

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

**A RELEVÂNCIA DE DOMÍCIO DA GAMA E DE SEUS CONTOS PARA O ESTUDO
DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NO BRASIL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

RICARDO WELINTON CAETANO

SÃO CARLOS-SP

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**A RELEVÂNCIA DE DOMÍCIO DA GAMA E DE SEUS CONTOS PARA O ESTUDO
DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO NO BRASIL**

Ricardo Welinton Caetano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Literatura, na linha de pesquisa Literatura, História, Cultura e Sociedade, da Universidade Federal de São Carlos, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

SÃO CARLOS-SP

2023

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo dom da vida e pelas pessoas que Ele tem colocado, ao meu lado, como companheiros e companheiras de jornada.

Igualmente, estendo meus agradecimentos à minha mãe Cristina e ao meu pai Sebastião (*in memoriam*), os quais me proporcionaram, mesmo diante das muitas dificuldades, a oportunidade de estudar e chegar até aqui. Às minhas irmãs Lílian e Lígia, agradeço pelos anos de companheirismo verdadeiro e fraterno, sem os quais não seria quem sou.

Não posso deixar de agradecer, também, à minha esposa Lucimara pelo amor, pela dedicação à nossa família, pela cumplicidade de uma vida e pelo apoio incondicional, especialmente durante esse período em que estive realizando o mestrado. Aos meus filhos Davi e Ana Luísa, eterna gratidão por existirem, por serem a razão maior de tudo o que faço.

Ao meu orientador, o Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello, agradeço não só por ter acreditado em mim, ao aceitar meu projeto de pesquisa, mas, sobretudo, por ter me apresentado a obra de Domício da Gama, através da qual pude conhecer o impressionismo literário.

Agradeço, ainda, ao Prof. Dr. Wilton José Marques e ao Prof. Dr. Pedro Barbosa Rudge Furtado pela leitura atenta do meu trabalho, pelos apontamentos, pelas contribuições no Exame de Qualificação e por integrarem a Banca de Defesa.

À prof.^a Dra. Carla Ferreira, Coordenadora do PPGLit, pela presteza com que me ajudou nos momentos em que necessitei de apoio da Coordenação do curso.

Aos professores do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, agradeço pelas contribuições a partir das disciplinas que cursei ao longo do mestrado.

Aos funcionários do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFSCar, agradeço por toda prontidão e ajuda em minhas dúvidas no decorrer das minhas atividades de pesquisa.

Por fim, agradeço a todos e todas que, de alguma forma, tenham colaborado com a elaboração deste trabalho.

RESUMO

Uma proposição de estudo acerca de Domício da Gama poderia partir de vários cenários, seja de sua relevância como diplomata, seja de sua contribuição como jornalista. No entanto, o que se pretende aqui é uma abordagem significativa da sua contribuição, enquanto escritor, para a literatura brasileira, em especial para o impressionismo literário no Brasil. Trazer à reflexão a relevância da obra de Domício é desfazer a injustiça ao escritor que em vida teve o seu valor reconhecido, mas que infelizmente foi se perdendo ao longo dos anos após sua morte. Assim, toma-se como foco de pesquisa a primeira fase do escritor, período em que o impressionismo literário se mostra mais acentuado em sua obra, sobretudo nos contos publicados entre os anos de 1886 e 1898. Para isso, é fundamental uma breve exposição do que vem a ser o impressionismo, desde sua origem na pintura até sua manifestação em outras artes, especialmente a literatura, de modo a sustentar a sua existência na obra de Domício. Dentre os contos escritos neste período mencionado, daremos ênfase em “A canção do rei de Tule”, “Scherzo”, “Conto de Verdade” e “Alma Nova”, em virtude de haver neles um ponto em comum: o uso da sonoridade como forma de ampliar a experimentação sensorial dos entes ficcionais. Diante disso, faz-se necessário recorrer às teorias da narrativa, para uma análise do processo narrativo dos referidos contos, especialmente dos tipos de narrador e de focalização empregados por eles.

PALAVRAS-CHAVE: Domício da Gama. Impressionismo literário. Contos.

ABSTRACT

A study proposition about Domício da Gama could begin with several scenarios, whether from his relevance as a diplomat or from his contribution as a journalist. However, what is intended here is to provide a meaningful approach to his contribution, as a writer, to Brazilian literature, especially to literary impressionism in Brazil. Reflecting on the relevance of Domício's work aims to rectify the injustice done to a writer whose value was recognized during his lifetime, but which unfortunately faded away over the years after his death. Therefore, the research focus on the first phase of the writer, a period in which literary impressionism was more pronounced in his work, especially in the short stories published between 1886 and 1898. In order to do this, it is essential to briefly explain what impressionism is, from its origins in painting to its manifestation in other arts, especially literature, in order to support its existence in Domício's work. Among the short stories written during this period, we will focus on "The Song of the King of Tule", "Scherzo", "Tale of Truth" and "Alma Nova", because they all share a common feature: the use of sound as a way of broadening the sensory experience of fictional entities. Consequently, it is necessary to turn to narrative theories for an analysis of the narrative process of these short stories, especially the types of narrator and focalization employed by them.

KEYWORDS: Domício da Gama. Literary Impressionism. Short stories.

Vivemos todos tão abertos à discussão dissolvente, tanto nos abeiramos do turbilhão do mundo, que ele nos atordoa e fascina e tira a segurança da nossa integridade. Em plena agitação podemos tomar notas, registrar gestos, delinear planos, esboçar figuras, dramatizar uma cena. Para mais seria preciso recolhimento, o orgulhoso recolhimento que não conhecem os que só na vida consciente acham a razão da vida.

(GAMA, 2001, p. 6-7)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1 – Auguste Rodin: A Mão de Deus. 1896-1902. Mármore (altura 92,9 cm). Museu Rodin. Paris.	25
Foto 2 - Medardo Rosso: Ecce Puer (Eis a criança). 1906-1907. Cera sobre gesso com pátina marrom. (40,3 x 24,1 x 17,1 cm). Museu de Arte da Filadélfia. EUA.	26
Foto 3 – Domício da Gama. Foto: Bain News Service.	63
Quadro 1 - Eugène Delacroix, Cavaleiro atacado por um jaguar, 1855, óleo sobre tela, National Gallery, Praga.	13
Quadro 2 - Gustave Courbet, Marée basse à Trouville, 1865, óleo sobre tela, 84,5 x 96,5 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.	15
Quadro 3 - Eugène Boudin, Marinha. Pôr-do-sol, 1887, óleo sobre madeira, 21 x 26,7 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.	16
Quadro 4 - Johan Jongkind, Entrada do porto, Honfleur, 1866, óleo sobre tela, 42,5 x 56 cm, Museu do Louvre, Paris.	18
Quadro 5 – Claude Monet, <i>Impression, Soleil Levant</i> , 1872, óleo sobre tela, 50 x 65 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.	20
Quadro 6 – Claude Monet, <i>Em Promenade près D'argenteuil</i> , 1875, óleo sobre tela, 61 x 81.4 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.	23
Quadro 7 – Renoir: Femme au piano, 1876, óleo sobre tela, 93 × 74 cm, The Art Institute of Chicago, EUA.	80
Quadro 8 – Pál Szinyei Merse: <i>Faun (sketch II)</i> , 1867, óleo sobre tela, 37 x 30.5 cm, Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery.	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PANORAMA DA TEORIA DO IMPRESSIONISMO.....	10
1.1 BREVE CONTEXTO HISTÓRICO	10
1.2 DOS PRECURSORES DO IMPRESSIONISMO	12
1.3 IMPRESSIONISMO PICTÓRICO: UMA RUPTURA COM A TRADIÇÃO	19
1.4 DA MANIFESTAÇÃO DO IMPRESSIONISMO EM OUTRAS ARTES.....	24
1.5 IMPRESSIONISMO LITERÁRIO: MUITO MAIS QUE TRANSPOSIÇÃO DA EXPERIÊNCIA PICTÓRICA.....	27
2 FORTUNA CRÍTICA DE DOMÍCIO DA GAMA	32
3 DOMÍCIO DA GAMA SOB A PERSPECTIVA DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO	62
3.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA INFLUÊNCIA DAS ARTES NA OBRA DE DOMÍCIO DA GAMA.....	65
3.2 “A CANÇÃO DO REI DE TULE”	70
3.3 “SCHERZO”	76
3.4 “CONTO DE VERDADE”	83
3.5 “ALMA NOVA”	92
3.6 UM PONTO EM COMUM NOS CONTOS.....	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	109
REFERÊNCIAS	111
ANEXO.....	117

INTRODUÇÃO

É consensual que o estudo sobre impressionismo literário ainda é bastante incipiente no Brasil e há muito a ser discutido, não só quanto à relevância do movimento impressionista, que se originou na pintura francesa e acabou influenciando uma diversidade de outros movimentos artísticos do final do século XIX e início do século XX, mas também quanto à influência desses pintores para o surgimento do impressionismo em outras artes, em especial na literatura. Nesse sentido, este trabalho surge como colaboração a uma necessidade inquestionável: “acertar o passo da minguada e desatualizada bibliografia brasileira nessa área” (SALZSTEIN, 2002, p. 9), causada, entre outras coisas, pela demora na chegada, ao Brasil, das ideias que “fervilhavam” na Europa. Tal fato pode ser facilmente demonstrado, ao pensarmos que a primeira exposição realizada no Brasil – com pinturas de alguns artistas brasileiros juntamente a outras obras de artistas europeus – ocorreu com cem anos de “atraso”, em relação à primeira exposição impressionista realizada na França, em 1874. Com base nisso, é possível dimensionar o quão maior é esse desnível, quando nos referimos especificamente ao impressionismo literário.

Conforme dito anteriormente, o impressionismo não foi uma manifestação exclusiva da pintura. Outras artes foram influenciadas pelo movimento, a exemplo da música, da escultura e da literatura. Não obstante, focaremos na relação do impressionismo pictórico com o literário, uma vez que a existência de uma proximidade entre ambos é perfeitamente demonstrável e também o objetivo deste trabalho, especialmente pela possibilidade de uma melhor compreensão de alguns contos de Domício da Gama. Todavia, para um melhor entendimento dessa relação, faz-se necessário realizar um levantamento do contexto histórico do período, a fim de encontrar possíveis influências desse tempo de transformações na forma de representação artística, tanto dos precursores do impressionismo, quanto dos artistas reconhecidos originalmente como impressionistas. Com base nesse levantamento, é possível traçar o itinerário de estudos feitos sobre o movimento, desde o início até a atualidade, de modo a comprovar esse diálogo entre a arte pictórica e a literária.

Além disso, realizaremos um levantamento da fortuna crítica de Domício da Gama, com o intuito de revelar a desproporção entre a relevância do escritor e a quantidade ínfima de trabalhos produzidos acerca de sua obra, o que se dá muito provavelmente em função do

estranhamento da crítica, especialmente a contemporânea, à estética literária empregada pelo escritor.

Na sequência, refletiremos sobre a importância da obra de Domício da Gama para o impressionismo literário no Brasil, principalmente dos contos publicados entre os anos de 1886 e 1898, nos quais é possível observar uma preocupação maior do escritor com o conceito de “impressão” e, conseqüentemente, com o emprego de técnicas impressionistas. Dentre os contos publicados nesse período, analisaremos, portanto, “A canção do rei de Tule”, “Scherzo”, “Conto de Verdade” e “Alma Nova”, em virtude de haver neles características capazes de sustentar a existência do impressionismo literário na obra do escritor¹.

Por fim, buscaremos demonstrar a existência de um ponto em comum entre os referidos contos: a presença da música no enredo, bem como no processo narrativo, ora para amplificar as percepções sensoriais, como em “Scherzo” e “Alma Nova”, ora para complementar o *métier* artístico, como em “A canção do rei de Tule” e “Conto de Verdade”, de forma que, tanto no primeiro quanto no segundo casos, tem-se relevante contribuição ao impressionismo presente na obra literária.

¹ Para fins de auxílio ao leitor, tendo em vista a dificuldade de acesso à obra do autor, os referidos contos (“A canção do rei de Tule”, “Scherzo”, “Conto de Verdade” e “Alma Nova”) constam do anexo ao final deste trabalho.

1 PANORAMA DA TEORIA DO IMPRESSIONISMO

“O Impressionismo, essa notação rápida da impressão fugaz, esse triunfo da sensação sobre a concepção pensada – o “eu sinto, logo sou” de Gide tomando o lugar do “eu penso, logo sou” do cartesianismo clássico –, foi adotado por escritores e músicos depois que os pintores lhes abriram caminho. Cores, palavras e sons servem então ao artista para traduzir as sensações experimentadas pelo homem; o músico e o poeta “pintam” o que sentem e o pintor sugere a música das coisas”.

(SERULLAZ, 1989, p. 12)

1.1 Breve contexto histórico

Ao longo dos tempos, tem-se buscado representar as diversas mudanças históricas, sociais ou artísticas, vividas pela humanidade, por meio de divisões em períodos. Não obstante, é evidente que tais divisões não correspondem exatamente ao ocorrido, sobretudo em relação ao tempo dos acontecimentos. Noutras palavras, acreditarmos que a divisão entre Pré-história, Idade Antiga, Idade Média, Idade Moderna e Idade Contemporânea ocorreu exatamente como convencionalmente seria um desacerto. Da mesma forma, os períodos da manifestação da arte, considerados estilos de época e classificados em Antiguidade, Renascimento, Barroco, Rococó, Neoclassicismo, Romantismo, Realismo e outros, também não se deram fielmente no tempo usualmente cristalizado. A partir disso, pode-se afirmar que o impressionismo não foi fruto de uma mudança ocorrida “do dia para a noite”, pelo contrário, foi resultado de uma sucessão de mudanças culturais, políticas e estéticas que vinham acontecendo, ao longo do século XIX, em Paris e, por consequência, no mundo ocidental. Em outras palavras, “o impressionismo não foi apenas um evento histórico localizado em um ponto fixo no tempo e no espaço, mas também um elo em uma linha contínua de realizações, uma corrente realmente importante (SCHAPIRO, 2002, p. 250). Por conseguinte, para uma compreensão mais substancial do movimento artístico, torna-se relevante uma especial atenção aos acontecimentos que o antecederam, de modo a levantar, primeiramente, as influências do período na obra dos seus precursores e, posteriormente, estabelecermos a relação deles com os artistas reconhecidamente impressionistas.

Uma tentativa de isolar um único estilo de arte e conectá-lo com um tempo histórico e uma região exige outras considerações além das óbvias de data e lugar de origem das obras. Para compreender as peculiaridades do impressionismo francês e a carreira desses poucos pintores é preciso levar em consideração o que aconteceu entre 1850 e 1885 na França (SCHAPIRO, 2002, p. 248).

É sabido que a Revolução Francesa de 1789 trouxe mudanças profundas não só no contexto político e social, mas também na forma como os homens concebiam a arte pictórica, que até esse momento era majoritariamente voltada à confecção de retratos para galerias reais ou à decoração de templos, palácios e residências de aristocratas, cujos temas variavam entre episódios religiosos extraídos da bíblia ou assuntos relacionados à mitologia grega. Em consequência dessas mudanças, entre o final do séc. XVIII e início do séc. XIX, a pintura vai deixar de ser um ofício transmitido de um mestre ao seu aprendiz e passará a ser ensinada nas academias, “sob patrocínio régio, para manifestar o interesse que o rei tomava pelo florescimento das artes em seu reino” (GOMBRICH, 2012, p. 480). Não obstante, havia uma dificuldade muito grande de consolidar esse “florescimento das artes”, tanto pela ineficiência dessas próprias Instituições Reais – que acabavam instituindo, como parâmetro imutável, em suas academias, a arte dos grandes mestres – quanto pela falta de interesse desses clientes, que preferiam a arte dos velhos mestres à dos novos pintores. Fato é que, numa tentativa de solucionar tal problema, “as academias, primeiro em Paris e depois em Londres, começaram a organizar exposições anuais das obras de seus membros” (GOMBRICH, 2012, p. 481). Assim, tem-se a solidificação, ao menos por um tempo, dos *Salons* como instituição “oficial”.

Conquanto a origem dos *Salons* remonte ao ano de 1667, ocasião em que foram expostos trabalhos de conclusão de curso da Escola de Belas Artes, a Instituição só começou a ganhar maior expressividade em 1725, quando passou a ser oficialmente chamada de “Salon”. Posteriormente, a partir de 1737, o público pôde ter acesso às exposições, as quais foram crescendo até que se chegasse a uma média de visitação de mil pessoas por dia, nos idos de 1780. É evidente que esse crescimento e suas conseqüentes mudanças intensificaram-se com o advento da Revolução Francesa e fomentaram o desenvolvimento tecnológico, sobretudo nos centros urbanos. Com efeito, criou-se um “terreno” fértil à solidificação de uma nova arte. “O mais impressionante fenômeno ligado ao progresso da tecnologia é o desenvolvimento de centros culturais em grandes cidades no sentido moderno, constituindo o solo no qual a nova arte ganhará raízes” (HAUSER, 2003, p. 896). Como resultado disso, os artistas desse período

começaram a “desenhar” a ruptura com a tradição, a qual só foi alcançada – de forma efetiva – mais adiante com os impressionistas.

Esse período, sem dúvida alguma, foi marcado por mudanças em diversos aspectos. Entretanto, o que mais chama a atenção é a velocidade com que tais transformações aconteceram. Acerca disso, vale observar que, para Arnold Hauser, “é sobretudo a furiosa velocidade do progresso e o modo como o ritmo é forçado que parece patológico, em especial quando comparado com a taxa de desenvolvimento em períodos anteriores da história da arte e da cultura” (HAUSER, 2003, p. 896). Logo, qualquer análise, que se preze, do advento do movimento impressionista deve levar em consideração que ele é fruto dessa dinâmica – sem precedentes na história – “e é, sobretudo, essa nova sensação de velocidade e mudança que encontra expressão no impressionismo” (HAUSER, 2003, p. 896).

Sendo assim, para que se possa compreender melhor o impressionismo, enquanto fenômeno artístico, é importante refletir sobre a influência desse período dinâmico de pós-revolução na arte praticada tanto pelos precursores quanto pelos próprios artistas consagrados do movimento.

