriam muito a contribuir para tal discussão, como o contista Domício da Gama (1862-1925), permanecem hoje quase inéditos. Nesse sentido, a partir da discussão de um conto desse autor, publicado nos volumes *Contos a meia tinta* (1891) e *Histórias curtas* (1901), revisitam-se elementos importantes de tal conceito. Desta forma, pretende-se integrar à análise do texto individual (reavaliado em sua importância, ainda que extemporaneamente) o papel mais amplo da estética com a qual dialoga.

PALAVRAS-CHAVE: Domício da Gama; Impressionismo literário; Conto brasileiro; Literatura oitocentista; Resgate da obra

ABSTRACT

The concept of literary impressionism, long debated in the literature of such countries as France, England and the United States, is still of little expression in the Brazilian literary scenario. Likewise, writers who would have much to contribute to foster its debate, such as Domício da Gama (1862-1925), are, even nowadays, almost unheard of. In this regard, based on a discussion of one of his short stories, published in the volumes *Contos a meia tinta* (1891) and *Histórias curtas* (1901), some important elements of aforementioned concept are revisited so as to integrate the analysis of the individual text (though here extemporaneously re-evaluated) with the wider role of the aesthetics it enters into a dialogue with.

KEYWORDS: Domício da Gama; Literary impressionism; Brazilian short story; Eighteenth century literature; Literary work recovery

* Universidade Federal do Maranhão – UFMA – Bacabal – MA – Brasil. fbsandanello@gmail.com

Introdução

Dentre as classificações e nomenclaturas aplicadas à literatura, talvez a mais problemática seja aquela do “impressionismo literário”. E isto porque se, por um lado, parece vago afirmar, à maneira de Brunetière (1883, p. 88), que “[...] nós podemos definir o impressionismo literário como uma transposição sistemática dos meios de expressão de uma arte, que é a arte de pintar, ao domínio de outra arte, que é a arte de escrever”,¹ por outro, não são menos relativas as semelhanças entre a consciência formal da pintura e da literatura ao final do século XIX.

Não obstante, como observa Nancy Armstrong (1977, p. 318), em um artigo sobre o impressionismo na literatura anglófona, a atenção ao dado sensorial e à perspectiva narrativa de diversos autores usualmente assim denominados (Madox Ford, James, Conrad) leva a uma reflexão comparativa que se torna gradativamente difícil de ignorar: “As técnicas inovadoras da ficção impressionista assinalam uma mudança característica na forma pela qual as pessoas leem a literatura e naquilo que consideram nela significativo.”² Assim, de forma a fundamentar tal relação, observa a influência de suas obras em um novo vocabulário para a crítica e a teoria literária, influenciando desde o conceito de personagem esférica (FORSTER, 1970) até o de ponto de vista (LUBBOCK, 1976) e de “*unreliable narration*” (BOOTH, 1968).

Como ponto recorrente em tal “ficção impressionista”, Armstrong (1977) observa o uso da narrativa emoldurada, que, por meio de um narrador testemunha relativiza as informações referidas, tornando dúbia a caracterização das personagens. Trata-se, pois, do que considera uma representação mais próxima à instantaneidade da consciência e as suas conseqüentes limitações – elementos análogos à pintura impressionista.³ Ademais, dialogando com a tradição narrativa do século XIX,

[...] a situação da moldura, característica da ficção impressionista, gera confusão semelhante ao nível da informação social. O viés sociopolítico ocultado pela superfície objetiva do romance oitocentista

¹ “*nous pourrions définir déjà l'impressionnisme littéraire une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire.*”

² “*The innovative techniques of impressionist fiction mark a distinct change in the way people read literature and in what they find meaningful there.*”

³ A este respeito, veja-se a observação de Maria Elisabeth Kronegger (1973, p. 39), que, à maneira de Paul Bourget (1905) e Arnold Hauser (2000), defende uma ampla periodização impressionista nas artes: “*Atomization of the world of the mind and of matter as well as relativism and subjectivism characterize the impressionist synthetic vision of the world. In this vision everything turns around sensual impressions: things turned into light and color effects and into barely tangible shapes.*”

é exposto pela moldura impressionista. Nesta nova situação comunicativa, torna-se óbvio que o contador não pertence ao tipo tradicional de autoridade, o do cavalheiro burguês, mas sim a uma modificação desse tipo, e conseqüentemente seu uso dos códigos sociais e literários torna-se questionável. [...] Tais romances indicam o desaparecimento do contador de estórias como porta-voz de sua sociedade, e isso implica necessariamente um novo público. (ARMSTRONG, 1977, p. 333).⁴

É improvável, todavia, determinar a natureza dessa nova ficção e desse novo público sem recair em uma explicação conceitual ou contextual tautológica, dada a amplitude dos termos envolvidos (que vão da pintura à literatura, e desta, à crítica). Inversamente, considerada também a exiguidade de espaço da presente discussão, o presente artigo propõe-se apresentar alguns pontos relevantes a tal conceito mediante a análise textual de um conto que se vale estrategicamente da mencionada “moldura” narrativa.

Trata-se do conto “Alma nova”, de Domício da Gama (1862-1925), autor hoje esquecido, mas cujo resgate muito poderia contribuir para uma reavaliação posterior do impressionismo literário e de seu lugar no sistema literário brasileiro.