1.2 Dos Precursores do Impressionismo

Dentre os pintores que fizeram parte desse contexto que antecede o advento do impressionismo, destacam-se Delacroix, Courbet, Boudin e Jongkind, os quais – através de suas convicções artísticas, sobretudo – contribuiram para o surgimento das novas ideias que serviram de preparação ao impressionismo. Eugène Delacroix (1798-1863), por exemplo, buscou opor-se aos padrões estabelecidos pela Academia, pois já estava cansado dos temas eruditos (greco-romanos) que ela requeria dos artistas. Para Argan, é justamente com o romantismo de Delacroix que, de fato, a arte deixa de se remeter ao antigo e se propõe ser, a qualquer preço, do seu próprio tempo” (ARGAN, 2016, p. 57). Ao tomarmos como base a tela “Cavaleiro atacado por um jaguar” (1855), temos a constatação de que ele estava mais atento ao jogo de cores que ao uso de contornos definidos, uma vez que “acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho, e a imaginação mais do que o saber” (GOMBRICH, 2012, p. 505-506). Nele, encontramos o uso dos “golpes” de pincel (*petites touches*), técnica que posteriormente será desenvolvida por Monet, o que comprova a influência daquele pintor sobre este.

Quadro 1 - Eugène Delacroix, *Cavaleiro atacado por um jaguar*, 1855, óleo sobre tela, National Gallery, Praga.



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/6wEuKrGBqFz-BA>

Gustave Courbet (1819-1877), por sua vez, inovou ao buscar reproduzir, na sua obra, uma realidade própria, da forma como a observava no ambiente. Por meio de seu realismo, o artista, apesar de não negar a importância da arte que vinha sendo praticada oficialmente nos

Salons, propõe a superação conjunta do clássico e do romântico como mediadores da relação artista/realidade. Nesse sentido, para Courbet,

o problema que se colocava era o de enfrentar a realidade sem o suporte de ambos, libertar a sensação visual de qualquer experiência ou noção adquirida e de qualquer postura previamente ordenada que pudesse comprometer sua imediatez, e a operação pictórica de qualquer regra ou costume técnico que pudesse comprometer sua representação através das cores (ARGAN, 2016, p. 75).

Dessa forma, o artista defende que a sua arte está a serviço de sua própria consciência artística, o que pode ser observado em uma carta de 1854, na qual escreveu:

Espero sempre ganhar a vida com a minha arte, sem me desviar um milímetro dos meus princípios, sem ter mentido a minha consciência nem por um único momento, sem pintar sequer o que pode ser coberto pela palma da mão só para agradar a alguém ou para vender mais facilmente (COURBET apud GOMBRICH, 2012, p. 511).

Com base nessas palavras, é possível afirmar que a questão mercadológica tinha relevância para Courbet, sendo a sua preocupação em diminuir as telas, para confeccioná-las mais rápido, uma comprovação disso, o que se observa na tela “*Marée basse à Trouville*”, 1865, pintada em duas horas para vender aos turistas de Trouville.

Quadro 2 - Gustave Courbet, *Marée basse à Trouville*, 1865, óleo sobre tela, 84,5 x 96,5 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.



Fonte: <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/low-tide-trouville>

Marinheiro de origem, Eugène Boudin (1824-1898) inova ao tentar reproduzir nas suas pinturas as variações da atmosfera, assim como a fluidez marítima no horizonte, ambas por razão de sua relação com a profissão que exercera. Na obra de Boudin, encontramos a preocupação com a forma de representar o efeito da luminosidade na paisagem, como se pode notar na tela “Marinha. Pôr-do-sol” (1887), na qual ocorre a fusão do céu e o mar num infinito horizonte, banhado pela luz solar. Outra característica notável no pintor é a escolha de temas do cotidiano, de modo a captar a beleza das cenas simples da vida das pessoas, como se vê na tela “Vacas no pasto” (1890), em cuja pastagem se observa uma pessoa (silhueta) encostada na cerca olhando as vacas no pasto. Tais características vão ser observadas posteriormente na arte de Claude Monet, a quem Boudin - “seu primeiro professor” (SCHAPIRO, 2002, p. 282) - incentiva no início da carreira e também apresenta a pintura *en plein air*.

O pintor Boudin, discípulo de Corot e uma influência primordial sobre seu jovem aluno Monet, escreveu que era essencial reter “a primeira impressão ao fazer o quadro”. [...] Tudo que é pintado diretamente tem sempre uma força, um poder, uma vivacidade de execução que não podem ser recriados no ateliê (SCHAPIRO, 2002, p. 55).

Quadro 3 - Eugène Boudin, *Marinha. Pôr-do-sol*, 1887, óleo sobre madeira, 21 x 26,7 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Brasil.



Fonte: https://artsandculture.google.com/story/qQXB_jPe8aKJJA

Por fim, é necessário falar da importância de Johan Jongkind (1819-1891) e de sua contribuição ao surgimento do impressionismo. O pintor, apesar de ser holandês, morou na França, onde desenvolveu sua arte, cuja temática – assim como Boudin – também se concentrava em paisagens marinhas. A genialidade de Jongkind pode ser observada nas palavras de Paul Colin: “Jongkind é uma máquina a perceber o jogo mágico de luz e de sombra, de sol e de neblina, de linhas e de cores e a interpretar imediatamente, lápis e pincel na mão, essa percepção ocular” (COLIN, 2021, p. 6, tradução nossa)², da mesma forma que sua influência sobre Monet e, conseqüentemente, sobre o movimento impressionista é comprovada com as palavras de Schapiro:

No círculo de Monet, duas figuras produziram obras desse tipo no fim da década de 1850 e começo da década de 1860 e o influenciaram diretamente. a primeira foi o pintor água-fortista holandês Johan Barthold Jongkind, que estava trabalhando no litoral da Normandia quando o jovem Monet ali pintava. Na água-forte de Jongkind do porto de Anvers, a imagem do sol se pondo com seu evocativo e coerente rabisco de linhas, tão estimulante, livre e preciso na tradução do aspecto do céu em preto-e-branco – o riscado ousado, a qualidade atmosférica representada informalmente, a modelação da estrutura claro-escuro correspondente à atmosfera – foi uma fonte indispensável da pintura de Monet do nascer do sol que deu o nome ao impressionismo. Como os dois se tornaram amigos íntimos e Jongkind era quase vinte anos mais velho que Monet, é fácil perceber como o cenário nativo e a prática da arte da paisagem, que avançava nesse meio tempo, forneceram ao jovem artista modelos e estilos para o seu trabalho (SCHAPIRO, 2002, p. 282).

Essa influência de Jongkind também pode ser observada nas próprias palavras de Monet, ao dizer: “é a ele que devo a educação definitiva de meu olho”³ (SERULLAZ, 1989, p. 33), além de ser considerado pelos seus companheiros - de acordo com Manet - como “o pai da paisagem moderna”⁴ (SERULLAZ, 1989, p. 33). Semelhantemente, tem-se o registro do crítico Castagnary, a propósito de Jongkind, em seu relato do *Salon* de 1863:

Nele, *tudo reside na impressão*. Seu pensamento avança, arrastando a mão. A execução não o preocupa quase nada e isso faz com que, diante das telas dele, o

² “*Jongkind, lui, est une machine à percevoir les jeux magiques de la lumière et de l’ombre, du soleil et du brouillard, des lignes et des couleurs, et à interpréter aussitôt, crayon et pinceau à la main, cette perception oculaire*”

³ “*Jongkind, lui, est une machine à percevoir les jeux magiques de la lumière et de l’ombre, du soleil et du brouillard, des lignes et des couleurs, et à interpréter aussitôt, crayon et pinceau à la main, cette perception oculaire*”

⁴ “*le père du paysage moderne*”

espectador tão pouco se preocupe. Terminando o esboço, concluído o quadro, você não deve inquietar-se com a execução: ela desaparece diante da força ou do encanto do efeito (SERULLAZ, 1989, p. 33).

Quadro 4 - Johan Jongkind, *Entrada do porto, Honfleur*, 1866, óleo sobre tela, 42,5 x 56 cm, Museu do Louvre, Paris.



Fonte: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062681>

Convém observar, ainda, que é nesse contexto que se começa a desenhar uma ruptura com o *Salon*, em virtude da insatisfação desses e outros artistas com a maneira como vinham sendo tratados pela Instituição. A dificuldade imposta pelo júri era tão grande que impossibilitava a exposição de diversas obras, sobretudo de artistas novos ou que não estivessem sob a “tutela” de algum membro oficial. Consequentemente, “os artistas começaram a contestar os poderes dos jurados, que consideravam exorbitantes, e a pôr em dúvida sua capacidade de escolher com imparcialidade” (LOBSTEIN, 2010, p. 16). Assim, como resultado da forte pressão exercida por esses artistas, no ano de 1863, o imperador Napoleão III permitiu que fosse organizada uma exposição paralela, que recebeu o nome de “*Salon dos Recusados*”,

ocasião em que foram expostas obras rejeitadas pelo *Salon* Oficial, dentre as quais estava a tela “*Le Déjeuner sur l’herbe*” de Édouard Manet, além de obras de Cézanne e Monet, por exemplo:

Em 1863, os pintores acadêmicos recusaram-se a exibir as obras de Manet na exposição oficial – o *Salon*. Seguiu-se uma onda de agitação que levou as autoridades a expor todas as obras condenadas pelo júri numa mostra especial que recebeu o nome de “*Salon dos Recusados*”. O público afluiu principalmente para rir dos pobres e desiludidos principiantes que se haviam recusado a aceitar o veredicto dos seus superiores. Esse episódio marcou a primeira fase de uma batalha que duraria cerca de 30 anos (GOMBRICH, 2012, p. 514).

Além dos fatos apresentados anteriormente, é preciso pontuar que o desejo de ruptura encontrado nos impressionistas deve-se, além da dessa insatisfação com o *Salon*, a uma questão mercadológica, uma vez que a vontade de contestar desses artistas “era bastante encorajada por um mercado de arte nascente” (LOBSTEIN, 2010, p. 17), como resultado da “ascensão de uma nova classe média que frequentemente carecia de tradição” (GOMBRICH, 2012, p. 502), disposta a comprar essas obras rejeitadas pela Instituição oficial e que passam a ser expostas de forma independente por um grupo de pintores impressionistas, a partir de 1874.

1.3 IMPRESSIONISMO PICTÓRICO: UMA RUPTURA COM A TRADIÇÃO

Como consequência da tentativa de ruptura dos laços com o passado, em virtude dos fatos apresentados anteriormente, um grupo de pintores franceses começa a propor uma nova forma de se fazer arte, em meados do séc. XIX. Nomes como Cassatt, Monet, Renoir, Degas, Manet, Pissarro, Sisley e Morisot propõem uma estética alicerçada em novas técnicas de pintura que não são bem aceitas pela crítica, num primeiro momento, o que os acaba forçando a procurar maneiras de expor – fora dos *Salons* tradicionais – essa nova arte ao público. O termo impressionista está diretamente relacionado ao artigo publicado por Louis Leroy, em 1874, com o título “*L’Exposition des Impressionnistes*”, no qual se observa, em tom de ironia, duras críticas à tela “Impressão: Nascer do Sol” (*Impression, Soleil Levant*), de Claude Monet (Quadro 1), ao considerá-la malfeita ou mal-acabada (LEROY, 2008, p 128-135)⁵. De sorte que

⁵ Embora essa versão seja a mais difundida, convém observar que, para Dominique Lobstein: “o termo não foi criado em 1874, como troça do título de um quadro de Monet, *Impression, soleil levant* [Impressão, nascer do sol] (*L’Art du XIXe. siècle*, Paris, Larousse, 1993, p. 380), em que o autor do texto mencionado se limitou, ao descrever esta pintura, às declinações *impressionné* e *impressionnante* [impressionado e impressionante]. Para Lobstein, tais

“os únicos críticos que compreenderam a importância do movimento foram Duret e Duranty, e ainda, com algumas reservas, o escritor Émile Zola, amigo de Cézanne.” (ARGAN, 1992, p. 76).

Quadro 5 – Claude Monet, *Impression, Soleil Levant*, 1872, óleo sobre tela, 50 x 65 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



Fonte: <https://www.marmottan.fr/notice/4014/>

É, também, necessário pontuar que não havia unicidade de pensamento ou de ideologia, nesses novos artistas, que fosse capaz de justificar a existência de um grupo coeso, sobretudo sob o aspecto das características estéticas de cada um deles. Além do mais, “em meados da década de 1880, alguns deles divergiram o suficiente para levantar dúvidas sobre a justeza de um rótulo comum” (SCHAPIRO, 2002, p. 21). Apesar disso, é inquestionável o fato de que o ponto em comum entre eles – e que conseqüentemente os unia – era o desejo de ruptura com a

palavras aparecem no texto com outros sentidos, de sorte que, “como resultado da vontade de formalizar a evolução artística, foi o século XX que se apoderou da palavra e lhe conferiu o estatuto de um “movimento”” (LOBSTEIN, 2010, p. 6).

art pompier produzida até então e que dominava as exposições dos tradicionais *Salons* franceses.

Na realidade, esses pintores, embora com personalidades tão distintas, estavam em um determinado momento conscientes de uma comunhão de metas radical. Optaram por expor juntos sob a mesma bandeira, tinham como adversários os defensores da arte oficial – o que já é motivo para associá-los – e incentivavam entre si o desenvolvimento de um estilo totalmente pessoal (SCHAPIRO, 2002, p. 23).

Do ponto de vista prático, novas técnicas vão caracterizar as telas impressionistas, de modo a representar a imediaticidade da percepção do artista, o que requer o abandono do estúdio tradicional e a conseqüente busca pelo tema ao ar livre (pintura *en plein air*), além de uma maior preocupação com o efeito que se quer produzir, em detrimento de detalhes considerados menos importantes.

O pintor que espera captar um aspecto característico não dispõe de tempo para misturar e combinar suas cores, muito menos para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Ele tem que fixá-las imediatamente na sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo. Era essa falta de acabamento, essa abordagem aparentemente descuidada, que amiúde enfurecia os críticos (GOMBRICH, 2012, p. 518-519).

Entre outras técnicas inovadoras, encontradas nos impressionistas, tem-se o contraste de cores nas telas, que passam a ser feitos sem o uso de tinta preta, apenas sombreando com as tintas coloridas e complementares – técnica também denominada como lei dos contrastes simultâneos – num jogo de cores e de luzes, resultante da incidência da luz do sol nos objetos e nas paisagens observados e captados pelo artista *in loco*. A aplicação dessas técnicas nas telas de paisagens, por exemplo, “correspondiam às suas sensações ao observar as árvores sob um sol forte, e os explicavam como reflexos dos objetos vizinhos ou como efeitos subjetivos da interação das cores ou luzes, incluindo os contrastes complementares” (SCHAPIRO, 2002, p. 36).

De forma a representar esse processo de experimentação imediata, os impressionistas buscavam complementar o efeito resultante do contraste entre as cores com outra técnica pictórica: o uso de pinceladas soltas - “*petites touches*” - buscando os movimentos das cenas retratadas. Fundamentada nessas novas técnicas, consolida-se a “cultura do instante”, cujo objetivo é ajustar o foco das percepções ao imediatismo dos acontecimentos, para além de uma

fiel representação do real, como se observa na fotografia, que, a essa época, já tomava boa parte das encomendas dos pintores, forçando-os a se redescobrirem. Sobre essa cultura do instante, comenta Kronegger: “criações impressionistas nos diversos países são expressões diferentes de uma mesma ideia básica”, a saber, aquela do “núcleo de nossa ‘cultura do instante’” (KRONEGGER, 1973, p. 33, tradução nossa).⁶ Nesse âmbito, torna-se inevitável observar o diálogo entre o conceito de “cultura do instante” e as palavras de Arnold Hauser⁷, para quem:

toda tela impressionista é o depósito de um momento no *perpetuum mobile* da existência, a representação de um equilíbrio instável, precário, no jogo de forças contendoras. A visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e declínio. tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o caráter do inacabado e fragmentário (HAUSER, 2003, p. 897).

Outro fator relevante ao entendimento das transformações propostas pelos novos artistas e que também se relaciona com o ajuste da percepção ao imediatismo dos acontecimentos é a escolha do tema. Conforme descrito no contexto histórico, até o surgimento do impressionismo, a arte praticada esteve relacionada aos temas clássicos (episódios religiosos extraídos da bíblia ou assuntos relacionados à mitologia grega). Entretanto, “os pintores desse jovem grupo de impressionistas aplicaram seus novos princípios não só à paisagem, mas a qualquer cena da vida real (GOMBRICH, 2012, p. 520). Sendo assim, as transformações vivenciadas no cotidiano desses artistas passaram a ser representadas nas telas com o intuito de demonstrar a sensação de liberdade encontrada fora do ateliê. Para Meyer Schapiro,

Os temas da pintura impressionista eram, em sua época, ocasiões exemplares de liberdade. Eximiam os espectadores, por um momento, do hábito, da rotina e da ordem doméstica, tão limitadores, e os revitalizavam com o estilo das novas belezas do visual. Essa arte celebra a mobilidade dos que flanam pela cidade, dos viajantes e dos desportistas; a receptividade dos espectadores atentos e ávidos, e a riqueza e o aspecto indeterminado do meio, aberto, cambiante, que oferece inúmeras vistas e sensações fascinantes (SCHAPIRO, 2002, p. 94).

⁶ “*Impressionist creations in various countries are different expressions of the same basic idea. Impressionism is still alive today [...]. In this sense, impressionism has become the core of our ‘instant culture’*”

⁷ Em Hegel também se pode identificar referência à “cultura do instante” como característica da arte: “Qualquer e toda coisa a arte arranca da existência momentânea, e nesse sentido também conquista a natureza [...] nossa mentalidade imaginária tem em si mesma a personalidade da universalidade [...] mas a obra de arte, é claro, não é só uma ideia universal, mas sua específica materialização. É a tarefa da obra de arte tocar no objeto em sua universalidade. (HEGEL, 1998, p. 163-164)

Com base nos fatos apresentados, é possível afirmar que o resultado desse conjunto de técnicas anteriormente apontadas forma um novo estilo, uma nova estética pictórica, em que o subjetivismo da percepção redimensiona o espaço da consciência.

a atomização do mundo da mente e da matéria, ao lado do relativismo e do subjetivismo, caracterizam a síntese da visão impressionista de mundo. Para ela, tudo gira ao redor de impressões sensoriais: os objetos mudam-se em luz e efeitos de cor e em formas quase intangíveis (KRONEGGER, 1973, p. 39, tradução nossa).⁸

Quadro 6 – Claude Monet, *Em Promenade près D'argenteuil*, 1875, óleo sobre tela, 61 x 81.4 cm, Musée Marmottan Monet, Paris.



Fonte: <https://www.marmottan.fr/notice/5332/>

⁸ “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 [...]”

Indiscutivelmente, o impressionismo pictórico surge como uma “revolução” artística, embora não tenha sido difundido massivamente, já que “não satisfazia o gosto da maioria das pessoas interessadas em arte, nem mesmo da maioria dos artistas” (SCHAPIRO, 2002, p. 247). Por ser um fenômeno inerente a sua época, “a pintura impressionista possui semelhanças surpreendentes com aspectos coincidentes da vida social e do pensamento de seu tempo e lugar” (SCHAPIRO, 2002, p. 248). Nesse sentido, esse novo cenário artístico nada mais é que um “reflexo” das mudanças e transformações profundas no mundo – políticas, sociais, religiosas e estéticas – que se aprofundam a cada década e acabam resultando em todos os “ismos” das vanguardas modernistas do século XX. Afirmar, portanto, que tais transformações – sobretudo as pictóricas – influenciaram a literatura é perfeitamente legítimo, já que “não se trata de uma moda, de um simples processo de notação: é o próprio exercício da atividade perceptiva e figurativa que mudou” (FRANCASTEL, 1993, p. 208).

1.4 DA MANIFESTAÇÃO DO IMPRESSIONISMO EM OUTRAS ARTES

Apesar de sua origem estar na pintura, o impressionismo alcançou outras artes, a exemplo da escultura. “Rodin logo se tornou um mestre consagrado e gozou de celebridade pública como um artista tão grande, senão o maior, quanto qualquer outro de seu tempo” (GOMBRICH, 2012, p. 528), apesar de suas obras não serem unanimidade nem para a crítica, nem para o público, em virtude de considerá-las excêntricas ou inacabadas. Em Rodin, assim como nos impressionistas, não teremos uma preocupação excessiva com o acabamento, de modo que, em alguns casos, o artista vai procurar manter o material em seu estado bruto, a fim de representar a imediaticidade do ato de transformação da matéria-prima em arte, como se pode observar na escultura “A mão de Deus”, de 1898 (Foto 1).

Tal como os impressionistas, Rodin desprezava o aspecto externo de “acabamento”. Tal como eles, preferia deixar algo para a imaginação do espectador. Por vezes, deixava até parte da pedra em bruto, para dar a impressão de que a sua figura estava emergindo e ganhando forma naquele preciso momento (GOMBRICH, 2012, p. 528).

Foto 1 – Auguste Rodin: *A Mão de Deus*. 1896-1902. Mármore (altura 92,9 cm). Museu Rodin. Paris.



Fonte: <https://collections.musee-rodin.fr/>

Esse desapego ao acabamento também pode ser encontrado na obra de Medardo Rosso (1858-1928), escultor italiano com cidadania francesa, conhecido por suas esculturas em cera e gesso. Para Argan, “Rosso também tem a sua literatura, um incorrigível gosto pela anedota, pelo esboço” (ARGAN, 2016, p. 146). Em sua escultura “Ecce Puer” é possível perceber que o artista não está demasiadamente preocupado com o acabamento da obra, transferindo tal responsabilidade à percepção do observador, como se vê na foto a seguir:

Foto 2 - Medardo Rosso: *Ecce Puer (Eis a criança)*. 1906-1907. Cera sobre gesso com pátina marrom. (40,3 x 24,1 x 17,1 cm). Museu de Arte da Filadélfia. EUA.



Fonte: <https://philamuseum.org/collection/object/65767>

Outra arte que também sofreu influência do movimento impressionista foi a música. Debussy, de forma tão própria, explorando os timbres como numa mistura de cores, compôs obras notáveis como “*Clair de Lune*”, assim como Ravel, que se tornou um expoente da música, em virtude de seu “*Bolero*”, uma das obras eruditas mais reproduzidas na França. A música impressionista surge em contraposição à música romântica, que vinha sendo praticada até meados do século XIX. Se, de um lado, os compositores românticos preferiam utilizar as escalas menores e maiores, os impressionistas, de outro, utilizavam-se das escalas mais incomuns, como a hexafônica, além de sustentar as harmonias na dissonância e acrescentar intervalos que

até então não eram utilizados (11^a e 13^a), numa tentativa de propor uma experimentação sonora diferente, na qual os timbres dos instrumentos correspondem às cores numa paleta do pintor. Em seu “*Prélude à l'après-midi d'un Faune*”, Debussy optou por instrumentos que pudessem “colorir” as emoções e sensações do fauno em sua experiência onírica⁹.

Por fim, é imprescindível falar da influência do impressionismo pictórico na Literatura. Não obstante, em face da relevância da reflexão acerca desse tema, optou-se por fazê-lo em separado, a fim de melhor compreender o fenômeno e, conseqüentemente, evitar o risco de uma discussão demasiado rasa.

1.5 IMPRESSIONISMO LITERÁRIO: MUITO MAIS QUE TRANSPOSIÇÃO DA EXPERIÊNCIA PICTÓRICA

Em se tratando de impressionismo e literatura, a primeira distinção que deve ser feita é entre a simples manifestação do impressionismo na literatura e o impressionismo literário como fenômeno autônomo. Para isso, é necessário refletir sobre a existência de três formas de concepção (linhas de estudo) encontradas nos diversos autores que se dedicaram ao estudo do impressionismo e de sua relação com a literatura.

A primeira delas decorre do entendimento, por parte de alguns autores (BOSI, 1969; SCHAPIRO, 2002; BÜRGER, 2012), de que não há técnicas que sejam capazes de transpor a experimentação pictórica ao texto e que o impressionismo literário, portanto, não existe. Por outro lado, tem-se uma outra linha (HAUSER, 2000; PETERS, 2001; KRONEGGER, 1973) que se apoia na comparação, ao defender facilmente a transposição do pictórico ao literário, conquanto “insistir em demasia numa leitura puramente comparativa, ao reduzir o impressionismo literário a uma transposição da pintura seria, no mínimo, equivocado.” (SANDANELLO, 2017, p. 90). Não obstante, nesta reflexão, adotaremos uma terceira linha de compreensão, a qual sustenta a autonomia do impressionismo literário, sob o argumento de uma leitura focada na “multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência” (SANDANELLO, 2017, p. 96) e se manifestam no espaço e no tempo da narrativa. Nesta última forma de concepção do impressionismo literário, na qual boa parte dos defensores

⁹ Sobre a relação entre a música e o poema homônimo de Mallarmé, comenta Piedade (2009): “Claude Debussy compôs o *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de 1891 a 1894, por encomenda da *Société Nationale de Musique*. Foi o próprio Mallarmé que instigou seu amigo compositor a compor esta peça, e ela tornou-se um sucesso imediato”.

são anglófonos, têm-se nomes como Madox Ford (1992), James Nagel (1978), Peter Stowell (1980) e Ian Watt (1979).

Nesse sentido, a partir de uma leitura “narrativista”, que está mais voltada à percepção dos diversos sentidos de um observador, o impressionismo se manifesta na perspectiva do narrador, o qual ressignifica as diversas experiências dos entes ficcionais por meio de sua própria percepção, resultando sempre em uma visão parcial de um todo observado:

A restrição das informações narrativas à projeção que faz o narrador da mente de um personagem é central ao impressionismo, assim como a sugestão de que uma inteligência perceptiva é uma qualificação da definição de realidade, de que as percepções são relativas e potencialmente indignas de confiança, de que as interpretações da realidade são sempre aproximativas e de que mentes diferentes podem perceber o mesmo fenômeno em termos diversos (NAGEL, 1978, p. 77, tradução nossa).

Por conseguinte, é imprescindível compreender melhor as técnicas empreendidas no processo narrativo da ficção, uma vez que as nuances percebidas pelo observador se externam por meio delas na narrativa. Assim, a primeira observação que precisa ser feita a respeito das técnicas narrativas diz respeito ao tempo, ou melhor, à diferenciação da dualidade temporal presente no processo narrativo, em que se deve distinguir o tempo daquilo que foi narrado do tempo da narração. A existência desses dois tempos é uma das causas de possíveis “distorções temporais que observamos de um modo geral nas narrativas” (GENETTE, 2017, p. 91). Pode-se afirmar, então, que a existência desse hiato temporal torna-se essencial ao conceito de impressão na literatura, pois é nele que se encontra a subjetividade do narrador; ou seja, a diegese resultante desse processo está sempre a depender da percepção dos diversos sentidos que esse narrador imprime em sua narrativa, a partir de tal desvio temporal.

Nesse contexto, vale mencionar um dispositivo importante, que também se relaciona com a dualidade temporal descrita anteriormente, denominado “*delayed decoding*” por Ian Watt (1979, p. 179). Para o autor, o ponto de vista narrativo resulta do desnível temporal entre o momento da percepção e o da representação, o que torna o processo narrativo indispensável ao impressionismo literário, na medida em que tal processo advém de uma infinidade de impressões sensoriais. Além disso, esse conceito pode estender-se ao hiato interpretativo, na medida em que também existe um atraso no reconhecimento, por parte da consciência do leitor, daquilo que é percebido prontamente no ato de leitura.

Para Ian Watt, outro dispositivo também importante e que complementa facilmente o anterior é o “*hysteron proteron*”, espécie de hipérbato que promove a inversão entre ideias presentes na narrativa. Através de tal recurso retórico, é possível apresentar ideias secundárias inicialmente e postergar aquilo que seria principal – ou apresentar o efeito e só depois a sua causa – resultando em uma quebra da “ordem natural” do enredo e conseqüentemente na percepção fragmentada dos acontecimentos. Em face disso, a narrativa impressionista tende a causar maior estranhamento, devido a essa ruptura com a linearidade, o que acaba requerendo grande esforço interpretativo de seus leitores.

Estando a manifestação desses recursos condicionada ao ponto de vista do narrador, surge uma necessidade imprescindível: diferenciar os tipos de narrador encontrados na teoria narrativa de ficção. De acordo com Genette, o narrador pode apresentar-se como: autodiegético (aquele que narra a sua própria história); homodiegético (aquele que narra e participa da história de outrem) e heterodiegético (aquele que narra, mas não participa da história de outrem). Além disso, para melhor entender o impressionismo literário, é importante trazer à reflexão o conceito de modo narrativo, recurso complementar ao estudo dos tipos de narrador, que, em seu *Discurso da Narrativa*, Genette subdivide em distância e perspectiva, “duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que constitui o modo” (GENETTE, 2017, p. 233).

Para o autor, a perspectiva, grosso modo, relaciona-se ao ponto de vista de um narrador acerca do que é narrado. Nesse contexto, os tipos de focalização tornam-se indispensáveis a uma reflexão significativa do impressionismo literário, em especial a focalização interna, por meio da qual tudo aquilo que é narrado passa por determinada personagem (fixa) ou varia entre a ótica de uma e outra personagem (variável), podendo partir do ponto de vista de diversas personagens conjuntamente (múltipla). É com base nesses “mecanismos” narrativos que se constrói a dimensão ficcional de uma narrativa, denominada pelo referido teórico como diegese.

Com relação à distância, o teórico propõe três estados do discurso¹⁰, que são elucidados a partir de um trecho da última página de *Sodoma e Gomorra*, obra de Proust, no momento em que Marcel diz à sua mãe: “Tenho absolutamente que me casar com Albertine” (PROUST apud GENETTE, 2017, p. 241), não havendo – para Genette – “entre o enunciado presente no texto

¹⁰ Em que pese o corrente uso da definição tradicional de Discurso Direto, Indireto e Indireto-livre, optou-se, neste trabalho, explorar o assunto com base na teoria de Genette, não só por questão de coerência, mas, sobretudo, pelo fato de o autor ter conseguido, de forma substancial, ampliar a discussão acerca do assunto.

e a frase sensatamente pronunciada pelo herói, nenhuma outra diferença do que as que decorrem da passagem do registro oral para o escrito” (GENETTE, 2017, p. 241).

O primeiro estado diz respeito ao discurso narrativizado, em que o grau de distanciamento é máximo e o nível de detalhamento é mínimo, resultando numa predominância do diegético, na medida em que a tentativa do narrador é tornar sua atividade mais fidedigna ao acontecimento, como se as palavras e pensamentos da personagem chegassem o mais próximo possível do próprio evento ocorrido. A esse respeito, observa Genette:

Suponhamos que o herói da Busca, ao invés de reproduzir seu diálogo com sua mãe, escreva simplesmente no fim de Sodoma: “Informei minha mãe sobre minha decisão de me casar com Albertine.” Se se tratasse não mais de suas palavras, porém de seus “pensamentos”, o enunciado poderia ser ainda mais breve e mais próximo do acontecimento puro: “Decidi me casar com Albertine” (GENETTE, 2017, p. 243).

O segundo é denominado discurso transposto, no estilo indireto, o qual se aproxima um pouco mais do mimético. De acordo com Genette, nesse tipo de discurso, o leitor não tem garantias da fidelidade ao que “de fato” foi pronunciado originalmente, uma vez que o “contato” com a personagem se dá de forma mediata. Em outras palavras, o narrador é quem conta as falas das personagens, semelhantemente ao que de forma tradicional conhecemos como discurso indireto. Não obstante, em seu *Discurso da Narrativa*, Genette apresenta pequenas nuances que diferenciam o discurso transposto, no qual é de se esperar que “o narrador não se contente em transpor as palavras com proposições subordinadas, mas que ele as condense, as integre a seu próprio discurso e, portanto, as *interprete* dentro de seu próprio estilo” (GENETTE, 2017, p. 244, grifo do autor). Ainda baseado no mesmo trecho da obra de Proust, Genette exemplifica como se dá o discurso transposto:

O discurso transposto, no estilo indireto: “Eu disse para minha mãe que eu tinha que me casar com Albertine” (discurso pronunciado), “pensei que eu tinha absolutamente que me casar com Albertine” (discurso interior). Apesar de um pouco mais mimético que do que o discurso relatado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantia alguma e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade literal às palavras “realmente” pronunciadas: a presença do narrador aqui ainda é por demais sensível na própria sintaxe da frase para que o discurso se imponha com a autonomia documental de uma citação (GENETTE, 2017, p. 244).

Por fim, o terceiro estado se refere ao discurso relatado, o mais mimético em razão de sua aproximação ao gênero dramático. Nesse discurso, inversamente ao que ocorre com o

primeiro discurso apresentado (narrativizado), o grau de distanciamento é mínimo, sendo o nível de detalhamento máximo. Nesse discurso, é como se o narrador cedesse a fala à própria personagem, o que é bastante característico nos diálogos. Acerca disso, discorre Genette:

Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno foi levar ao extremo, ou antes, ao limite, essa mimésis do discurso, ao apagar as últimas marcas da distância narrativa e conceder de chofre a palavra ao personagem. Que se imagine uma narrativa começando (mas sem aspas) por esta frase: “Tenho absolutamente que me casar com Albertine...”, e prosseguindo assim, até a última página, segundo a ordem dos pensamentos, das percepções e das ações realizadas e sofridas pelo herói. “o leitor se encontra(ria) instalado desde as primeiras linhas no pensamento do personagem principal, e é o desenrolar ininterrupto desse pensamento que, ao substituir por completo a forma usual da narrativa, nos ensina(ria) o que faz o personagem e o que lhe ocorre” (GENETTE, 2017, p. 245-246).

Ademais, é fundamental fazer uma breve menção ao monólogo interior, denominado por Genette de discurso imediato, que costuma ser facilmente confundido com o discurso indireto livre. O discurso imediato tem o objetivo de passar a sensação de que não existe um narrador, por se tratar de algo bem parecido com a representação teatral, em que a fala é manifesta pela própria personagem (mimésis do discurso), sendo, portanto, uma transcrição em primeira pessoa (diferentemente do indireto livre que se apresenta em terceira pessoa), cujo intuito é exprimir os estados de consciência da personagem. Além disso, é importante mencionar que o discurso imediato se diferencia do tradicional discurso direto – característico dos diálogos – por se tratar de um monólogo.

Sendo assim, esses discursos, somados aos demais recursos apresentados anteriormente, são ferramentas através das quais o narrador reproduz os diversos acontecimentos da diegese. Com base nisso, é possível afirmar que a narrativa, sobretudo no texto impressionista, advém do conflito – via de regra – entre a fala ou pensamento de determinada personagem com o ponto de vista do narrador, consciente ou inconscientemente comprometido. Ao realizar-se a leitura dos contos correspondentes à primeira fase da escrita de Domício da Gama, por exemplo, é possível que o leitor se depare, em maior ou menor grau, com esses referidos recursos narrativos, por meio dos quais o escritor busca encontrar um “padrão” estético para os textos, como se estivesse ensaiando possibilidades de experimentações que dessem conta de representar – sob a ótica sempre subjetiva do narrador – o turbilhão de transformações pelas quais passava o mundo no final do século XIX.

2 FORTUNA CRÍTICA DE DOMÍCIO DA GAMA

“Pesquisá-lo significa conectar fragmentos e peculiaridades de vários recintos de memória, por meio de citações de contemporâneos e extemporâneos. Oitenta anos depois de sua morte física, em 1925, sua vida está profundamente embrenhada nas dobras do tempo, praticamente imêmore, profundamente amalgamado à figura do barão do Rio Branco, relegado à sua sombra, um satélite, como ele mesmo um dia previra e temera”.

(FRANÇA, 2007, p. 12)

O primeiro fato que se evidencia, ao realizar um levantamento da fortuna crítica de Domício da Gama, é a desproporção entre a relevância do escritor e a quantidade ínfima de trabalhos produzidos acerca de sua obra, sobretudo se ignorados os breves comentários de cunho pessoal que, apesar de serem manifestação sincera de personalidades da época, não possuem, naturalmente, a extensão e a profundidade que se esperam de um trabalho crítico. Logo, optamos pela realização de um recorte cronológico da fortuna crítica de Domício da Gama, a partir de trabalhos que sejam reconhecidamente relevantes e que sejam mais que menções elogiosas ao escritor. “Toda escolha tem uma história. Uma história que não é só pessoal, mas tem a ver com o ethos de uma geração que compartilhou durante algum tempo as mesmas perplexidades no plano das ideias e no plano dos valores” (BOSI, 2013, p. 243).