1 O impressionismo “a meia tinta” de “Alma nova”

Pensado, pois, em termos desse sistema, “Alma nova”, dedicado a Coelho Neto e escrito no natalício de Raul Pompeia, pode ser lido como um meio termo entre os preciosismos do primeiro e a sensibilidade do segundo.⁵ Publicado em ambos os

⁴ “The frame situation characteristic of impressionist fiction generates similar confusion at the level of social information. The socio-political bias concealed by the objective surface of the nineteenth-century novel is exposed in the impressionist’s frame. In the new communication situation, it becomes obvious that the storyteller is not the traditional type of authority, the bourgeois gentleman, but a modification of the type, and consequently his usage of the social and literary codes of his society becomes questionable. [...] These novels indicate the disappearance of the storyteller as spokesman for his society, and such a change necessarily implies a new audience.”

⁵ É lícito destacar que, no momento de escrita do conto, Coelho Neto ainda não havia publicado nenhum de seus numerosos livros (*Rapsódias* seria publicado no mesmo ano de *Contos a meia tinta*), enquanto Raul Pompeia já publicara diversos textos e exercera forte influência sobre Domício (“Um réu perante o futuro” (panfleto político), *Uma tragédia no Amazonas* (romance), *As joias da coroa* (folhetim), diversos contos, bem como poemas em prosa que viriam a compor as póstumas *Canções sem metro*). Nunca é demais ressaltar que naquele momento – abril de 1888 – os últimos capítulos de *O Ateneu* eram publicados na *Gazeta de Notícias*, vindo a ser publicados em volume dois meses depois, na tipografia do mesmo jornal, e com revisão de Capistrano de Abreu. Sobre o impressionismo literário de Pompéia, diversos autores já o salientaram ao longo de sua fortuna crítica (COUTINHO, 1978; PLACER, 1962), muito embora tal não constitua dentro dela um ponto pacífico; já em Coelho Neto, nome central do parnasianismo na prosa, os mesmos elementos foram indicados, paulatinamente, como forma de deturpar seu purismo linguístico e seu domínio do *métier* parnasiano: “Em um século de crítica social, de renovação latente, das bases das nossas instituições; em um século que levou a sua análise até os

volumes de contos do autor (*Contos a meia tinta* (1891); *Histórias curtas* (1901)), trata-se do relato emocionado das impressões marcantes de uma noite de concerto em uma “casa fidalga e velha”, contado em meio a uma conversa informal, entre amigos, que serve de moldura à narrativa central. O narrador, por sua vez, delicado e nevrálgico a ponto de perder a audição em meio aos prazeres excessivos do concerto, chega a declarar ter perdido sua alma frente ao fantasma de si mesmo (“alma nova”), vislumbrado pela música de Domenico Cimarosa, Richard Wagner, Carlos Gomes etc. O termo que faz a ligação entre a passagem da vida anterior à nova é o de “impressão”, citado textualmente em três momentos do conto – cuja ênfase recai inteiramente sobre os graus de evolução da sensibilidade sonora do protagonista até chegar ao extremo da surdez.

A narrativa primeira, moldura da segunda e principal, é apresentada de maneira sumária, além de focalizada exteriormente às personagens: “Monótona a voz, num murmurejo plangente, sem inflexão nem calor, o surdo começou.” (GAMA, 2001, p. 43). Tal qual um boneco de cera, o surdo lastima-se “sem inflexão nem calor”, valendo-se de uma voz “monótona” e impessoal. No entanto, nem sempre foi ele incolor, desprovido de vida – e o contraste entre essas duas primeiras linhas e o título é o que motiva o leitor a prosseguir lendo sua estória, cujo início contrasta, ainda uma vez, com o tom inicial de desalento:

À roda do piano éramos alguns homens e mulheres, com ainda mocidade bastante para gozar da vida a poesia e o belo. Folheando as pastas e conversando de música revivíamos pela memória as horas felizes que a saudade mais doces [sic]⁶ torna num passado longe, longe, como um eco de cantiga perdido entre quebradas. A casa era fidalga e velha; a sala, ornada severamente, tinha pelas paredes de púrpura sombria retratos sobre molduras suntuosas, cujo dourado se avermelhava, de antigo. Havia sombra e frio, a música era um aconchego e havia muita música. (GAMA, 2001, p. 43).

fundamentos da geometria, que viu pouco a pouco desmontar-se o mecanismo do Estado, da Legislação, da Pátria, para chegar aos seus elementos primordiais de superstições grosseiras e coações sem justificações nos dias de hoje; em um século deste, o Sr. Coelho Neto ficou sendo unicamente um plástico, um contemplativo, magnetizado pelo Flaubert da *Mme. Bovary*, com as suas chinesices de estilo, querendo como os Goncourts, pintar com a palavra escrita, e sempre fascinado por uma Grécia que talvez não seja a que existiu mas, mesmo que fosse, só nos deve interessar arqueologicamente.” (BARRETO, 1956, p. 76).

⁶ Este erro ortográfico remonta à edição original de 1891, não sendo corrigido na edição de 2001. Há atualização apenas da dedicatória, originalmente “Ao Coelho Netto”, para “A Coelho Neto”, com certa perda do ar de informalidade da dedicatória original.