Raul Pompeia foi quem escreveu pela primeira vez acerca da obra de Domício, logo após a publicação de *Contos a meia tinta*. Em crônica datada de 05 de abril de 1891, publicada no Jornal do Comércio, Pompeia destaca a obra como uma verdadeira excepcionalidade, “um brinde à nossa literatura” (POMPEIA, 1982, p. 229), desde os aspectos menores, como a aparência, aos mais substanciais, provenientes da elaboração da linguagem escrita. “Detalhando mais a apreciação, aquela aparência brilhante do volume encontra-se em perfeita correspondência com a contextura íntima da obra” (POMPEIA, 1982, p. 229). Em sua análise, Pompeia dá aos contos um certo ar intimista e, portanto, extremamente subjetivo, em que a representação ultrapassa a mera exposição textual e leva o leitor às profundezas do espírito, onde

a arte, em vez de se fazer por simples exposição descritiva, tem de se fazer pela análise, não sendo a análise mais do que o progressivo aperfeiçoamento de uma ideia ou da consciência de um sentimento, Domício da Gama achou meio de fazer tão apurado, tão fino, tão artístico o seu livro, no fundo como na forma, tão precioso na roupagem colorida, luminosa e leve que o envolve, como na filosofia discreta e delicadíssima que o aviventa (POMPEIA, 1982, p. 229).

Embora Pompeia tenha sido o primeiro a escrever sobre Domício, a José Veríssimo coube inaugurar uma análise mais aprofundada da obra do escritor. No seu estudo intitulado *Os contos do Sr. Domício da Gama*, publicado no Correio da Manhã em 09 de setembro de 1901, por ocasião da publicação de *Histórias curtas*, Veríssimo define a obra como “distinta, diferente e, por alguns aspectos, talvez os mais estimáveis, superior” (VERÍSSIMO, 1901, p. 1). Outro fato levantado por Veríssimo em seu estudo diz respeito ao volume de obras publicadas por Domício da Gama, que, num primeiro momento, parece ser pouco em se tratando de um escritor já experiente a essa época. “Creio que ele poderia, com o que tem esparso por jornais e revistas e com o que guardará ainda na gaveta, publicar mais dois ou três; que é isso, porém, para um escritor de vinte anos de ofício? (VERÍSSIMO, 1901, p. 1). Para o crítico, há uma razão para esse volume reduzido de publicações do escritor, a qual se encontra no temperamento de Domício como escritor, movido por um “excesso” de zelo pela sua estética literária¹¹.

Ele “pertence, cuido eu, aos espíritos de eleição, em toda a parte verdadeiramente raros, que têm, e conservam sempre, mesmo em plena atividade literária, com o gosto forte das letras, um certo e recatado pudor da publicidade. Nunca satisfeitos consigo mesmos, e, simultaneamente, com um justo sentimento da seriedade da obra literária, do que ela vale pelo que lhe puseram de sinceridade e amor, não é jamais sem um calafrio de temor, sem uma secreta repugnância, que a entregam à curiosidade banal ou malévola, indiferente ou boçal do público. Esses escrevem muito para si, e um pouco para um minguado público, que eles quiseram, fosse-lhes possível, resumir. Alguns se tem visto que nunca chegaram a publicar o que às ocultas escreveram, num temor quase angustioso da publicidade; outros dispersaram em conversas e correspondências íntimas o que havia neles de força literária. Há talvez alguma coisa destas feições especiais, e a mim grandemente simpáticas, no sr. Domício da Gama. Estou que lhe repugna prodigalizar-se, divulgar-se (VERÍSSIMO, 1901, p. 1).

Na obra de Domício, ainda na avaliação de Veríssimo, encontra-se uma busca pela fundamentação das coisas, como que um esforço em compreender a natureza e o espírito

¹¹ Nota-se, em boa parte da fortuna crítica de Domício da Gama, uma desmedida tendência ao biografismo, sendo Raul Pompeia, de acordo com Sandanello, “o preconizador de uma leitura biografista que viria lançá-la posteriormente no esquecimento, limitando-a a critérios extratextuais” (SANDANELLO, 2017, p. 45).

humanos, a partir dos atos praticados no cotidiano das pessoas, sob as circunstâncias mais diversas possíveis. Para o crítico, o grande diferencial da obra encontra-se na maneira como o escritor retrata tais acontecimentos, como um “mergulho” na alma, uma investida na representação dos estados de consciência das personagens.

O sr. Domício da Gama não acha as cenas da vida tão interessantes que valha a pena descrevê-las só por amor de não-las representar. O que lhe interessa nelas é a significação que lhes descobre, e não o seu aspecto exterior. Não é um descritivo. Não ama a paisagem por si mesma, senão como meio e ambiente das criaturas cujos feitos nos conta, ou cujas almas nos explica. Os seus contos são explicações concretas, ilustrações, como diriam os ingleses, dos seus conceitos de psicólogo, sem se maneira alguma tomarem a forma de apólogos (VERÍSSIMO, 1901, p. 1).

Por ocasião da publicação de *Histórias curtas*, alguns estudos foram publicados em determinados jornais, dentre os quais poucos foram mais que meras notas de apresentação. Artur Azevedo, por exemplo, além de tecer alguns comentários acerca do estilo característico dos contos de Domício da Gama, a quem considera um escritor extremamente cuidadoso com a estética, apresenta um fato bastante importante e revelador acerca da aceitação de Domício pelo público da época: “Domício, um dos nossos escritores mais cuidadosos da forma, não tem perdido, no estrangeiro, essa grande virtude que o recomenda à estima pública. Pelo contrário: cada vez mais se mostra mais senhor da língua” (AZEVEDO, 1901b, p. 1). Exemplos como esse fortalecem o entendimento de que Domício da Gama gozou de reconhecimento (ao menos por uma parcela da crítica) em vida, reconhecimento esse que foi se perdendo, ao longo dos anos, após a sua morte.

Ainda em 1901, é publicada no jornal *O País* do Rio de Janeiro, aos 22 dias do mês de setembro, uma notícia anônima, fazendo menção ao livro *Histórias curtas*, recebido pela sua redação como presente do “conhecido livreiro Francisco Alves” (HISTÓRIAS curtas, 1901, p. 2). Ao longo do texto, nota-se grande admiração ao escritor Domício da Gama, a quem considerou “*gentleman* da palavra”, devido às “delicadas impressões de artista emérito” que, de forma singular, é capaz de mergulhar no interior das personagens, como num profundo estudo psíquico. Há também, no texto, uma breve menção à “nota para meu melhor leitor”, na qual Domício reconhece que sua escrita é para um limitado grupo de conhecidos. Não obstante, no texto defende-se o contrário:

A verdade, porém, é que Domício escreve para todos, que a todos há de indubitavelmente agradar, visto que em seu livro resume impressões que evocam em cada um de nós a lembrança de psicologias análogas, sentidas em momentos mais ou menos remotos de nossa vida, no flagrante das emoções que a memória retém através dos tempos, reduzidas à sua genuína expressão para emití-las à oportunidade de uma revivescência ocasional (AZEVEDO, 1901b, p. 1).

Assim, depois de fazer sucintas observações sobre alguns contos de *Histórias curtas*, o escritor anônimo descreve resumidamente a impressão que teve após “uma ligeira e ávida leitura, além de recomendar “ao público esse livro de Domício da Gama, que, ao contrário do que modestamente supõe, há de ser aplaudido por numerosos leitores” (AZEVEDO, 1901b, p. 1).

Em continuação aos estudos publicados, referentes às *Histórias curtas*, tem-se aquele que, juntamente ao de Pompeia e ao de Veríssimo, se destaca pela qualidade e relevância da análise. Publicado no jornal “A Notícia” do Rio de Janeiro, na coluna de Medeiros e Albuquerque, o estudo começa destacando a superioridade com que o escritor torna uma cena aparentemente simples em algo maior e mais profundo, em função de sua natureza sensível e introspectiva, típica de um “estilista delicado” e de um “analista sutil”, tornando-o diferente de outros escritores.

O assunto dos seus contos nunca é uma ação forte e violenta, que valha por si só, referida na língua de qualquer um. Trata-se geralmente de um pequeno caso, que só tem mérito, contado com o sentimento discreto de suavidade, de ironia, de horror à vulgaridade que Domício sabe ter, superiormente. O seu amor pelo estudo dos “estados de alma” se revela em todo o volume. É, primeiro, o título de vários contos: *Obsessão*, *Possessão*, *Psicologia corrente*, *Só* e outros; e, depois, a repetição frequente da própria palavra *psicologia*; é, por último, o gosto da generalização, que a cada passo revela (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, 1901, p. 3).

Com relação a esse “gosto da generalização”, que para boa parte dos escritores é algo pontual, em Domício da Gama é recorrente. Noutras palavras, se é “comum” aos escritores a preocupação com o detalhamento dos atos, objetivando a representação das ações para dar à narrativa certo ar de vivacidade, em Domício a característica principal é outra, a saber: propiciar um encontro com os princípios e com as verdades que se escondem no íntimo das pessoas, na consciência humana.

Nas narrações mais vivas em que os autores estão mais preocupados com a ação, não deixam de incluir, de quando em quando, frases gerais, enunciado de princípios, de verdades que lhes parecem de uma natureza mais ampla. Mas em Domício esse é o

feito predominante. Sente-se que de cada narrativa ele quereria tirar uma conclusão, não se contentando com o papel de simples espectador e cronista. Essa conclusão é sempre, dadas as inclinações do seu espírito, de natureza psicológica. Vê-se que ele é um desses constantes analistas das próprias sensações, que vivem a magnificá-las, para melhor poderem dividi-las e subdividi-las, com um empenho minucioso de histologista, a querer pôr o microscópio sobre cada pedacinho de tecido, para lhe conhecer a estrutura íntima (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, 1901, p. 3).

Há, nesse estudo de Medeiros e Albuquerque, uma comparação realizada e que chama bastante a atenção e, naturalmente, ratifica a relevância de Domício da Gama para a literatura brasileira. Para o crítico, existe uma semelhança intelectual entre o escritor de *Histórias curtas* e Machado de Assis, semelhança essa que não se dá no estilo, mas na personalidade, no fato de ambos serem discretos, contidos e terem certo pudor de permitir que as próprias emoções se evidenciem na narrativa. Por fim, o crítico enaltece a eminente qualidade de Domício como escritor.

Dáí esse tom a que acima se aludiu e que embebe todo o livro de um sentimento discreto, sem abandonos nem indiscrições, uma meiguice pouco expansiva sempre contida. É essa em grande parte a feição de Machado de Assis, que não quer, a preço nenhum, deixar ver claramente a sua emoção e, sempre que uma frase de sentimento lhe escapa, corrige-a logo com uma ironia como receando a ironia alheia.

Cumpre, entretanto, notar que essa semelhança intelectual entre Domício e Machado de Assis não os leva de modo algum à menor semelhança de estilo. O de Domício é absolutamente característico e tem um alto mérito próprio: revelar um escritor feito e de primeira ordem (MEDEIROS e ALBUQUERQUE, 1901, p. 3).

Ainda dedicado às *Histórias curtas*, tem-se o estudo de Antônio Sales, publicado em 18 de outubro de 1901, na página inicial do “Diário de Pernambuco”. Inicialmente, o crítico comenta o fato de a obra do Domício não ter a projeção merecida, apesar da qualidade literária, sugerindo estar o motivo disso no distanciamento do escritor do Brasil. “Em nosso país, o fato de se ter escrito um livro, mesmo que o livro seja muito bom, não torna o homem conhecido; demais, quem não é visto não é lembrado, e Domício anda a tanto tempo no estrangeiro...” (SALES, 1901, p. 1). Apesar disso, um pouco mais adiante no texto, o crítico acaba refutando tal pensamento, ao reconhecer que “o pensamento de Domício é brasileiro, como brasileira é a sua língua simples e enérgica.” (SALES, 1901, p. 1), muito mais que os escritores que, do Brasil, escrevem como se estrangeiros fossem.

Começo por afirmar que este escritor, cujas produções são na maior parte datadas de Paris e Londres, é característico, genuinamente brasileiro: as suas imagens, as suas alegorias, a sua frase, mesmo quando descreve tipos e cenas exóticos, são repassadas da antiga impressão que a vida nacional lhe deixou indelével e pura no espírito, ao invés do que sucede com sujeitos que escrevem aqui pondo nas suas ideias a roupagem exótica tomada por empréstimo aos autores estrangeiros (SALES, 1901, p. 1).

Dessa forma, a somatória de experiências advindas da permanência de Domício da Gama no exterior, tanto como jornalista inicialmente, quanto como diplomata posteriormente, serviu, sobretudo, para ampliar o campo de visão do escritor e refinar ainda mais as características estéticas “forjadas” em sua vivência na terra natal, sob a influência da literatura nacional. Para Antônio Sales, portanto, “o que o meio produziu nele foi o alargamento da visão, foi o apuramento da faculdade de comparar, de deduzir, de qualificar com uma precisão superior e à luz de um critério mais amplo” (SALES, 1901, p. 1).

Com relação aos contos, Sales é mais um crítico a enxergar em Domício a capacidade de fazer das cenas quaisquer um pretexto para o aprofundamento nas questões da consciência, tornando o enredo e – em alguns casos – os personagens secundários na composição.

O conto é para ele quase que um simples pretexto para concretizar sentimentos, para corporizar ideias, para fixar conceitos e firmar pontos de vistas individuais. Assim o entrecio de suas histórias é sempre secundário, como secundários os seus personagens: o seu fito é somente fazê-los representar a ideia e traduzir a sensação que deu lugar à composição (SALES, 1901, p. 1).

O escritor cearense é outro a fazer comparação entre Domício da Gama e Machado de Assis, ao citar as palavras de José Veríssimo. Para ele, o ponto em comum está no pessimismo característico de ambos, embora não na mesma intensidade. Se em Machado tal pessimismo se manifesta de modo “visceral e sistemático”, em Domício, “o coração do poeta e a imaginação do fantasista atiram por vezes o escalpelo do pessimismo par *dessus les moulins*” (SALES, 1901, p. 1, grifos do autor). Além disso, Antônio Sales tece comentários sobre a equivocada rotulação de naturalista, por vezes atribuída, grosseiramente, ao escritor de *Histórias curtas*: “Diga-se em sua honra que o autor nunca foi um naturalista, no mau sentido que esta palavra foi tomada para classificar a literatura brutal que tinha objetivas fotográficas, em vez de olhos humanos, para ver as coisas humanas” (SALES, 1901, p. 1).

No parágrafo final de seu estudo, antes de terminar sua análise, Sales faz um último comentário, por meio do qual, além de enaltecer novamente a qualidade literária de Domício da Gama, propõe uma comparação com o escritor de *O Ateneu*, Raul Pompeia, considerando-os alma gêmea.

Domício é uma alma gêmea da de Raul Pompeia, e, lendo-a, a gente fica consolado de ver que o artista do *Ateneu* não foi o único grande espírito que a nossa raça produziu quando surgiu a geração de que o autor das *Histórias curtas* é, para nós, hoje um dos mais altos e nobres representantes literários (SALES, 1901, p. 1, grifos do autor).

Encerrando os estudos dedicados às *Histórias curtas*, tem-se a nota de Valentim Magalhães, publicada na coluna “Livros Recentes” de *O País* (RJ), em 02 de dezembro de 1901. Já no primeiro parágrafo do estudo, há uma comparação entre Domício da Gama e Machado de Assis, prática já vista em José Veríssimo e Antônio Sales. Para o crítico, portanto, Domício “é um pouco obscuro, picado de intenções de sutilíssimo filosófico como o seu e nosso mestre Machado de Assis, roçando pelo preciosismo mascarado em simpleza; há nele rebusca, amaneiramento, intencionalismo” (MAGALHÃES, 1901, p. 1). Observa-se nesse trecho um certo “tom” depreciativo, que se evidencia no suposto “preciosismo mascarado em simpleza” que o crítico propõe ao escritor¹². A julgar pela própria composição da análise, é possível refutar essa suposição infundada de Valentim Magalhães, tendo em vista que em nenhum momento sequer o crítico cita trechos da obra de Domício, o que aponta para uma análise pessoal e não da obra ficcional, diferentemente do que acontece com as demais obras presentes no estudo, que são citadas ou até mesmo transcritas parcialmente.

Diante disso, é possível supor que Valentim Magalhães não tivesse ainda lido a obra de Domício, o que de fato se pode depreender das próprias palavras do crítico, ao dizer que “Domício da Gama, que acaba de publicar umas *Histórias curtas*, de que espero ter ensejo de ocupar-me, é também um escritor de meias tintas, e com este mesmo título já nos deu uma coletânea de contos” (MAGALHÃES, 1901, p. 1, grifos do autor). Assim, ao comparar as *Histórias curtas*, de Domício, com *Amar é sofrer*, de Guilherme Gama, realizando citações e

¹² Para Sandanello, “Ao acusar o contista de artificialismo e preciosismo mascarados em simplicidade, sem ocupar-se de sua obra, o cronista como que inaugura uma vertente contrária ao valor de Domício em sua fortuna crítica com laivos de preconceito, mais tarde repetida, então na diplomacia, por Rui Barbosa.” (SANDANELLO, 2017, p. 57)

transcrições apenas do escritor português, o crítico acaba exaltando a obra deste em detrimento daquele.

O próximo trabalho publicado sobre Domício da Gama surge aproximadamente dez anos depois, quando Mário de Alencar, motivado pela nomeação de Domício da Gama ao cargo de Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, publica um artigo no jornal *O País*, em 18 de maio de 1911, no qual a figura diplomática parece ser preterida ao próprio teor da obra literária. Já no início do texto, Alencar afirma que “para aquela alta função não havia ninguém, ou no corpo diplomático ou fora dele, melhor qualificado do que a pessoa escolhida” (ALENCAR, 1911, p. 1). Esse destaque ao diplomata, todavia, não exclui o reconhecimento de Domício como escritor, apenas o faz de forma lateral, valendo-se mais de informações genéricas do escritor que da própria obra em si.

Se fosse preciso, como parece que é a opinião de alguns, que a nossa embaixada diplomática tivesse o caráter de representação intelectual do povo brasileiro, ainda não conviria preferir ao Sr. Domício da Gama outros de equivalente mérito literário; porque ele, além dessa condição, possui o que em homens de letras é raro, o senso de economia mental, a probidade de escritor, a honestidade e o respeito da profissão e o discernimento da oportunidade, os quais o põem a salvo de exibições incontinentes, muitas vezes arriscadas (ALENCAR, 1911, p. 1).

Somente no décimo terceiro parágrafo, dos vinte nove que constam do artigo, tem-se menção direta a uma obra de Domício em específico. Inclusive, é nessa parte do artigo que Alencar o reconhece como um escritor distinto, cujo valor literário se encontra na qualidade da obra – no caso *Histórias curtas* – e não no volume de publicações.¹³

É certo que a sua obra literária não é volumosa: mas o livro de *Histórias curtas*, sobre ser o documento de um escritor primoroso e dar a medida da sua capacidade na obra de ficção, revela o homem de pensamento dilatado, o observador perspicaz da vida, e o artista que ama e usa a palavra mais pelo sentido dela que pela sonoridade. O campo das ideias gerais não lhe é estranho, e ele o cultivaria, querendo-o, com a mesma habilidade com que compõe as suas fantasias (ALENCAR, 1911, p. 1).

Na visão de Alencar, um dos motivos que justificam esse baixo volume de obras publicadas por Domício se encontra no apuro formal/estético, que o torna diligentemente mais

¹³ A respeito do volume de obras de Domício da Gama publicadas, vale observar o levantamento da bibliografia do autor realizado por Sandanello (SANDANELLO, 2017, p. 355-367), com base no qual se pode discordar de Mário de Alencar, no que diz respeito à afirmação de que “sua obra literária não é volumosa”.

preocupado com o processo de escrita e, conseqüentemente, com a arte resultante dele, do que com a quantia produzida.

O Sr. Domício da Gama é, sobretudo, um escritor, e quer e preza esse título mais que todos, para o seu nome. E por isso mesmo trabalha as obras que têm por fazer ou está fazendo, lentamente, como quem não tem pressa de alcançar toda a glória e acha o maior gozo em compô-las do que em ouvir o louvor alheio, que não lhe faltaria (ALENCAR, 1911, p. 1).

Além desse motivo, Alencar defende que a escassez de obras se encontra no acúmulo do ofício de escritor com o cargo diplomático, ao dizer que o “importante para ele tem sido a satisfação do dever profissional a que se deu todo” (ALENCAR, 1911, p. 1). Ademais, tal fato se evidencia nas próprias palavras de Domício – transcritas no artigo – provenientes de cartas trocadas entre os dois escritores: “Ainda tenho muito que escrever de assuntos profissionais nestes dias. Depois se me derem umas semanas de descanso, voltarei à literatura de imaginação” (ALENCAR, 1911, p. 1). Noutras palavras, durante o período que esteve envolvido com a diplomacia, Domício procurou não abandonar a carreira de escritor, embora tal fato tenha impactado, em alguma medida, a carreira literária desse artista, que era incapaz de realizar qualquer trabalho de forma superficial, sem que a fizesse responsabilmente com um legítimo propósito – quer fosse para o país, como diplomata, quer fosse para a literatura, como escritor.

Por fim, Mário de Alencar volta a fazer menções elogiosas ao amigo e escritor, destacando “a figura moral de Domício da Gama, o seu caráter de homem público” (ALENCAR, 1911, p. 1), além de afirmar que “a embaixada brasileira não podia ter sido confiada a melhores mãos” (ALENCAR, 1911, p. 1).

Além desse artigo, é importante destacar outro, escrito também por Mário de Alencar, mas agora por ocasião do regresso de Domício da Gama ao Brasil, “depois de mais de 30 anos de serviços reais e distintos ao seu país” (ALENCAR, 1925, p. 4). Publicado n’*O Jornal* (RJ) em 21 de fevereiro de 1925, o artigo traz, além do reconhecimento pessoal de Mário de Alencar ao amigo Domício, as notáveis contribuições do diplomata ao Brasil. Para Alencar, essa excelência diplomática só poderia ser alcançada por quem

Aprendeu-a dos velhos e bons mestres do Império, mas a lição não aproveitaria tão bem, tão acertada, sem a têmpera moral, a finura do gosto, o tato da inteligência, a graça das maneiras, a gentileza da educação, e a superioridade da cultura, os quais só ainda não lhe sentiram os que não o conhecem e os desatentos e os incapazes de senti-los e entendê-los (ALENCAR, 1925, p. 4).

Aparentemente, o intuito do artigo tenha sido valorizar as significativas contribuições de Domício ao Brasil e, conseqüentemente, minimizar a possível depreciação pela qual vinha passando, uma vez que seu retorno ao país havia se dado em razão da aposentadoria compulsória ratificada, em outubro de 1924, pelo então Presidente da República Artur Bernardes. No último parágrafo do texto, por exemplo, nota-se o aceno de Mário de Alencar aos brasileiros, dissuadindo-os à cordial recepção do Sr. Domício da Gama.

Mas custa-me crer que não haja nesta cidade algumas dezenas de bons espíritos que no dia da volta de Domício da Gama ao Brasil não lhe vão levar em abraço cordial o conforto de sentir que ainda há nesta terra o reconhecimento do valor de verdade, e que nem tudo acabou nem se esqueceu (ALENCAR, 1925, p. 4).

Os próximos trabalhos surgem em decorrência do passamento de Domício da Gama, que se deu aos 8 de novembro de 1925. Nesse contexto, é pertinente citar o discurso de Fernando Magalhães, por ocasião de posse da Cadeira 33 da ABL, no qual se tem, inicialmente, algumas palavras que enaltecem a grandiosidade de Domício, brotada ainda na adolescência e intensificada, mais à frente, “na perpetuidade presidencial que o destacou aos 18 anos, dentre os vinte conjurados do Grêmio Jardim de Academus, solenes afirmadores da existência de uma literatura nacional” (MAGALHÃES, 2006, p. 454), sendo que, da janela desse Grêmio, o então jovem escritor descobria

o atraente espetáculo das salas da *Gazeta de Notícias*, para onde insensivelmente, da perpetuidade morta, transportou-se o escritor estreante, de pronto adestrado na crônica vivaz, na história palpitante, na narração evocativa, trechos de vida escrita em que o desejo é vago, o sentimento é íntimo, a ambição é dúbia (MAGALHÃES, 2006, p. 455).

De acordo com Magalhães, a *Gazeta de Notícias* foi fundamental para que Domício amadurecesse seu processo de criação literária, na medida em que “um espírito novo e ávido tinha de florescer naquele círculo ruidoso de intelectualidade idealista e militante que primou nos últimos dias do Império”¹⁴ (MAGALHÃES, 2006, p. 455). Além do mais, foi esse ambiente

¹⁴ Neste ponto, Fernando Magalhães faz menção ao ambiente efervescente de transformações impulsionadas pelo movimento abolicionista e pela conseqüente proclamação da República. Para o orador, “os ecos daquela luta não se apagaram, antes reboam eterna e fragorosamente: há lábios mudos que ainda falam, há cabeças formosas que,

fértil que permitiu que o escritor chegasse a Paris, lugar afortunado de onde receberia todo amparo de Rio Branco, “que o agasalhou, paternalmente, para a partilha da celebridade e para a conquista da culminância” (MAGALHÃES, 2006, p. 455).

Ao voltar o olhar para a obra de Domício da Gama, Magalhães menciona as crônicas que foram escritas no período em que o escritor permaneceu como correspondente da *Gazeta de Notícias* em Paris¹⁵, entre os anos de 1888 e 1893, por meio das quais o Brasil era constantemente informado sobre os principais acontecimentos europeus, não só relacionados ao meio artístico – já que, inicialmente, sua missão foi cobrir a Exposição Universal de 1888 – mas também aos assuntos políticos dessa Europa oitocentista.

Aparece o cronista. Dele é boa parte da colaboração europeia da *Gazeta de Notícias*, e os assuntos parisienses vinham ao leitor carioca já naquele estilo reverente e cauteloso, dizendo menos e sugerindo mais, piedoso na maldade, sereno na surpresa, recatado no sofrimento e singelo na emoção (MAGALHÃES, 2006, p. 456).

Na sequência de seu discurso, o orador destaca a relevância das duas principais obras do autor: *Contos a Meia-tinta* e *Histórias curtas*, além de mencionar a ausência de manuscritos que não foram publicados, aos quais se somam uma variada produção epistolar que “merece público, pelo tom vivo das suas linhas imprevistas comentando, com graça e até filosofando com profundidade” (MAGALHÃES, 2006, p. 456). Não obstante, “Domício escrevia certo de ser pouco lido” (MAGALHÃES, 2006, p. 456), o que para Magalhães está relacionado ao retraimento do escritor em cuja “linguagem exata e disciplinada, melancólica e enternecida, a concisão domina a ideia, gerada numa reflexão intensa, servindo à verdade e ao sentimento, mas receando o leitor” (MAGALHÃES, 2006, p. 457).

Fernando Magalhães é mais um a estabelecer comparação entre Domício e outro escritor, neste caso Raul Pompeia. Além de fazer menção à amizade entre ambos, Magalhães destaca aspectos divergentes entre eles. Aliás, o orador é um dos poucos que se utiliza do termo “impressionista” para se referir a Domício da Gama.

do outro lado da vida, continuam a pensar, há mortos que simbolizam vivamente a abnegação arrojada e vencedora. Lindos dias de combate e de triunfo pela causa da abolição...Da abolição e da República. (MAGALHÃES, 2006, p. 455)

¹⁵ A esse respeito, é imprescindível recorrer ao livro *De Paris*, no qual Sandanello – diligente pesquisador da obra de Domício da Gama – organiza e transcreve “um conjunto de 84 crônicas, abrangendo o período de 23 de novembro de 1888 a 29 de janeiro de 1893, verdadeira ponte para a reedição de sua obra como um todo” (GAMA, 2020, p. 21), com notas que ampliam a compreensão do texto.

Pompeia, um afirmativo vigoroso e firme, Domício, um impressionista, delicado e tímido; no primeiro a imaginação alada e vertiginosa, no segundo a descrição sincera e correntia; um arrebatando para a fantasia, outro pendendo para a reflexão. Pompeia inovador privilegiado e tumultuário. Domício narrador exato e tranquilo; num toda a força da natureza esplendorosa e cataclísmica, noutra a sombra da paisagem florida onde se escuta o silêncio. Na vida, Domício, o disciplinado, singrando à feição de sua sorte dadivosa; Pompeia, o revoltado, sacudido pela inclemência do seu destino tempestuoso. E até na morte: um buscando-a num dia de alegria, o outro esperando-a em horas de tristeza (MAGALHÃES, 2006, p. 457).

É importante fazer menção à preocupação do orador em trazer à reflexão aspectos da obra de Domício da Gama, diferenciando-se, pois, de parte dos críticos aqui apresentados, que acabam tendenciando sobremaneira ao biografismo. Dessa forma, Magalhães faz breves comentários sobre alguns contos do livro *Histórias curtas*.

“O Consul”, “que ficou à meia viagem da celebridade e da glória” e cuja vida “de cativo desejo, multiplica-se pelas decepções”, existiu e existe por aí, mortificado na pretensão desesperada e infeliz. “Só” é talvez a confissão íntima e a justificativa ressentida do celibatário tão tardiamente arrependido e que não devia comprometer a vida única “num jogo perigoso de ventura”. A “Possessão” é um incidente barulhento de vizinhança sossegada, história triste de amor feminino inesgotável, acompanhando, martirizado e escravo, a degradação e a miséria. Na “Canção do rei de Tule” há uma cena de meninice fixada pela gratidão no perfil da criatura branda que, falando do passado, pulava por cima da mocidade sepultada nas ruínas de uma afeição mentida e contava histórias “nas tardes torvas em que chora uma saudade dentro de nós como se já tivéssemos vivido este dia noutra vida e fosse de sua memória a melancolia que nos aflige”. (MAGALHÃES, 2006, p. 457-458).

Ainda tratando dos comentários de Magalhães acerca da obra de Domício da Gama, vale observar a alusão ao conto “João Chinchila”, o qual, não só na perspectiva do orador como também na de outros críticos, se assemelha muito à própria biografia do escritor¹⁶.

João Chinchila vele quase por uma autobiografia, pelas coincidências frisantes na paisagem da terra natal, na obscuridade das horas infantis, na docilidade da juventude

¹⁶ Para Venâncio Filho, “João Chinchila revela quase uma autobiografia, pelas numerosas coincidências com a paisagem onde nasceu, os momentos das horas infantis, a juventude ansiosa e o final dolorido” (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 220). De forma análoga, Sandanello propõe que “há uma importante homonímia entre a dedicatória de “João Chinchila” – “para a Maria d’Eça de Queirós” – e seu narratário – a própria Maria, filha de Eça – que atesta a veracidade da hipótese”. (SANDANELLO, 2017, p. 331)

trabalhosa, no surto da carreira feliz, na solidão contemplativa desse drama onde toda a gente imagina que “chega tarde e donde sai cedo demais”, e até no esperado descanso em que aguardou, tranquilo mas dolorido, que o viessem buscar “num carro de gala, com cavalos empenachados, cantos em latim e gente respeitosa, acompanhando o triunfo do homem a quem foi dado viver sem pensão nem cuidados” (MAGALHÃES, 2006, p. 458).

Na sequência de seu discurso, Magalhães deixa o escritor Domício e volta a falar do diplomata, especialmente da relação deste com o Barão do Rio Branco, por meio da qual se deu a conquista do Brasil litigioso. Logo, em Domício encontrou o Barão o companheiro mais resoluto e fiel, firmando-se, assim, “essa união que nunca mais desmereceu; uma identidade de sentimentos, de ideais e de inclinações irmanava os dois homens, lidando tanto um para a fama imortal do outro que na apoteose do maior o menor também refulge” (MAGALHÃES, 2006, p. 458). Ainda antes de terminar seu discurso, Magalhães se vale da “formosa oração” que foi proferida por Domício, enquanto chanceler, “aos estudantes de São Paulo”, na qual se manifesta “uma fé patriótica e confiante no futuro do país”, dita por quem “falou como um homem de responsabilidade, destes que não mentem ao seu tempo nem iludem a sua gente (MAGALHÃES, 2006, p. 458).

Em 10 de novembro de 1925, é publicado anonimamente n’*O Jornal* do Rio de Janeiro um necrológio intitulado “Domício da Gama: com o embaixador Domício da Gama, anteontem falecido, a Nação Brasileira perdeu um dos seus mais dedicados e nobres servidores”. Na seção “Dois espíritos de eleição”, tem-se, inicialmente, o pesar pela morte de Domício da Gama, “sobrevivente talvez mais interessante e encantador da geração que, depois de ter assistido as crises históricas da Abolição e da Proclamação da República, representou o seu papel na vida, na fase de formação e de consolidação do novo Brasil”. Essa mesma geração teve o privilégio de conhecer “dois personagens” distintos de seu tempo, Joaquim Nabuco e Domício da Gama, os quais souberam pairar “acima das deformações da especialização e dos traços caricaturais gerados pelo automatismo profissional”. Na seção “O escritor”, menciona-se a grande contribuição de Domício ao jornalismo brasileiro, colocando-o como “o primeiro brasileiro que como profissional e em trabalho sistemático interpretou para o público as coisas, os fatos e os homens da Europa”. Ou seja, ao enviar regularmente suas crônicas de Paris à *Gazeta de Notícias*, Domício estava inaugurando algo tão caro ao jornalismo contemporâneo:

familiarizar as massas da nossa população com as correntes europeias até então apenas conhecidas através da literatura ou da colaboração jornalística de escritores estrangeiros, cujo desconhecimento do nosso meio e da nossa psicologia os impedia

de dizer sobre as coisas da Europa, em linguagem assimilável pela grande maioria dos leitores (DOMÍCIO DA GAMA, 1925, p. 1).

Ainda nessa seção, o jornal afirma que “as aptidões artísticas do escritor se caracterizam no gênero literário a que o seu feitio naturalmente o inclinava”. Em seguimento, ao citar os dois livros de contos de Domício, *Contos a meia tinta* e *Histórias curtas*, o artigo insinua que ambos “representam, talvez, o mais perfeito monumento literário desse gênero na literatura da nossa língua.

Vale destacar que, nessa mesma seção “O escritor”, encontra-se mais uma vez na fortuna crítica de Domício da Gama a afirmação de ser sua incursão na diplomacia a causa maior do seu prematuro afastamento da escrita literária.

Infelizmente para as letras brasileiras a evolução literária de Domício da Gama foi interrompida demasiadamente cedo pelo apelo que lhe dirigiu o barão do Rio Branco, para que se tornasse um dos colaboradores da sua obra de defesa dos interesses do Brasil. A partir do momento em que se tornou o mais íntimo, o mais eficiente dos auxiliares daquele grande brasileiro, que nele repousara a melhor parte da sua confiança, Domício entrega-se no serviço público da Nação com um devotamento, com uma abnegação pessoal que revelam a sua grandeza de alma e as altas qualidades do seu caráter de homem e de cidadão (DOMÍCIO DA GAMA, 1925, p. 2).

Na seção subsequente do artigo, denominada “O diplomata”, nota-se naturalmente o reconhecimento ao abnegado exercício da diplomacia por parte de Domício da Gama, desde os “momentos difíceis com as crises com a Bolívia e depois com o Peru, que o apreciara como auxiliar inestimável na preparação do Tratado de Petrópolis”, passando por Lima, Buenos Aires e Washington, exercendo o cargo de Embaixador e mantendo “no mesmo nível o prestígio brasileiro firmado por Nabuco”, até o ápice da carreira, “quando regressa ao Rio de Janeiro, a bordo de um navio de guerra da marinha dos Estados Unidos, para assumir o cargo de Ministro das Relações Exteriores” e, assim, honrar esse legado que “recebera de Rio Branco e de Nabuco e que aliás, nos integrara na grande corrente dos métodos e dos ideais de toda a diplomacia civilizada”. Apesar disso, no final da referida seção, menciona-se o distanciamento de Domício da diplomacia, devido aos novos tempos de Itamaraty que, de acordo com o artigo, tinha convertido as embaixadas “em postos avançados da politicagem” e, como ele “não entendia essa linguagem, foi posto em disponibilidade e à morte” (DOMÍCIO DA GAMA, 1925, p. 2)

Dando continuidade ao artigo, o jornal traz um breve levantamento bibliográfico de Domício da Gama e, posteriormente, comenta as possíveis causas da morte do escritor e ex-

ministro das Relações Exteriores, assim como as breves homenagens da Embaixada dos Estados Unidos, da Embaixada da Bélgica, do Itamaraty, da Câmara dos Deputados, do Senado Federal e também da Academia Brasileira de Letras, em função da morte de Domício, descrevendo o saimento fúnebre e as notáveis autoridades que o acompanharam.