A indefinição do grupo ao redor do piano aponta para a atmosfera de prazer e de vago esquecimento evocada à mercê da música, presente desde as pastas folheadas pelos “homens e mulheres” até a analogia da comum lembrança do passado enquanto “eco de cantiga perdido entre quebradas”. O ambiente da casa contribui para o luxo do abandono à memória, estando todos indolentemente dispostos em meio a “paredes de púrpura sombria” e a “molduras suntuosas”. O calor da casa, por oposição ao frio de seu exterior, reforça a doçura da lembrança, demandando maior estranhamento do leitor, já ciente do desfecho trágico da narrativa (surdez).

À primeira vista, por conta desses elementos, poder-se-ia conjecturar acerca de certo decadentismo de Domício, espalhado aqui e ali em sua obra, e mais concentrado no conto em questão. De fato, o caso inusitado de alguém surdo por excesso de estesia parece evocar algumas das histórias decadentes de João do Rio, muito posteriores à escrita de “Alma nova”. Não seria surpresa se um texto parecido constasse de uma coletânea como *Dentro da noite* (1ª ed. 1910), ao lado de contos emblemáticos como “O bebê de tarlatana rosa” e “O carro da Semana Santa”.⁷ Porém, tal asserção seria apressada,⁸ uma vez que a ênfase recai sobre as impressões do protagonista e sobre a íntima relação entre música e vida a partir de suas lembranças daquela noite.⁹ Veja-se

⁷ Há, aliás, semelhanças interessantes entre “Alma nova” e um dos contos do volume indicado, intitulado “A noiva do som”. Nele, uma jovem neurastênica é enleada a tal ponto pelos sons de um piano vizinho que morre em meio ao “paraíso” dos acordes: “Ah! O gozo do som! Os seus nervos sensíveis chegavam ao pranto, ao soluço, ao sorriso, como hipnotizados. Cada nota já lhe exprimia um sentimento; os trechos repetidos pelo artista ela os seguia, adivinhando acordes, adivinhando sons, como se fizesse o exame da sua alma de amorosa, e, de cada vez, mais maravilhada ficava, bebendo a pleno trago o delírio, a morte, o êxtase da música encantada. Decerto, ninguém, ninguém no mundo amava, sentia-se ainda com esse sagrado e impalpável amor.” (RIO, 2002, p. 91) As semelhanças são muitas, e mereceriam um estudo pormenorizado, à parte. Todavia, percebe-se de início a diferença essencial no tom dos dois textos, modulada pela diferença das vozes narrativas empregadas. No conto de Domício, por exemplo, a presença de um narrador autodiegético, apoiado unicamente na memória de suas impressões, segue no rumo inverso à impessoalidade *nonchalante* do barão André de Belfort, protagonista rico e afetado dos contos de *Dentro da noite*, cujas experiências e opiniões são relatadas por um embevecido e parcial narrador homodiegético. Ademais, o luxo *passado*, vivido pelo surdo no ápice de sua vida musical, contrasta com o luxo *presente* “na sala malva, a sala das recepções íntimas, das conversas leves em torno da mesa do chá”, e com as personagens ociosas do *high life* carioca – Mme. de Sousa, “linda no seu *teagow* cor de pêssego”; Mme. Werneck; “a sisuda viscondessa de Santa Maria”; e “nós, eu e o barão Belfort” (RIO, 2002, p. 87). Há ainda outros pontos que mereceriam ser desenvolvidos, muito embora escapem de todo à presente discussão.

⁸ Tal é a opinião de autores como Michel Décaudin (1960), para quem o impressionismo literário engendra, por si só, uma possível filiação decadentista. Mais especificamente, ele lhe parece fadado a duas alternativas: “*Tantôt il vire au simple pittoresque et s’apparente à la branche mineure du Parnasse qu’illustrent les dixains réalistes de Coppée [...]. Tantôt, il s’attache à rendre les nuances les plus subtiles et les plus raffinées de la sensation; il rejoint alors certaines formes de la sensibilité décadente naissante.*” (DÉCAUDIN, 1960, p. 139) Nesse sentido, o conto “Alma nova” seria um bom exemplo para a terminologia do autor (voltada, originalmente, à poesia francesa), muito obstando não seja este o enfoque de análise aqui proposto. Afinal, explicar os elementos impressionistas de um texto a partir de “certas formas da sensibilidade decadente” pode soar (programaticamente?) limitado.

⁹ A íntima relação entre o impressionismo literário e a música é explorada exaustivamente por Ruth

tal nuance no trecho seguinte, que faz transitar das canções executadas pelo grupo a algo descrito como vibração íntima do protagonista às suas sugestões:

Cantou-se uma arieta de Cimarosa e logo, a quatro mãos, tocou-se um concerto de Weber. Tocaram bem e com ardor, mas na vulgar execução musical eu já começava a ressentir alguma coisa além da melodia e da harmonia, além da música propriamente dita. Era certamente o cansaço da variedade das composições que, me *impressionando* e excitando diversamente, causava-me uma afinação excessiva. O caso é que eu vibrava todo como numa febre de emoção musical e sentia no coração oprimido a estalar a ânsia de cantar, eu só, humilde voz solitária, o hino retumbante da harmonia sem fim. (GAMA, 2001, p. 44, grifo nosso).

O termo médio é o da impressionabilidade excessiva, assinalada pela sequência ininterrupta de músicas tocadas (Cimarosa, Weber, e, a seguir, Carlos Gomes, a propósito de sua ópera *Joana de Flandres ou a Volta do Cruzado*), e que, apesar da “vulgar execução musical”, parecem lembrar o protagonista de “alguma coisa além da melodia e da harmonia, além da música propriamente dita”. Embora tal passagem pareça evocar o domínio das lembranças involuntárias (muito aprofundado, posterior e diversamente, pela obra de Proust), o narrador tenta entender racionalmente a causa de seus enlevos, atribuindo tudo ao “cansaço da variedade das composições”. Reconhece, porém, a peculiaridade de seu estado febril, que não o convence de uma causa natural tão imediata quanto a que supõe. Assim, o hiato que permeia a banalidade refinada da reunião e aponta para um abismo desconhecido, apenas entrevisto pelo narrador, sugere um elemento fantástico, que será explorado a seguir. Tal como uma corda musical, o protagonista vibra de acordo com as sugestões das músicas. Desaparecem os limites de recepção das peças musicais, sendo absorvidas *in nuce* por meio de uma hipersensibilidade doentia, não partilhada pelos demais. Trata-se, ao que tudo indica, do vislumbre particular do que há de subjetivo não apenas na representação do real, mas do que há de real na sensação, mediando a ponte que vai da focalização interna (e dos efeitos fantásticos que irão decorrer a partir das confusões cognitivas) às correlações fisiológicas entre os sons e as palavras (por meio da rara afinação entre sensibilidade e impressionabilidade).

Moser (1952), que dedica todo o capítulo dedicado à literatura em seu livro *L'impressionnisme français* a tal questão, remetendo à música da poesia ou ao ritmo entrecortado da prosa: “*Une puissance de choc fait se heurter les membres de la phrase – on pense, malgré soi, au jeu vigoureux des vagues –, et la volonté de rendre l'effroi de l'animal, subitement arrêté au rivage.*”

A seguir, agravam-se os devaneios do narrador a partir da ópera de Carlos Gomes, vivendo à segunda potência a partir de seu enredo, que lhe vai alma adentro através da “retina psíquica”:

O alto clangor das trombetas dizia tudo isso e mais ainda o que eu não podia entender: modulações singulares de sentimentos peregrinos, de expressão fugitiva, como pelo espelho turvo da percepção a sombra fugaz de uma asa de andorinha brincando, passando, riscando na retina psíquica o traço indistinto de que em breve a memória extingue-se e só fica a submemória informe e vaga, indecifrável. Aferrei-me à decifração das modulações cambiantes e em breve senti na percepção a incerteza para discriminar o reflexo da impressão direta, a sensação primitiva das suas ressonâncias infinitas e ecos reboando ainda pelos recantos do cérebro quando já vinham novas ondas de som mudar a afinação interna. (GAMA, 2001, p. 45).

Percebe-se a inflexão das vibrações musicais na sensibilidade do protagonista, traduzida em termos de “impressão” (termo retomado pela segunda vez, após sua incidência mais ou menos imperceptível sob a forma verbal anterior). A fugacidade dos “sentimentos peregrinos”, os rasgos indistintos da “asa de andorinha brincando”, a passagem gradual da memória à “submemória informe e vaga”, tudo parece apontar para um fenomenismo que se dá à sensibilidade em termos de destruição da individualidade. A sucessão de notas escraviza o protagonista, distanciando-o dos demais personagens; é o que se depreende, ao menos, da sucessão rápida de frases coordenadas, de orações reduzidas, da quase ausência de verbos de ação que se refiram especificamente a si – e não às ondas de som. Presa ao fluxo, a reflexão do narrador não consegue acompanhar a velocidade das impressões, e sugere um não lugar entre o passado da diegese e o presente da narração, que se assemelha, talvez, à “submemória” de que fala (projetando uma “subnarração” incapaz de transcrever, momento a momento, cada sensação experienciada).¹⁰

Em todo caso, “[...] tudo faz pensar que o impressionismo e o fenomenismo literário [...]”, nos moldes que aqui se apresentam, “[...] sejam a resposta propriamente literária a um estado da questão que põe em jogo menos a *representação do real das sensações* que a *representação desta representação*.” (VOUILLOUX, 2012, p. 19, grifos do autor) ¹¹ Ou seja, trata-se da transposição (malograda?) da representação de

¹⁰ Nathalie Sarraute (1985), que explora tal distância ao extremo aproximativo da contiguidade em *Infância*, fala, por sua vez, em “subnarrativa”.