A última homenagem póstuma apresentada no jornal é o discurso de Affonso Celso, para o qual Domício da Gama distinguia-se “por numerosos e exímios predicados, em várias esferas da atividade”. Na diplomacia, “representou com idoneidade o Brasil em várias metrópoles sul-americanas e europeias, bem como nos Estados Unidos da América”, buscando defender “zelosamente os interesses superiores da pátria”. Nas letras, Affonso o descreve como exímio “jornalista, psicólogo, crítico, autor de contos admiráveis”, reconhecendo que Domício “deixou trabalhos de considerável valia pela perspicácia e agudeza de observação, finura dos conceitos e apuro da forma” (DOMÍCIO DA GAMA, 1925, p. 5).

A próxima menção ao trabalho de Domício da Gama se dá na *Evolução da Prosa Brasileira*, livro publicado em 1947, de autoria de Agripino Grieco. Com perspectiva diametralmente oposta à maioria dos críticos mencionados neste trabalho, Grieco não reconhece a qualidade literária de Domício. Salta aos olhos o fato de o crítico dedicar apenas três linhas de seu livro a uma frívola análise da obra de Domício, tão rasa quanto o provável esforço de examinar a obra do escritor. “Em Domício da Gama o talento narrativo esteve longe de querer abusar e talvez nem mesmo chegasse a usar dos seus direitos. Se teve talento, ocultou-o com todo o cuidado, talvez para não comprometer a sua carreira de diplomata” (GRIECO, 1947, p. 134).

Poucos anos depois, Lúcia Miguel-Pereira é quem traz à discussão, em breves palavras, o estilo empregado por Domício da Gama em suas *Histórias curtas*. Para ela, os contos de Domício poderiam ser excelentes, ainda mais “se não lhes comunicasse um cunho artificial o estilo excessivamente trabalhado”. Apesar disso, a crítica afirma que as *Histórias curtas* de Domício da Gama “constituem, com as de Raul Pompeia, os melhores trabalhos de prosa parnasiana de ficção”. Destaca-se, nessas palavras de Lúcia Miguel-Pereira, o julgamento do estilo de Domício como prosa parnasiana.

Na sequência, tem-se a análise de João Pacheco sobre as duas principais obras de Domício da Gama, *Contos a meia tinta* e *Histórias curtas*. Em seu livro *O Realismo*, especificamente no capítulo intitulado “A história curta e o teatro”, o crítico destaca duas principais características da escrita de Domício, a sutileza e a finura, com as quais configura

“mais um psicologismo requintado, a esquadrihar a consciência e a ver no gozo estético a finalidade da vida, do que a pôr a descoberto as forças do instinto bruto” (PACHECO, 1968, p. 155). Além disso, Pacheco faz alguns brevíssimos comentários sobre alguns contos de Domício, destacando *Obsessão*, “um de seus melhores contos, a que não falta penetração psicológica nem poder evocador” (PACHECO, 1968, p. 155). Outro ponto a ser observado é o reconhecimento, por parte do crítico, da influência das experiências de vida do escritor em sua obra, em especial o período em que se encontra na Europa.

Nas narrativas de Domício da Gama aparece o brasileiro emigrado, ora a agitar-se no ambiente do Velho Mundo, deixando-se europeizar, ora após a experiência europeia, a retomar contato com o ambiente natal, do qual se sente vagamente à parte. Nelas também surgem tipos internacionais. São representativas, pois, da confluência de duas culturas em nossa mentalidade, a atritar-se e a influenciar-se – principalmente dos moldes europeus que informavam – e ainda informam – a nossa visão de mundo. (PACHECO, 1968, p. 156)

Apesar de recorrer a aspectos da biografia do escritor – o que tem se mostrado predominante na fortuna crítica de Domício – Pacheco levanta aspectos relevantes da literatura do autor, reconhecendo em sua escrita, ao menos em parte dela, características suficientes para justificar sua menção no livro.

Possui o autor o dom e o gosto da introspecção, não lhe rareando acuidade na análise dos caracteres, conquanto nem sempre a acompanhe a força evocativa, de maneira que à veracidade psicológica se alie a impressão de vida, que toca o leitor. A língua é trabalhada e, se por vezes a contenção a enfraquece, por outras a precisão lhe confere nitidez (PACHECO, 1968, p. 156).

A Afrânio Coutinho coube a próxima menção à obra de Domício da Gama, em discurso proferido por ocasião de sua posse na Academia Brasileira de Letras, no ano de 1962. Para Coutinho, entre o final do século XIX e início do século XX, a literatura é tomada por um “clima impressionista”, encontrado inicialmente na obra de Raul Pompeia e também manifesto em Domício da Gama, que “cedeu certamente aos imperativos de secretas e inconscientes afinidades espirituais e estéticas com Pompeia”. Assim, essa atmosfera impressionista, que penetrou tanto a prosa quanto a poesia da época, influenciou fortemente “obras significativas, como estoutra inclassificada, *Canaã*, de Graça Aranha, sem falar da impregnação impressionista no próprio Machado de Assis e em Coelho Neto e Afrânio Peixoto, para afinal vir a dar no grande desaguadouro de Adelino Magalhães”. Na sequência de seu discurso,

Coutinho comenta a relevância da *Gazeta de Notícias*, lugar em que “Domício afia as armas, apura a inteligência e aprimora o instrumental”, sem a qual dificilmente o escritor chegaria a Paris, “na roda de Eduardo Prado e Eça de Queirós”. Por fim, é importante pontuar a análise que Coutinho faz das obras de Domício e, conseqüentemente, de seu estilo impressionista, em que pese a manutenção de certo biografismo, algo recorrente na fortuna crítica do escritor.

Sua armadura artística e sensibilidade requeriam outros processos de realização, mais de acordo com sua natureza retraída e tímida. Não lhe deve ter sido difícil encontrar a família impressionista, a cuja estética se filiou. Falam por si as suas crônicas, e, sobretudo, os contos dos volumes de *Contos a Meia Tinta* e *Histórias curtas*. Os próprios títulos denunciam a estética do entretom, da meia tinta, concisão, sugestão, contenção de linguagem, expressão branda levemente sussurrada, dita baixinho, captando impressões sutis e requintadas de paisagens sombrias e silenciosas. Os seus contos são expressões de Arte velada criada à sombra da memória, saudade, melancolia, filtrada através de uma sensibilidade esquiva, Arte de nuances e meia-luz, de atmosfera e transfiguração, Arte sem contornos, vaga, imprecisa e indecisa, Arte do fragmento e instantâneo (COUTINHO, 2011, p. 152).

Passadas pouco mais de 3 décadas, surge o próximo trabalho sobre a obra de Domício da Gama, desta vez uma tese de doutorado, de autoria de Luiz Eduardo Ramos Borges (1998), com o título “Vida e obra do escritor Domício da Gama: um resgate necessário”. Diferentemente da maioria dos estudos apresentados até aqui, encontra-se, no de Borges, uma análise mais abrangente da obra de Domício, especialmente dos contos, inclusive trazendo um levantamento de alguns textos inéditos do escritor, apesar de se manter certa tendência ao biografismo, algo recorrente em sua fortuna crítica. A esse respeito, convém observar que a intenção da tese, conforme palavras do próprio autor, foi “encontrar e reunir sua produção, possibilitando ao leitor de hoje o acesso às obras de Domício da Gama”, além disso, Borges julgou “indispensável escrever a sua biografia”, por considerar um assunto inexplorado (BORGES, 1998, p. 10).

A tese se organiza a partir de uma subdivisão, na medida em que, para Borges, “É possível compreender a atividade de Domício, enquanto escritor, utilizando uma divisão de três fases. Elas correspondem às etapas da sua vida, antes, durante e depois de sua presença na Europa” (BORGES, 1998, p. 77). Como primeira fase, o crítico considera o período da adolescência, estendendo-se até a ida de Domício para a Europa, para cobrir a Exposição de Paris de 1889, a pedido da *Gazeta de Notícias*.

Inaugurando essa segunda fase, tem-se a chegada do escritor à França, com duas cartas de recomendação de Capistrano de Abreu ao Barão do Rio Branco, nas quais afirma ter a honra

de apresentar-lhe o amigo cujo nome já tinha firmado brilhantes contos na *Gazeta*, além de uma carta, também de recomendação, de Ferreira Araújo ao Eduardo Prado. Assim, Borges descreve o momento em que Domício “de jornalista e escritor seria efetivamente alçado à condição de assessor direto de Rio Branco” (BORGES, 1998, p. 29).

Em consequência disso, o que predominantemente é visto, no decorrer do texto, é a descrição da relação de Domício com o Barão do Rio Branco, em torno de suas atividades diplomáticas, salvo algumas menções à atividade literária do escritor, a exemplo da transcrição que Borges faz de uma carta destinada ao Graça Aranha, escrita em 08 de agosto de 1903, na qual Domício afirma escrever contos nos intervalos de seu trabalho.

Em casa não tenho isolamento bastante, com estas idas e vindas tão frequentes ao Rio, para “puxar” papéis nas Secretarias e obter decisões de ministros. E por vezes, como hoje em que o Rio Branco apenas dormiu uma hora e me fez descer à cidade para ajudá-lo, o trabalho se faz absorção enervada de um dia de exame. Há acontecimentos talvez graves que se estão passando nas fronteiras e que necessitam de conferência com os Poderes... No meio disto sabe V. que tenho feito literatura? Escrevo nos intervalos de cartas mercenárias. Contos fracos ou menos intensos do que os assuntos pediriam. Escrevo em todo o caso com a certeza de ser lido, agora enfim. Escrevo-lhe a lápis a um canto de mesa, enquanto espero que o Barão acabe de conversar com o Cabo Frio (que teve anteontem a sua festa muito bonita, e está hoje de todo nosso), e para que não parta mais um correio sem levar-lhe letras minhas (BORGES, 1998, p. 54).

Na visão de Borges, “o que define a produção literária de Domício é o ingresso, como redator, na *Gazeta de Notícias*” (BORGES, 1998, p. 54). Além disso, vale observar as considerações feitas pelo crítico, especificamente relacionadas à obra do escritor:

Domício dominava a arte de escrever crônicas e foi nesta primeira etapa que ele realizou sua maior produção. São crônicas no estilo tradicional, verdadeiros retratos do dia-a-dia, descrevendo – acrescentando som, cheiros, cores –, narrando e informando, com apurada observação e perspicácia, muita espíritosidade, os acontecimentos mais diversos (BORGES, 1998, p. 77-78).

Com relação aos contos de Domício, Borges afirma neles enxergar “uma expressiva face do seu talento voltada para a realização de retratos daqueles que não deram certo, dos irregulares, mais conhecidos como “vencidos da vida” (BORGES, 1998, p. 79). Para justificar esse seu ponto de vista, o pesquisador faz breves comentários sobre alguns contos em específico:

É o que se pode observar em *Estudo do feio* ou em *Cônsul*, estórias de vidas incompletas, como em *O Diplomático* ou *Um homem célebre*, de Machado de Assis. Há ainda a tentativa de apresentar morna e banalmente cortes da realidade, pedaços da vida a dois, o que se verifica em *Só* e *Conto de Verdade*. Domício já havia inaugurado uma espécie de conto anedótico ou anedótico-filosófico, se é que assim pode ser. É o que se pode encontrar em *As calças do Manoel Dias*, *A lição da história* e *Indução, dedução, conclusão*, onde há humor, mas há também o retrato melancólico de um ser humano escravo de suas próprias limitações. Destaco ainda a estupenda gravura de uma mania levada à quase loucura, que é o que pode ser bem visto em *A bacante* (BORGES, 1998, p. 79).

Diante de tais palavras, pode-se notar a recorrência de aspectos biográficos na análise, como tentativa de interpretação, por mais que o crítico não a reconheça nas palavras “Nada encontrei que revelasse inspiração autobiográfica nesse período”, contraditas na sequência, no próprio parágrafo, ao afirmar que “há sim a presença de um pessimismo, implícito nas raízes de criação do autor”.

Outra menção feita por Borges, relacionada ao ofício de escritor de Domício, são as correspondências, consideradas por aquele “um segmento precioso no esforço literário” deste. Segundo o pesquisador, tal fato se deu em razão do afastamento de Domício “de seu grupo de amigos no Rio de Janeiro”, forçando-o a utilizar esse que era um dos principais meios de comunicação da época, apesar de certo receio, por parte de alguns, de que suas correspondências não chegassem ao seu destino (BORGES, 1998, p. 82).

Qual a importância da correspondência na época? Era tudo, como meio de comunicação, pode-se dizer, num mundo onde os transportes eram difíceis, lentos e demorados. Raul Pompeia, íntimo de Domício, jamais lhe enviou uma carta, pois não acreditava que ela pudesse chegar ao seu destino; Domício recebeu *O Ateneu*, em Paris, das mãos de um amigo comum. No outro extremo, farta era a correspondência de Capistrano de Abreu, que subscrevia apenas Domício da Gama/Paris e a carta chegava ao seu destino. Alguns a temiam, como Eça de Queiroz, que entendia uma carta como uma peça literária e só a despachava quando bem burilada. Outros, despercebidos da sua força documental e do seu valor para o futuro, delas faziam largo uso (BORGES, 1998, p. 82).

A respeito dessas correspondências, é importante destacar a grande contribuição de Borges, ao disponibilizar uma seleção delas, em seu trabalho, inclusive com algumas inéditas. Para ele, é possível que existam muitas outras, também inéditas, que provavelmente estão espalhadas em arquivos pessoais ou mesmo na ABL, em face das “dificuldades para a localização, consulta, manuseio, decifração e reprodução”. Além disso, o pesquisador defende que tais cartas “contêm dados preciosos, comentários filosóficos e estéticos, informações

políticas, retratos de época e alusões constantes aos literatos brasileiros”, assim como enxerga nelas “ironia, humor e espirituosidade”, tornando-as uma “leitura rica e agradável” (BORGES, 1998, p. 85).

Na sequência, encontram-se as análises das duas principais obras de Domício da Gama, “que valorizam esta segunda etapa da criação literária do autor”, *Contos a meia tinta e Histórias curtas*. Sobre a primeira, publicada em 1891, Borges começa afirmando não ter encontrado “nenhuma indicação sobre o número de exemplares” publicados, tampouco referência “a respeito da repercussão deste livro no Brasil, quer em termos de crítica ou de público, e nada indica que tenha havido uma segunda edição”. Já o segundo livro, publicado dez anos depois, “trazia o reaproveitamento de alguns contos do livro anterior e foi muito bem recebido pela crítica”, de modo que “Sílvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo manifestaram-se a respeito”. Mesmo assim, Borges afirma que o referido livro, “apesar de valorizado no meio acadêmico, não se transformou em mercadoria que viesse a despertar o interesse do público” (BORGES, 1998, p. 85-86). Especificamente falando do aspecto literário das obras, tem-se na tese uma análise sem aprofundamento substancial e, em alguns momentos, tratando das duas ao mesmo tempo, misturando-se com características biográficas do autor.

As narrativas estampadas nas duas obras possibilitam uma série de raciocínios úteis a um melhor entendimento das possibilidades do autor. No meu entender, os próprios títulos das obras são muito adequados e refletem os seus conteúdos e a personalidade do autor. *Contos a meia tinta* está a revelar a suavidade, o sussurro, cautela e receio, o entretom, a sugestão e não o traço grosso ou deformado. Domício era homem de meio termo, incapaz de excessos ou de exageros. Fala pausada e sempre baixa, mantendo o ritmo e o tom uniforme. *Histórias curtas*, da mesma forma, revela o grande interesse de Domício pelas *short stories* dos ingleses e a opção pela concisão, a contenção da linguagem, a revelar um narrador tranquilo e exato, incapaz de aborrecer o leitor – como ele mesmo desejava – com excessos verbais e conteúdo não correspondente (BORGES, 1998, p. 86).

Em continuação aos aspectos literários das obras, destaca-se a menção “a uma das marcas, que talvez afastem um leitor comum” - do ponto de vista de Borges – “dos contos de Domício”. Trata-se de “uma divagação existente na maioria deles e que passei a chamar de introito filosófico – considerações psicológicas ou anotações de ordem geral ou filosófica”. Por descrever o introito filosófico como uma “presença direta do narrador, falando antes ou depois” e, conseqüentemente, definindo o “ritmo” da narrativa, o pesquisador considera tal recurso “ruim porque esfria a narrativa, aborrece o leitor ao retardar e eliminar a ação”. Assim, para exemplificar tal proposição, cita o seguinte trecho do conto “Contente” de Domício:

Todo homem tem a sua impostura, simpática ou antipática, perversa ou inocente, conforme o fundo do sonho pessoal de que ela se originou. Também os limites são pouco definidos entre a mania inocente e a impostura orgulhosa. Psicologicamente devem classificar-se do mesmo modo o homem que se atribui sutilezas e finuras excessivas e que vive na repugnância de tudo o que é baixo e grosseiro, embora indispensável à vida, e o que brutaliza toda ilusão, numa aparente insensibilidade à poesia. Impostores uns e outros, diferem os dois no modo de o ser. E o vulgo, o profano vulgo, que é de uma sentimentalidade extremamente lógica, faz sem hesitar justiça a essas diferenças, simpatizando ou antipatizando com os poseurs (BORGES, 1998, p. 89).

Apesar dessa característica, o pesquisador reconhece que “Domício sabe como realizar uma composição com propriedade, adequando o emprego da linguagem para produzir unidade, coerência e harmonia de conjunto”. Sem contar o fato de “saber como ninguém explorar o universo das pequenas coisas, objetos, hábitos e gestos, pequenos detalhes, grãos de areia, nuances e sutilezas de cor”, o que é típico de escritores que propõem “mais sugerir do que declarar”. Nesse contexto, surge o reconhecimento, por parte de Borges, da obra de Domício da Gama como impressionista, assim como defendido por Afrânio Coutinho (em seu discurso de posse da ABL), do qual “não há como discordar” (BORGES, 1998, p. 91).

Concordo plenamente com Afrânio, pois uma leitura das narrativas de Domício, à luz das suas ideias, pode ser esclarecedora. Qualquer um que pretenda analisar os contos a partir de uma rigorosa estrutura dramática, compreendendo as, para alguns obrigatórias, unidades de ação, tempo, lugar, poderá ficar decepcionado. A estrutura algo descosida, irregular, diversificada e sem igualdade entre as narrativas, considerando-se também o aspecto da linguagem, pode ser melhor compreendida à luz do impressionismo literário (BORGES, 1998, p. 93).