¹¹ “[...] *tout donne à penser que l'impressionnisme ou le phénoménisme littéraire est la réponse*

uma arte para outra, por um narrador que se vê desprovido, gradualmente, de autocontrole. Como diz, a seguir, ele sente “na mente a fadiga perturbadora de quem contemplando o céu estrelado não sabe se é azul negro o céu pingado de ouro”, confundindo as cores entre si; ou ainda, de quem vê “sobre a faísca atenuada ao infinito de uma longínqua abóbada de chama remexe[r]-se sem cessar um formigueiro de estrelas desvairadas.” (GAMA, 2001, p. 45) No limite da percepção – e da compreensão, pelo que se depreende o traço fantástico do conto, que subjaz ao jugo de uma impressionabilidade excessiva –, o narrador passa, assim, a vacilar na crítica de suas impressões, vendo o fantasma de si próprio, ou a “alma nova” destacada da sua, feita toda ela de música:

Assim entrei a vacilar na crítica das minhas impressões. Depois o terror de não poder mais dominar-me acabou de me desmontar. O *Concert-stuck* tinha acabado e Maria Flora cantava... Não sei o que cantava de dolente e fundo e sombrio para afogar-me em luto e desolação. A mesa de ébano brilhante do piano mostrava-me no fundo de treva alucinante um fantasma lívido chorando. Chorando, suando lágrimas de desespero, na agonia da substituição de uma individualidade por uma forma vã. Entre os traços convulsionados daquele rosto miserável alguns eram meus, já poucos e pouco firmes, destruídos pela corrosão da sombra. Não sei como direi, mas o fantasma vago e trêmulo que me roubava a forma era feito de som, de música. Tomou-me a angústia de não poder viver mais dentro de mim, livre dos sentidos aloucados. A dispersão da existência reflexiva enfraqueceu-me para sentir uno. (GAMA, 2001, p. 45-46).

A frágil autoconsciência do narrador é mediada pelo reflexo de seu rosto (do fantasma) no ébano do piano, superfície que atua a um só tempo como causa e consequência de sua loucura momentânea. Por sua vez, o desfecho que se irá propor logo a seguir decorre de uma tentativa de limitar o assunto decadente do texto – a

proprement littéraire à un état de la question qui met en jeu moins la représentation du réel des sensations, que la représentation de cette représentation.” (VOUILLLOUX, 2012b, p. 19) O autor tece em seu texto, ainda, um pequeno histórico do conceito de impressionismo literário, designando a importância de dois pressupostos nos estudos citados: um primeiro, “*phénocentriste*” – em que o pintor pinta e o escritor descreve aquilo que veem, “*subordonnée causalement et temporellement à la phénoménalité, le pictural ou le verbal au visuel*” (VOUILLLOUX, 2012b, p. 22) –, e um segundo, “*perceptiviste*” – em que o pintor ou o escritor veem aquilo que sentem, “*le phénomène étant caractérisé, à chaque fois, par le primat de la sensation*”, (VOUILLLOUX, 2012b, p. 22). Alguns mitos do impressionismo pictórico, como a negação do quadro e da tradição, em prol do imediatamente visto (Monet); a busca pela “*innocence du regard*” (Ruskin) e pela sensação original evocada pela pintura (Laforgue); o anti-intelectualismo (Valéry, Bergson, Breton) e sua versão científica posterior, ligada ao associacionismo perceptivo e, mais tarde, à teoria da Gestalt, são igualmente evocados em seu estudo.

surdez, exteriorizada em um fantasma feito de som – a um *métier* impressionista, marcadamente psicológico e sensorial:

Depois os retratos das paredes começaram a viver e a falar-me, a cantar, com acompanhamentos diferentes que eram os coloridos de cada pintura, harmonizados os ritmos e tons, cores em som, num conjunto de enlouquecer. Um carro passando à disparada pela rua parou de repente, como se o silêncio o engolisse. O fantasma lívido do meu eu em decomposição desfez-se subitamente e no buraco de sombra que ele deixou achei-me debruçado, soluçando... e sem ouvir os meus soluços. Dizem que desfaleci e quando tornei a mim estava surdo. (GAMA, 2001, p. 46).

Nesse sentido, não seria exagerado fazer uma leitura do impressionismo literário nesse momento da obra de Domício como um recorte psicologizante da velocidade dispersiva da vida cosmopolita e moderna, em que se fundem os sons do piano aos de um carro em alta velocidade, mediante a justaposição infinita de uma correspondência universal dos “coloridos de cada pintura”, tornando “harmonizados os ritmos e tons, cores e som, num conjunto de enlouquecer”, à Baudelaire. Trata-se, pois, de um recorte do impressionismo pela literatura, na qualidade de amplo panorama sensorial: "O impressionismo oferece uma concepção nova da realidade: tudo o que vive se transforma, e se se quiser restituir a vida em sua verdade, é indispensável analisá-la, exprimi-la no que suas manifestações denotam de fugaz, de efêmero e transitório." (RAYNAL, 1951, p. 112).¹²

Para tanto, note-se a segmentação da consciência do protagonista, focalizado internamente, e que só conhece certas particularidades da cena pelo que lhe “dizem” posteriormente; ou ainda, o desaparecimento súbito do carro em disparada “como se o silêncio o engolisse”, imediatamente paralelo à surdez do protagonista.

É lícito destacar, outrossim, que, neste estágio da obra de Domício da Gama, postado cronologicamente entre os contos “Um primitivo” (20/02/1888) e “Outrora...” (06/1890), seria escusado apontar a parcialidade do problema, entendido em termos de uma (hiper) estesia individual. Não obstante, essa é a leitura recomendada por alguns autores, para quem constitui o cerne – e único ponto possível – de manifestação literariamente impressionista a transcrição sensorial:

¹² "L'impressionnisme offrait une conception nouvelle de la réalité: tout ce qui vit se transforme, et si l'on veut restituer la vie dans sa vérité, il est indispensable de l'analyser, de l'exprimer dans ce que ses manifestations dénotent de fugace, d'éphémère et de transitoire."

Sensualidade da arte: eis o elemento essencial, a fonte viva do Impressionismo, o ponto de encontro de todos os escritores desta escola, a fórmula que explica suas obras. [...] Prazer dos olhos, das orelhas; de todos os sentidos e do espírito, pelas cores, perfumes, sons e palavras. Prazer agudo, em harmonia com a nervosidade, a trepidação, a rapidez cinematográfica de nossa época. [...] Sensualidade que determina não apenas uma visão nova do mundo, mas também um novo estilo, uma sintaxe de jazz-band em que as palavras, aqui e ali, chispem clarões elétricos e lacerações de buzina. (LAMANDÉ, 1925, p. 36-37).¹³

Nesse momento, pois, há como que uma convergência entre as impressões do narrador e a correspondência (aparentemente decadente) entre música e percepção visual, o que faz evocar a anterioridade das “vibrações” das cordas do piano à vibração da luz – origem física dos efeitos coloridos sobre a retina.¹⁴ Assim, a música excessivamente executada por Flora serve de contraponto subjetivo à surdez do protagonista, visando suprir a falta de domínio do narrador sobre a perda literal de um de seus sentidos: “[...] uma das funções da música na ficção é a de fazer o papel de signo na ausência de significado: ela aparece quando se busca exprimir o que as palavras não dizem, particularmente o que é da ordem do sentimento, sensação, êxtases,

¹³ “*Sensualité de l’art: voilà bien le trait essentiel, la source vive de l’Impressionnisme, le point de rencontre de tous les écrivains de cette école, la formule qui résume et explique leurs oeuvres. [...] Plaisir des yeux, des oreilles; de tous les sens et de l’esprit, par les couleurs, les parfums, les sons et les mots. Plaisir aigu, en harmonie avec la nervosité, la trépidation, la rapidité cinématographique de notre époque. [...] Sensualité qui détermine, non seulement une vision nouvelle du monde, mais aussi un style nouveau, une syntaxe de jazz-band où les mots jettent, de place en place, des éclairs électriques, des déchirements de clacksons.*”

¹⁴ Em seu discurso de posse da cadeira 33 da ABL, Domicio reconhece a validade do pensamento de Pompeia sobre a questão, contrapondo à “teoria das vibrações” o tratamento literário do claro-escuro de sua psicologia individual: “Na sua meticulosa honestidade de poeta pensador Raul Pompeia descia sempre ao que julgava ser os fundamentos inabaláveis da ciência. Um dia encontrei-o que estudava a teoria das vibrações. ‘Neste estudo encontro eu toda a estética e a própria vida’, explicava ele, ‘porque a arte reproduz vibrações, e vibrar é viver.’ [...] Em outro poeta se levaria à conta de extrema mocidade este lirismo sombrio e tumultuoso. Em Raul Pompeia, porém, o estilo é característico e também se poderia dizer que nele havia de durar sempre a mocidade, se é próprio da mocidade sentir vivamente e exprimir sentimentos com intensidade proporcional à da sensação. Nem se diga que é fácil produzir efeitos literários no claro-escuro prestigioso da [sic] uma psicologia incerta, em que o poeta tudo cria: as pessoas e o meio favorável a situações e sentimentos improváveis.” (GAMA, 2005, p. 52, 54-55) É lícito destacar que o mesmo termo de “vibração” foi utilizado, dentre outros, por Jules Laforgue (1903) para explicar as inovações do Impressionismo pictórico. Porém, se se quiser retomar o citado Lamandé (1925, p. 13), bastaria a seguinte passagem para enfatizar a natureza subjetiva da cor, dada por meio de suas vibrações na retina: “*La couleur n’est pas une qualité attachée aux objets. Ce n’est pas le mur qui est blanc, ce n’est pas la prairie qui est verte, ce n’est pas l’épaule qui est nacrée. Le mur, la prairie, l’épaule, émettent des vibrations que notre oeil perçoit et traduit en couleurs. Autrement dit, la couleur est une suite de vibrations, d’ondes lumineuses qui, impressionnant notre rétine, y éveillent des sensations colorées. Chacune des couleurs du spectre, - comme chacune des sept notes musicales, - est donc une somme de vibrations se propageant par ondes, et ces ondes, s’ajoutant, se groupant, se superposant, mais ne se mêlant pas, forment, par leur jeu, la gamme infinie des couleurs et des nuances.*”

afinidades.” (JAMAIN, 2000, p. 551)¹⁵ Como mencionado anteriormente, o desnível entre o assunto decadente e o *métier* impressionista do texto parece ofuscar tal uso contrapontístico da música, favorecendo uma leitura parcial do texto.

Ao menos, é para onde aponta a conclusão do conto, em que o fim da narrativa emoldurada do surdo depara-se com um grotesco diálogo entre si e um de seus ouvintes:

Sala sombria, retratos antigos, velas de cera em candelabros dourados, homens de preto em silêncio e uma mulher pálida cantando junto a um piano, que é um microcosmo de fantasmas dolentes, um choro dilacerante de coisas que se não exprimem, começa a ser o núcleo estranho do que será minha alma futura. Não sou surdo...”