Em continuação, Borges faz alguns comentários acerca da terceira fase de Domício, como escritor, que corresponde às produções posteriores ao ano de 1903, ano em que passa a exercer funções no Itamaraty. Em consequência disso, à exceção das correspondências, o volume de textos é demasiadamente diminuído, restando “algumas crônicas e poucos ensaios”. Comenta, ainda, não ter encontrado esforço em Domício “de reunir os seus ensaios e os discursos – escritos em português, espanhol e inglês e que devem ser numerosos” (BORGES, 1998, p. 98).

Por fim, o crítico traz informações sobre uma provável autobiografia, “citada em sua correspondência, desde os tempos iniciais com o nome de *Psicose* e depois *Pedro Paco*”, que não chegou a ser encontrada, “a não ser um amontoado de páginas manuscritas e embaralhadas

no Arquivo da Academia Brasileira de Letras”. Dessa forma, “o Embaixador deixou de escrever um grande livro. Tinha condições para fazê-lo, como poucos na sua época e, se o tivesse feito, seria contribuição significativa à literatura no Brasil.” (BORGES, 1998, p. 98-100)

A próxima menção a Domício da Gama é do acadêmico Evanildo Bechara, em discurso feito ao tomar posse da Cadeira 33 da ABL, sucedendo Afrânio Coutinho, em 25 de maio de 2001. Em seu discurso, Bechara faz um breve recorte sobre a contribuição de Domício da Gama à estética impressionista, reconhecendo que há “em Domício da Gama, escritor e diplomata, os toques de “escrita artista” que Afrânio Coutinho salientou em Pompeia” (BECHARA, 2011, p. 455-456).

Pouco tempo depois, em 2002, é publicado um estudo de Alberto Venâncio Filho, no volume *O Itamaraty na cultura brasileira*, no qual tem-se um levantamento biográfico de Domício da Gama, com ênfase em suas atividades de jornalista e diplomata, além de breves comentários especificamente sobre a obra do escritor. Para mencionar a qualidade literária do escritor, Venâncio Filho cita uma carta de Capistrano de Abreu, endereçada ao Barão do Rio Branco, em 21 de maio de 1888, na qual Domício da Gama é apresentado como “um escritor de grande talento”, sendo inclusive comparado a Raul Pompeia, ao considerá-los “duas vocações literárias mais vigorosas e mais brilhantes” da atualidade da época (apud VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 212).

Sobre os contos, reunidos em *Contos à meia tinta* e em *Histórias curtas*, o acadêmico defende que “revelam o estilo leve e ameno e a nota do entretom, revelando certamente episódios destacados de impressões diversas” (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 219). Para exemplificar sua defesa, Venâncio Filho comenta brevemente sobre alguns contos:

O Cônsul, em que deve haver muito de autobiográfico, é expansão momentânea da realização de um sonho que rapidamente esboroou. Na *Canção do rei de Thule* há certamente as reminiscências de cena da meninice e em *Miss Epaminondas* pode haver a réplica à indiferença cortês de uma mulher desejada.

João Chinchila revela quase uma autobiografia, pelas numerosas coincidências com a paisagem onde nasceu, os momentos das horas infantis, a juventude ansiosa e o final dolorido. *Maria sem tempo* é o drama pungente de uma mãe em busca do filho morto na Guerra do Paraguai (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 219-220).

O estudo deixa claro que a contribuição de Domício da Gama, enquanto escritor, está também no trabalho feito como colaborador de grandes jornais da época. “Na *Gazeta de Notícias*, Domício escreveu durante algum tempo *Carta de Paris*, em estilo agradável e ameno,

descrevendo os acontecimentos da cidade” (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 221). Além do mais, assídua foi sua contribuição com alguns periódicos, especialmente no final do século XX, “escrevendo na *Revista Brasileira* de José Veríssimo, na *Revista Moderna* em Paris, que Martinho Botelho criara” (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 221-222).

Além desses comentários, Venâncio Filho se vale da avaliação de outros críticos para comprovar a qualidade da obra de Domício. Com base na *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, defende que Domício da Gama e Raul Pompeia são “dois escritores de altura acima do comum” (apud VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 222). A partir da *Prosa de Ficção*, de Lúcia Miguel-Pereira, reconhece que “se não existisse Machado de Assis, poderíamos dizer que no conto, com Domício da Gama e Artur Azevedo estava o melhor de nossa produção” (apud VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 222). De forma análoga, ao longo de todo estudo, encontram-se outras citações de Afrânio Coutinho, Álvaro Lins, Pandiá Calógeras, Capistrano de Abreu, Fernando Nery, Heitor Lyra, Lúcio de Mendonça e Luís Viana Filho, todas destacando aspectos relevantes da contribuição de Domício da Gama à Literatura Brasileira.

Depois de aproximadamente cinco anos, surge o próximo trabalho sobre Domício da Gama. Em tese de Doutorado, com o título *Self Made Nation: Domício da Gama e o Pragmatismo do Bom Senso*, Tereza França (2007) traz um expressivo levantamento biográfico de Domício, além de uma legítima discussão acerca da gênese e do legado do pensamento diplomático dele. Além disso, chama a atenção o esquadrinhamento, feito pela pesquisadora, da zona de penumbra em que Domício se encontra, sendo esse um conceito utilizado para tratar do não-lugar onde o escritor permaneceu “esquecido” por décadas após a sua morte.

A zona de penumbra é o lugar entre a memória comum e a memória enquadrada. As lembranças reais/fictícias da memória enquadrada são reminiscências que entram em disputas alavancadas por razões complexas das recordações do memorista e o silêncio do passado. Em tais dualidades o passado mudo passa a ser muito menos o produto do esquecimento do que um trabalho de gestão de memória segundo as possibilidades de comunicação. Daí o silêncio se incidir na zona de penumbra, pelo esquecimento motivado pelo desapego de um grupo. Então, se houver contato entre a memória individual e a memória coletiva, por menor que seja, as barreiras que as separam caem e a reconstrução do espaço permite verificar a existência de uma zona de penumbra (FRANÇA, 2007, p. 15).

Ademais, Tereza França se vale da biografia do escritor para propor algumas coincidências entre a vida e a obra de Domício. No conto “Um poeta”, por exemplo, sugere que “Domício definiu o irmão como um poeta exclamativo que obedecia sem impaciência,

sujeitava-se sem revolta, porque era naturalmente humilde” (FRANÇA, 2007, p. 23). Já nos contos “A Aldeia” e “Que hei de pensar”, propõe que a coincidência está no dilema existencial decorrente de dúvidas quanto à religiosidade e ao futuro:

Esse traço pode ser visto desde os seus mais antigos contos, A Aldeia e Que hei de pensar, ambos de 1878, que demonstram tanto as suas dúvidas religiosas como quanto a sua vida futura: “Para que serve essa cruz sobre a cúpula da Santa Sophia e tudo o que desejamos ardentemente atingir, nós os homens das cidades?”. Já em Que hei de pensar?, Gama se interrogava sobre o que iria ser dele no futuro, mostrando subliminarmente a sua insatisfação com o destino programado pelo pai: “Lembrar-me-ei de meu passado? Deterei o pensamento sobre os poucos radiosos instantes que tive no correr da vida, sobre as figuras e imagens que me são caras? Ou então serão as más ações que pratiquei que me virão todas à memória, e a ansiedade adusta de um tardio remorso invadirá minha alma? Pensarei no que além-túmulo me espera – se é que alguma cousa além-túmulo me aguarda?” (FRANÇA, 2007, p. 24).

Outro trabalho, também voltado à contribuição de Domício à diplomacia brasileira, é a dissertação de mestrado de Daniella Silva (2008). Em uma das secções do texto, encontra-se uma breve descrição biográfica de Domício da Gama, com especial ênfase na relação dele com o Barão do Rio Branco. Para a pesquisadora, “fora do Itamaraty, Domício da Gama desempenhou papéis importantes dentro do universo intelectual e político do país, apesar de não ter tido produção literária significativa” (SILVA, 2008, p. 34). Como se vê, ao dar preferência ao Domício diplomata, em face do objetivo de sua pesquisa, Daniella Silva acaba não reconhecendo a relevância do escritor Domício da Gama para a literatura brasileira.

Pouco tempo depois, em 2011, é publicado, na “Série Essencial” da Academia Brasileira de Letras, o livro intitulado *Domício da Gama*, de autoria de Ronaldo Costa Fernandes, no qual tem-se um breve levantamento bibliográfico de Domício, somado de algumas considerações acerca da estética artística do escritor, além de uma pequena antologia dos contos do escritor (“A Bacante”, “Outrora”, “Um Poeta”). Em que pese o caráter sucinto do livro, alguns comentários parecem ser certos ao entendimento da escrita de Domício da Gama e, conseqüentemente, ao posicionamento da sua obra entre os grandes clássicos da literatura nacional. Acerca disso, comenta Ronaldo Fernandes: “Não há em Domício o estilo seco dos naturalistas, nem muito menos o estilo enxuto dos realistas, mas um estilo exuberante sem que caia no trivial ou se afunde num rococó que nada acrescenta” (FERNANDES, 2011, p. 21). Além disso, Fernandes estabelece uma relação entre a obra do escritor e o contexto em que ela estava inserida, de modo a sustentar a existência de uma literatura de meio-termo, tendendo ao impressionismo literário.

Domício da Gama vivia as transformações na base da cultura histórica no Brasil e também o fervilhar das ideias estéticas na Europa. Sua literatura não será tão crítica e ácida como o realismo de Eça, nem chegará a esmiuçar a alma humana com humour e densidade psicológica de Machado. Domício será um impressionista delicado e preocupado em não ofender a moral burguesa (FERNANDES, 2011, p. 22).

Em decorrência de um ciclo de conferências da ABL, intitulado *A memória reverenciada*, surge o próximo trabalho sobre Domício da Gama, realizado mais uma vez pelo acadêmico Evanildo Bechara. Aos 24 dias do mês de julho do ano de 2012, Bechara traz em sua apresentação¹⁷ um maior aprofundamento na biografia e na obra do escritor – com base em outras publicações realizadas sobre Domício da Gama, como as teses de Borges (1998) e de Tereza França (2007) – a fim de dar sua contribuição para a árdua tarefa de retirar o escritor da “zona de penumbra entre a história e a memória” (FRANÇA, 2007, p. 12). Para o acadêmico, existe uma proximidade entre a vida e a obra de Domício e, de forma a demonstrar seu ponto de vista, Bechara se vale de informações levantadas da biografia do escritor, para assegurar que “Domício leva aos seus contos os momentos de amargura e tristeza que experimentou na juventude pobre e difícil, e essa herança imprime neles uma visão negativa de mundo” (BECHARA, 2013, p. 208).

Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil, publicado pela EDUFMA no ano de 2017, de autoria de Franco Baptista Sandanello, até o presente momento é, sem dúvida alguma, o mais completo trabalho realizado sobre Domício da Gama, especialmente pelo aprofundamento na obra do escritor. Em seu livro, Sandanello traz, além de um levantamento da fortuna crítica de Domício, um valioso capítulo de discussão acerca do impressionismo literário, demonstrando não apenas as origens pictóricas do movimento, mas também sua manifestação na literatura, de maneira a refletir, posteriormente, sua influência na obra do escritor. A esse respeito, convém observar a definição de “impressionismo do meio termo”, proposta pelo pesquisador, como característica da estética de Domício da Gama.

O que Domício parece defender é, pois, um balanço tênue entre a reflexão (ou a “ideia”, entendida grosseiramente em termos de dogma filosófico ou de crítica social) e sua respectiva expressão (também, *grosso modo*, resultante do “temperamento” brando do escritor e de sua escolha de assuntos e técnicas “delicadas”). Em outras palavras, trata-se do elogio a uma estética do meio termo ou do “justo meio” capaz de fazer a mediação entre a tradição literária e o público sem ofender nenhum deles, sob

¹⁷ A referida apresentação, além de estar disponível em vídeo, foi publicada na *Revista Brasileira* no primeiro trimestre de 2013.

o estratagema de um texto rebuscado, mas jamais pernóstico (SANDANELLO, 2017, p. 120).

Além disso, Sandanello propõe uma divisão em duas fases, para melhor entendimento da obra de Domício da Gama, sobretudo dos contos. Numa primeira fase, estão os contos escritos na década de 1880, período em que Domício se aproxima mais de Pompeia, nos quais o impressionismo literário é mais evidente. Já na segunda fase, encontram-se os contos escritos a partir da década seguinte, quando Domício está mais próximo de Eça de Queirós e, em razão disso, sua escrita se volta mais ao realismo.

Para fins de estabelecimento de uma evolução expressiva do escritor, é possível dividir tais (ordens de) soluções em dois amplos períodos: uma primeira fase, correspondente a um “*intermezzo*” impressionista marcado pela gradual experimentação narrativa com as focalizações; e uma segunda, dada por um distanciamento do impressionismo literário em prol de um realismo temporário, pouco antes do abandono definitivo da literatura (SANDANELLO, 2017, p. 160).

Dessa forma, no capítulo quatro de seu livro, Sandanello faz a análise de dezenove contos referentes a essa primeira fase da escrita de Domício da Gama, entre os quais se encontram “Nivelado”, “Fibra morta” e “Scherzo”, que até então eram inéditos. Em suas análises, o pesquisador busca demonstrar os recursos literários presentes nos contos, que, naturalmente, permitem considerá-los impressionistas. “A canção do rei de Tule”, por exemplo, traz “a primeira descrição “impressionista” dos contos de Domício, dada através do olhar do narrador” (SANDANELLO, 2017, p. 166). Vale menção também o valioso estudo de “A Mancha”, no qual se pode notar, além de diversas marcas impressionistas, o esforço em não o reduzir a uma mera descrição de “paisagem em prosa” (SANDANELLO, 2017, p. 177). Já em “Indução, dedução e conclusão”, tem-se “o rompimento definitivo de Domício com os ranços naturalistas de sua época” (SANDANELLO, 2017, p. 187). Indiscutivelmente, o destaque entre esses contos da primeira fase da obra de Domício da Gama é “Conto de verdade”, na medida em que “seu lugar em qualquer discussão acerca do impressionismo literário (em Domício ou no Brasil) é, por assim dizer, garantido” (SANDANELLO, 2017, p. 231). De acordo com o pesquisador,

Uma primeira leitura do conto faz com que se pense no quanto o autor experimenta com as formas literárias, repetindo temas e situações dramáticas presentes em textos anteriores ou posteriores (como “A canção do rei de Tule” ou “Só”). Porém, em

seguida, há que se cuidar da possibilidade do leitor estar diante de seu conto impressionista por excelência, hipótese que se parece confirmar ou diluir a cada momento (SANDANELLO, 2017, p. 232).

No capítulo posterior, encontra-se a análise de outros quinze contos, os quais se referem à segunda fase da escrita de Domício da Gama. Para demonstrar as mudanças de uma fase para outra, Sandanello se vale de “dois argumentos – um de ordem extratextual, outro de ordem intratextual” (SANDANELLO, 2017, p. 300). O primeiro diz respeito à “proximidade de Eça de Queirós como elemento decisivo para sua reorientação estética”, o que se nota em contos como “Maria sem tempo”, “escrito após poucos meses de convívio com Eça” (SANDANELLO, 2017, p. 300). Já o segundo argumento “trata-se do uso (esporádico) da focalização zero, em substituição às experimentações de outrora com a focalização interna” (SANDANELLO, 2017, p. 300-301). A partir dessa análise, o pesquisador considera que:

Tal mudança permite chamar esta fase de “realista” em um sentido que vai além da mera dissociação da anterior, uma vez que, em prol de uma capacidade analítica de conjunto, recua as inovações do impressionismo literário, podendo-lhe as incursões narrativas pela consciência das personagens (SANDANELLO, 2017, p. 301).

Outro aspecto que merece menção é o cuidado que o pesquisador tem de não se utilizar demasiadamente de questões biográficas para suas análises. A exceção fica por conta de dois contos, “Um poeta” e “João Chinchila”, considerados casos isolados. Em “Um poeta”, “estória de um menino de dez anos que morre após uma breve e poética existência”, tem-se a opção de Domício da Gama por trilhar “um caminho romântico e biográfico”, ao dedicar o conto “à memória de um irmão mais novo do escritor, Sebastião, falecido há pouco, e seu protagonista chama-se, justamente, Sebastião” (SANDANELLO, 2017, p. 306-307). De forma semelhante, em “João Chinchila”, conto mais recente do autor, nota-se uma “espécie de alter-ego de Domício” (SANDANELLO, 2017, p. 330), o que “parece ser ponto pacífico na fortuna crítica do autor” (SANDANELLO, 2017, p. 330), como se observa nas palavras de Venâncio Filho e Sales: “João Chinchila revela quase uma autobiografia, pelas numerosas coincidências com a paisagem onde nasceu, os momentos das horas infantis, a juventude ansiosa e o final dolorido” (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 220). Ou ainda: “*João Chinchila* [...] caso, que além de sentimental, tem uns longes de documento autobiográfico...” (SALES, 1901, p. 2).

Além disso, vale pontuar a relevância dos comentários sobre a tradição impressionista no Brasil, feitos no sexto capítulo do livro, fundamentados em uma breve análise da obra de

Adelino Magalhães (1887-1969), a quem Sandanello considera “o impressionista brasileiro *par excellence*”, (SANDANELLO, 2017, p. 340), e de Menalton Braff (1938-), sendo tais observações indispensáveis à compreensão do alcance do impressionismo literário, como movimento, em termos de influência. O pesquisador deixa claro que esse capítulo é “posterior à discussão central, mas cuja finalidade – englobar as análises anteriores em uma visão de conjunto da literatura brasileira – vai além das condições complementares pressupostas em um “anexo” (SANDANELLO, 2017, p. 339).

De forma análoga, merece menção a grandiosa contribuição de *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil*, por meio de seus anexos, nos quais se encontram uma vasta bibliografia comentada, constando textos sobre impressionismo pictórico e literário; uma revisão dos textos do autor; além da reprodução de textos inéditos de Domício da Gama (Romance, Contos, Crítica, Crônica, Literatura de viagens e Discursos).