Um dos ouvintes, maldoso, tocou no braço do orador e silabou em frente dele, acentuando a emissão dos sons:

- Então se não foi surdo o que tu ficaste, foi maluco...

E ele murmurou, sorrindo tristemente:

- Foi... talvez!... (GAMA, 2001, p. 46).

Infelizmente, a brevíssima conversa entre o surdo e um de seus ouvintes parece ter como única função a de banalizar os termos até então alternantes de surdez e loucura, arrematando a exposição do narrador intradieético com um reticente “talvez!...”. Logo, basta assinalar, para além desse desfecho pseudojocoso, o uso enclausurado da expressão individual da consciência do surdo dentro de uma narrativa primeira, como causa fundamental de certo desajuste entre forma e conteúdo.

Conclusão

Finalmente, faz-se necessário reconhecer, entrementes às (pseudo) fantasmagorias narradas, a apropriação parcial de três elementos comuns à ficção impressionista, como indícios de uma prosa amadurecida, em constante experimentação, dentro da obra de Domício:

[...] (1) quebrar uma cena ou situação em partes menores e relacioná-las a um novo conjunto, processo que Herbert Read chamou de “levantar o prisma à natureza”; (2) reconhecer que uma impressão mais verdadeira da atualidade pode ser garantida por uma ênfase em elementos salientes e uma omissão de detalhes não relacionados com o efeito ou atmosfera particular a ser criada; e (3) uma convicção de que a escrita não necessita restringir-se à apresentação de um

¹⁵ “L’une des fonctions de la musique, dans la fiction, est de jouer le rôle de signe, au nom de la vacance de son signifié: elle apparaît lorsqu’il s’agit d’exprimer ce que les mots sont impuissants à dire, particulièrement ce qui est de l’ordre du sentiment, de la sensation, les extases, les affinités.”

personagem, cena ou episódio conforme eles o *sabem*, mas podem apresentá-los conforme *veem* ou *sentem*, num dado momento e sob dadas condições. (HIBBARD; FRENZ, 1954, p. 1110, grifos dos autores).¹⁶

No que diz respeito a (1), pode-se destacar a relativização das canções executadas, bem como dos sons e objetos percebidos, sob o prisma da surdez (ou loucura) iminente do protagonista; a (2), o uso afirmativo e teórico (antes, pseudofilosófico) da experiência narrada, que enfatiza os limites cognitivos do narrador intradieético; e a (3), a riqueza sensual e sensorial da hiperestesia que embasa o conto – entendida, infelizmente, em termos de uma loucura passageira.

Em suma, os elementos assinalados por esta breve análise de “Alma nova” indicam a experimentação narrativa de Domicio da Gama, rumo a uma forma impressionista cada vez mais coesa. E evidenciam ainda, retrospectivamente, alguns elementos da ficção impressionista, pois, “[...] enquanto sistema causal visando remeter o fraseado ao percebido e o percebido ao sentido, o impressionismo literário faz parte das construções do pensamento, dos artefatos teóricos que formam um paradigma.” (VOUILLOUX, 2012b, p. 25).¹⁷ É pena que tal paradigma, no que diz respeito à

¹⁶ “Three things writers learned from the impressionistic painters: (1) to break a scene or a situation into small parts and relate them to the whole anew, what Herbert Read called “holding the prism up to nature”; (2) to know that a truer impression of actuality may often be secured by an emphasis upon salient features and an omission of details unrelated to the particular effect or mood to be created; and (3) a conviction that writing need not restrict itself to presenting a character or a scene or an episode as they know it but that they may present their material as they see, or feel, it at a particular moment and under particular conditions.”

¹⁷ “En tant que système causal visant à renvoyer le phrasé au perçu et le perçu au senti, l'impressionnisme littéraire fait partie de ces constructions de pensée, de ces artefacts théoriques qui forment une paradigme.” Vouilloux (2012b, p. 5-6) faz ainda importantes análises do texto mencionado de Brunetière e da discussão de Bourget (1905) em “Paradoxe sur la couleur”, que levam a uma conclusão provisória: “les deux hypothèses explicatives sont susceptibles de se combiner et que, de la sorte, littérature et peinture sont aptes à entrer dans au moins deux types de rapports: ou bien la littérature s’aligne purement et simplement sur le matérialisme de la peinture (c’est l’hypothèse de Brunetière); ou bien littérature et peinture, dans leur version impressionniste, sont les symptômes d’une même attitude caractérisée par la prédominance de la subjectivité (c’est l’hypothèse de Bourget).” Porém, tecendo uma importante distinção entre dois sentidos possíveis de subjetividade – aquele que diz respeito à representação do real, ou seja, ao jogo de focalização e de discurso indireto livre que caracteriza a visão limitada de uma cena por uma personagem; e aquele que liga o impressionismo ao real da sensação, tal como previsto por Bourget, ou seja, “la réalité telle que la percevrait tout individu indifféremment, en tant qu’elle serait réductible au processus physio-psychologique au gré duquel, comme dirá Proust, les choses viennent avant leur nom” (VOUILLOUX, 2012b, p. 7) –, o autor observa a dupla herança do impressionismo literário, entendido ora como ampla via psicológica (na esteira de Bourget, Eric Koehler e Richard Hamann) ora como particularidade de construção linguística da frase (na esteira de Brunot, Charles Bally, Marcel Cressot). Em outras palavras, como assinala com propriedade, começa a distinguir-se um impressionismo histórico (visão de mundo, ampla significação cultural sobre as artes) de um impressionismo psicolinguístico (substantivação do adjetivo, pretérito imperfeito, parataxe) na própria construção de uma definição do impressionismo literário.

literatura brasileira, ainda esteja em vias de reconstrução e análise, mais de um século depois de seu início. Em todo caso,

[...] isso é evidente não apenas no tratamento impressionista da tradição anterior, mas também na relação entre o impressionismo literário e a literatura subsequente, do século XX. O impressionismo literário antecipa a reformulação radical da função social da literatura que distingue o modernismo. Ou seja, ao invés de afirmar um modelo social preexistente, a literatura moderna caracteristicamente toma como seu objetivo a subversão de tais ideias das “coisas como são e das pessoas como se comportam.” [...] E os leitores educados nesse idioma crítico desconfiam do aparente conteúdo ideológico de qualquer narrativa, e toleram, senão preferem, múltiplas leituras para um só texto. (ARMSTRONG, 1977, p. 336-337).¹⁸

REFERÊNCIAS

ARMSTRONG, N. Character, closure, and impressionist fiction. *Criticism*, Detroit, v. 19, n. 4, p. 317-337, outono 1977.

BARRETO, L. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

BOOTH, W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968

BOURGET, P. Deux paradoxes d'un demi-savant: Paradoxe sur la musique, paradoxe sur la couleur. In: BOURGET, P. *Études et portraits d'écrivains et notes d'esthétique*. Paris: Plon, 1905. p. 259-273.

BRUNETIÈRE, F. L'Impressionnisme dans le roman. In: BRUNETIÈRE, F. *Le roman naturaliste*. Paris: Calmann Lévy, 1883. p. 75-104.

COUTINHO, A. Do Realismo ao Impressionismo. In: COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. 9 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 222-230.

DÉCAUDIN, M. Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 12, p. 133-142, 1960.

GAMA, D. da. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.

_____. *Contos à meia tinta*. Paris: Lahure, 1891.

¹⁸ This is evident not only in the impressionist's treatment of the previous tradition but in the relationship between literary impressionism and subsequent twentieth-century literature as well. Literary impressionism anticipates radical reformulation of the social function of literature that distinguishes modernism. That is, rather than affirming the existing social model, modern literature characteristically takes as its objective subversion of those accepted ideas of 'things as they are and people as they behave.' [...] Readers educated in this critical idiom distrust the overt, ideological content of any narrative and tolerate, if not prefer, multiple readings of a text."

_____. Discurso de posse do Sr. Domício da Gama. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos* (1897-1919). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005. t. 1. v. 1-5. p. 49-57.

_____. *Histórias curtas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1901.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Aylesbury: Penguin, 1970.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HIBBARD, A.; FRENZ, H. The impressionists. In: HIBBARD, A.; FRENZ, H. *Writers of the western world*. 2 ed. Boston: Riverside Press Cambridge, 1954. p. 1109-1166.

JAMAIN, C. La fibre et l'onde: sur l'imaginaire de la musique chez le decadent. In: THOREL-CAILLETEAU, S. (org.). *Dieu, la chair et les livres: une approche de la décadence*. Paris: Honoré Champion, 2000. p. 551-566.

KRONEGGER, M. E. *Literary impressionism*. New Haven: College and University Press, 1973.

LAFORGUE, J. L'Impressionnisme. In: LAFORGUE, J. *Oeuvres complètes: Mélanges posthumes*. Paris: Société du Mercure de France, 1903. p. 133-145.

LAMANDÉ, A. *L'impressionnisme dans l'art et la littérature*. Mônaco: Imprimerie de Monaco, 1925.

LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Tradução Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOSER, R. *L'impressionnisme français: peinture, littérature, musique*. Genebra, Suíça: Droz; Lille, França: Giard, 1952.

PLACER, X. *Adelino Magalhães e o impressionismo na ficção*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

RAYNAL, M. Ambiance de formes et sensations. In: RAYNAL, M. *De Goya a Gauguin: le dix-neuvième siècle, formes et couleurs nouvelles*. Genebra: Skira, 1951. p. 79-124.

READ, H. L'époque moderne et son action sur l'art. In: RAYNAL, M. *De Baudelaire a Bonnard: naissance d'une vision nouvelle*. Genebra: Skira, 1949. p. V-XIX.

RIO, J. do. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua, 2002.

SARRAUTE, N. *Infância*. Tradução Luiz Carlos de Brito Rezende. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

VOUILLOUX, B. *Le tournant "artiste" de la littérature française: écrire la peinture au XIXe siècle*. Paris: Hermann, 2011.

_____. L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond. In: GENGEMBRE, G.; LECLERC, Y.; NAUGRETTE, F. (dir.). *Impressionnisme et littérature*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012a. p. 17-25.

_____. Pour en finir avec l'impressionnisme littéraire: un essai de metastylistique. *Questions de style*, Caen (França), n. 9, 2012, p. 1-25, 15 março 2012b.

Data de submissão: 15/11/2016

Data de aprovação: 19/05/2017