Ainda em 2017, Haroldo Ceravolo Sereza publica um artigo pela Revista *Solettras*, com o título *Impasses e negociações na prosa de Domício da Gama*. Já na introdução, Sereza propõe uma comparação entre duas notas de rodapé da *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré (1982, p. 472), de modo a demonstrar que a crítica, ao longo dos anos, destacou o Domício diplomata, relegando o escritor ao segundo plano. Nessas duas notas consta uma breve biografia de Domício da Gama e Lúcio de Mendonça, ambos conterrâneos e contemporâneos, sendo que este é apresentado como “poeta, romancista e panfletário”, enquanto aquele é declarado “Diplomata e jornalista”. Para Sereza,

A ordem das profissões que qualificam cada uma dessas personagens da vida literária do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX indica como, no caso de Domício da Gama, embora ele tenha sido presidente da Academia Brasileira de Letras, sua biografia acabou sendo destacada por sua atuação diplomática (SEREZA, 2017, p. 274).

Dessa forma, ao longo do texto, o autor busca explicar por que a atividade literária de Domício da Gama tornou-se “uma nota de rodapé de sua biografia, em que prevaleceu a imagem não do presidente da ABL (um breve mandato em 1919, sucedendo Rui Barbosa), mas a de auxiliar e sucessor do Barão do Rio Branco na diplomacia brasileira” (SEREZA, 2017, p. 275).

Outra questão levantada no artigo é o fato de Domício possuir um grande volume de contos e crônicas que poderiam ter sido reunidos em livros, mas acabaram ficando dispersos em jornais da época, em função de “ser supostamente avesso à publicidade, numa época de

apelo à manipulação jornalística e publicitária radical” (SEREZA, 2017, p. 277). Em consequência disso, “é possível especular que Gama tenha ficado de fora das páginas mais importantes das nossas histórias literárias por conta da difícil classificação de seus escritos” (SEREZA, 2017, p. 278). Estranhamente, nem mesmo o fato de ser destacável homem público e de gozar do convívio com grandes escritores da época foi o suficiente para evitar a depreciação histórica da atividade literária do escritor.

o capital social literário e jornalístico do autor foi central para que ele encontrasse espaço na vida diplomática e convivesse com escritores de renome. Ele não foi suficiente, no entanto e paradoxalmente, para que Gama fosse incluído num rol de escritores canonizados ou populares (SEREZA, 2017, p. 277).

Nesse contexto, o pesquisador propõe uma reflexão sobre uma possível classificação da obra de Domício, que “se afasta do discurso naturalista ainda dominante na literatura brasileira do período” (SEREZA, 2017, p. 278). Para Sereza, o escritor “constrói uma prosa própria”, o que provavelmente tem colaborado para a incompreensão da sua obra. Aliás, “em alguns momentos aproxima-se de um certo tom machadiano, mas também não é uma solução razoável colocá-lo no mesmo escaninho que o do escritor brasileiro mais incensado” (SEREZA, 2017, p. 278). Ainda assim, o pesquisador não se posiciona de forma definitiva quanto a classificação da obra de Domício da Gama, por não ser esse o seu objetivo, mas menciona o trabalho de Sandanello (2017), o qual “defende que a prosa de Gama deve ser incluída na classificação de “impressionismo literário”, uma categoria em que figurariam, entre as figuras de proa, Marcel Proust e Henry James” (SEREZA, 2017, p. 279).

Para mais, Sereza traz à reflexão o estilo da escrita de Domício, o qual “abre largo espaço para as descrições e análises psicológicas, sem contar o fato de permitir “um posicionamento distanciado do autor em relação a seus temas e personagens e a preparação do cenário para o desenlace” (SEREZA, 2017, p. 280). Em que pese o uso de uma escrita de natureza psicológica, não há exagero nas digressões e nem despudor verbal, o que se nota é o “uso de uma prosa erudita, mas suave e que não chega a ser pedante, apesar das imagens neoclássicas que invoca, favorece essa característica e o afasta de um discurso parnasiano” (SEREZA, 2017, p. 280). De modo a sustentar sua análise, o pesquisador tece comentários sobre alguns contos do autor, nos quais nota “algo em comum: a intangibilidade e a impossibilidade de aproximação entre o real e o imaginado, seja na arte, seja nos negócios, seja na política”. Ainda nesse aspecto, defende que:

A ficção de Gama sugere a percepção, mais do que uma racionalização, justamente dessa distância entre o ideal e o real, entre os projetos e as realizações, entre ambições e potências reais. Invertendo o biografismo clássico, parece não ser o caso de explicar a obra de arte pela trajetória diplomática de Gama, mas a possibilidade de ler nos seus contos o potencial diplomata de sucesso (SEREZA, 2017, p. 283).

Com base nos estudos apresentados, neste itinerário da fortuna crítica de Domício da Gama, pode-se afirmar que, frente à relevância do autor para a literatura brasileira, poucos foram os trabalhos realizados desde sua morte aos dias atuais. Além disso, fica evidente que, em boa parte desses trabalhos da crítica, especialmente a contemporânea do escritor, houve certo melindre na análise, possivelmente por considerar que a obra de Domício não se enquadrava nos arranjos e esquemas fixados pela crítica da época, o que se comprova quando notamos que Afrânio Coutinho foi o primeiro a considerar uma escrita impressionista em Domício, aproximadamente 70 anos após a publicação da primeira obra do escritor, além de demonstrar, também, o quanto o escritor estava à frente do seu tempo. Não obstante a isso, tais trabalhos têm sido os responsáveis por não permitir que a obra do escritor seja relegada ao esquecimento.

3 DOMÍCIO DA GAMA SOB A PERSPECTIVA DO IMPRESSIONISMO LITERÁRIO

“Escolhi-o para representante dessa espécie, particularmente cara ao escritor, de leitor afetuoso e simpático, que ainda nas páginas falhas descobre o que quisemos exprimir, de leitor atento sobre todos, que no livro cheirando a tinta nova busca a frescura da emoção e a sinceridade e a pureza imaculada do coração que não envelhece. Em casa e por fora a gente sempre carece dessa atenção benévola, para acreditar na eficácia do próprio esforço. É ela que supre a falta de encomenda do sermão inconclusivo e sem moralidade, embora cheio de intenções e de apólogos e de apologias vagas, que é o livro da imaginação”.

(GAMA, 2001, p. 3)

Uma proposição de estudo acerca de Domício da Gama poderia partir de vários cenários, seja de sua relevância como diplomata, seja de sua contribuição como jornalista. No entanto, o que se pretende aqui é uma abordagem da contribuição de Domício da Gama, enquanto escritor, para a literatura brasileira, em especial para o impressionismo literário no Brasil, pois “[...] revisitá-lo, tirá-lo da penumbra e descobri-lo por inteiro é um dever que se impõe à cultura brasileira.” (BECHARA, 2013, p. 212).

Domício começa muito cedo a escrever para a *Gazeta de Notícias*, logo depois de abandonar o curso de engenharia da Escola Politécnica. Pouco tempo depois, em 1889, é enviado a Paris como correspondente também pela *Gazeta*, a fim de cobrir a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Revolução Francesa. É a partir dessa experiência que o escritor começa a se relacionar de forma mais íntima não só com a arte, mas também com a diplomacia, pois nessa época ele conhece aquele que seria seu grande companheiro e amigo, o Barão do Rio Branco, por quem teria admiração eternamente, como relata o então jovem diplomata Heitor Lyra depois de um passeio em Paris com Domício da Gama:

O Barão, quase exclusivamente o Barão, era seu assunto preferido. Eu achava impressionante, e ao mesmo tempo tocante, ver esse homem dominado pela personalidade do amigo, que não estava mais nesse mundo havia tantos anos e, portanto, vivia tão lucidamente no seu espírito (VENÂNCIO FILHO, 2002, p. 213).

Conquanto seja relevante a contribuição de Domício como jornalista ou diplomata, pretende-se, neste trabalho, ajustar o foco para a importância do escritor à literatura brasileira. Sua obra é escrita entre um período de aproximadamente quinze anos e pode ser dividida em duas fases¹⁸: uma primeira, em que o impressionismo literário se mostra mais acentuado, coincidindo com o momento em que o escritor se encontra mais próximo de Raul Pompeia, e uma segunda mais realista, quando a proximidade se dá com Eça de Queiroz.

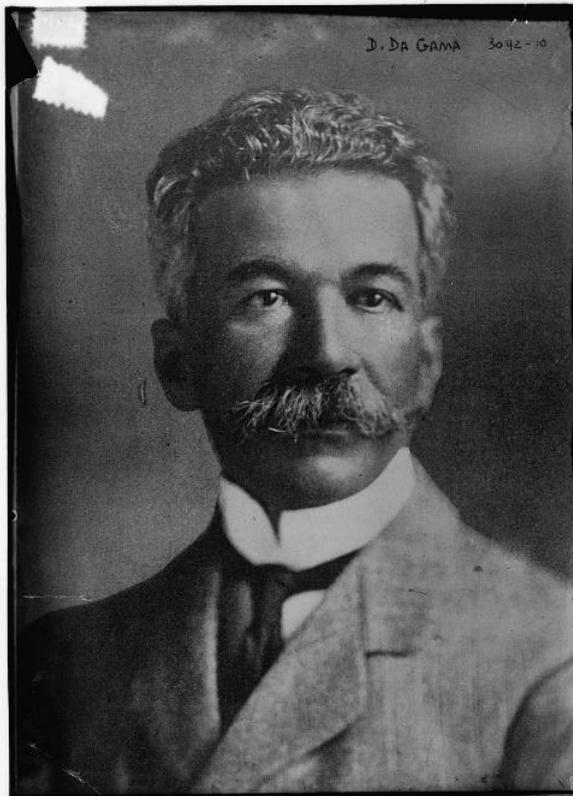


Foto 3 – *Domício da Gama*. Foto: Bain News Service.

Fonte: loc.gov/rr/print, Library of Congress Prints and Photographs Division.

De acordo com Alfredo Bosi, a questão crucial da interpretação de uma obra literária é “o que o texto quer dizer” (BOSI, 1988, p. 275). Não obstante, em Domício da Gama, dadas as características de sua obra, a resposta ao questionamento de Bosi parece não ser simples, ao menos é o que se evidencia na leitura da fortuna crítica de Domício, sobretudo aquela

¹⁸ Tal divisão da obra do escritor é proposta por Sandanello (SANDANELLO, 2017, p.160-161).

contemporânea ao escritor. Ao que tudo indica, a recepção da obra de Domício, por parte desses críticos, deu-se com certo grau de estranhamento, tanto que a classificação da obra do escritor acabou ficando comprometida, possivelmente por precaução, frente ao desconhecimento desse estilo de arte, até então incipiente no Brasil, o que acabou contribuindo para que sua obra caísse no esquecimento. Decerto essa seja a explicação da opção pela vertente de análise biografista adotada por boa parte dessa crítica, como se fosse um “escape” ao desconhecimento desse tipo de arte literária. Em outras palavras, a dificuldade de compreensão da estética domiciana pode estar relacionada ao seu caráter vanguardista, até então mal compreendido pelos críticos da época¹⁹, em face da dificuldade de enquadrá-lo nos arranjos e esquemas fixados naquele momento ou mesmo defini-lo como representante de uma determinada corrente literária. Curiosamente, em discurso de posse da Academia Brasileira de Letras, o próprio Domício trata desse tipo de arte vanguardista da época, ao falar sobre a obra de Raul Pompeia:

Raul Pompeia entendia que a arte, que tem um fim social, devia representar o que o artista tivesse em mente, que seria belo quando avultasse e vivesse, livre de certas regras estreitas, fora das contingências da estética corrente. E fazia caricaturas por vezes, por vezes desenhava imagens encantadoras, e numas e noutras se encontra sempre a marca do artista genial, do que se inspira da vida para produzir a emoção, que é uma das razões da vida (GAMA, 2005, 55).

De qualquer forma, esse hiato temporal de incompreensão crítica se comprova quando notamos que Afrânio Coutinho foi o primeiro a considerar uma escrita impressionista em Domício, aproximadamente 70 anos após a publicação da primeira obra do escritor²⁰.

A propósito, essa primeira obra de Domício da Gama, *Contos à meia tinta*, foi publicada uma única vez pela tipografia Lahure, em 1891, na cidade de Paris, e não teve uma segunda edição. Alguns anos depois, em 1901, é publicada a segunda obra do escritor, *Histórias curtas*, sendo distribuída uma tiragem de dois mil exemplares pela Livraria Francisco Alves²¹. Em face

¹⁹ Esse caráter vanguardista é resultante de um turbilhão de transformações políticas, sociais, econômicas e estéticas vividas pelo escritor. De alguma maneira a escrita de Domício fora influenciada pela Belle Époque parisiense. Um exemplo disso são as crônicas escritas no período de 23 de novembro de 1888 a 29 de janeiro de 1893 para a *Gazeta de Notícias*, por meio das quais o escritor mantém os brasileiros atualizados dos acontecimentos do centro da cultura ocidental da época.

²⁰ Tal proposição se sustenta se considerarmos que a menção anterior a essa se deu de forma bastante tangencial, por Fernando de Magalhães, ao utilizar-se do adjetivo impressionista para caracterizar o autor e não a obra. (MAGALHÃES, 2006, p. 457)

²¹ Curiosamente, essa distribuição dos dois mil exemplares se deu em virtude de um mal entendido entre o escritor e a Livraria Francisco Alves, a qual achou que deveriam ser distribuídos gratuitamente. Segundo o professor

disso, achar exemplares dessas obras na atualidade é bastante difícil. Felizmente, é possível encontrar uma edição da ABL, publicada em 2001, num volume único intitulado *Contos*, reunindo os contos dessas duas obras do escritor. Ainda assim, muito do trabalho literário do escritor se encontra “esparso, quiçá ignorado, em arquivos particulares e públicos, material precioso que nos revelará documentação triplicada do que dele hoje conhecemos.” (BECHARA, 2013, p. 203)

Em se tratando especificamente dos contos de Domício, sabe-se que foram escritos entre os anos de 1886 e 1898, com base numa concepção estética tão dispersa quanto sua obra, o que faz com que optemos por um recorte da obra do escritor, a partir dos textos em que o impressionismo literário se mostra mais acentuado. Assim, ao realizar-se a leitura especificamente desses contos, será possível observar a tentativa do escritor em encontrar um “padrão” estético para os textos, como se estivesse ensaiando possibilidades de experimentações que dessem conta de representar – sob a ótica sempre subjetiva do narrador – o turbilhão de transformações pelas quais passava o mundo no final do século XIX. Dentre os contos publicados nesse período, analisaremos, portanto, quatro²²: “A canção do rei de Tule”, “Scherzo”, “Conto de Verdade” e “Alma Nova”, em virtude de haver neles características capazes de sustentar a existência do impressionismo literário na obra do escritor. Além disso, buscaremos demonstrar a existência de um ponto em comum entre esses contos, o uso da sonoridade no enredo, bem como no processo narrativo, ora para amplificar as percepções sensoriais, como em “Scherzo” e “Alma Nova”, ora para complementar o *métier* artístico, como em “A canção do rei de Tule” e “Conto de Verdade”, o que requer previamente uma contextualização da influência das artes na obra de Domício, especialmente a música.

3.1 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO DA INFLUÊNCIA DAS ARTES NA OBRA DE DOMÍCIO DA GAMA

Evanildo Bechara (2013, p. 211), o escritor não teve nenhum retorno financeiro, pelo contrário, perdeu toda reserva que juntara ao longo de anos. Possivelmente essa tenha sido uma das razões de Domício não ter investido mais na carreira de escritor.

²² Os referidos contos (“A canção do rei de Tule”, “Scherzo”, “Conto de Verdade” e “Alma Nova”) constam do anexo deste trabalho, a partir da página 117.

Com o intuito de melhor compreender o uso dos recursos narrativos na obra de Domício da Gama, faz-se necessário contextualizar a influência das artes na sua obra, especialmente a música, de modo a demonstrar a estreita relação do escritor com ela e, em consequência disso, a opção por utilizá-la em suas obras literárias. Logo, é pertinente se debruçar mais sobre essa importante contribuição que os “sons” têm na obra de Domício da Gama, uma vez que, dentre os dezenove contos da fase impressionista do escritor, quatro referem-se a essa temática, evidenciando não ser um mero acaso²³.

Nesse contexto, o primeiro exemplo da influência da música na formação e, consequentemente, na produção literária de Domício da Gama, já no início de sua escrita, encontra-se no Grêmio Literário Jardim de Academus – onde se reuniam 20 sócios sob a presidência perpétua de Domício²⁴: “As reuniões semanais ocorriam nos fundos do segundo andar de um prédio que dava para oficinas da Gazeta de Notícias onde, ao som de uma polca tocada no piano da vizinha, chegaram a afirmar a existência de uma literatura nacional” (FRANÇA, 2007, p.24).

Em crônica intitulada “O Brasil na Exposição”, publicada em 06 de julho de 1889, na *Gazeta de Notícias*, por ocasião da inauguração do Pavilhão Brasileiro na Exposição Universal de Paris, é possível ter uma pequena amostra da percepção musical de Domício da Gama. No texto, o escritor descreve um momento em que “no terreirinho em frente ao chalet da distribuição do café brasileiro, a música do 24º regimento de infantaria, composta de oitenta executantes, tocava a Marselhesa, valsas, marchas, o hino brasileiro...” (GAMA, 1889a, p. 1). Na sequência, ele menciona um curioso episódio ocorrido durante a execução das referidas músicas:

Uma senhora que não conheço, tirou-me o chapéu das mãos, para que eu aplaudisse, não sei se porque ela tem as mãos muito pequenas, ou se porque eu as tenho muito grandes. Fiz-lhe notar que as *taratatchin* das músicas francesas não têm o desgarre e a fanfarrice marcial que nós exigimos da banda do arsenal e de outras nossas músicas militares (GAMA, 1889a, p. 1).

²³ Para ser mais exato, seria possível considerar o conto “A Bacante” nesta contabilização. Todavia, não se optou por inseri-lo entre os contos analisados, tendo em vista o caráter quase tangencial da música na discussão do tema central do conto, que é a estética artística em seu sentido mais universal.

²⁴ Como exemplo, segue um pequeno trecho de publicação na *Gazeta de Notícias* (RJ): “O grêmio Literário Jardim de Academus celebrou anteontem sessão de assembleia geral sob a presidência do Sr. Domício Affonso da Gama. Foram lidos o expediente e a ata que foi aprovada”. (GAMA, 1880, p.1)

Nesse exemplo, fica clara a acuidade de Domício ao observar a diferença de execução das músicas, sobretudo a partir do elemento rítmico, quando executadas por músicos franceses. Ao que parece, o escritor se refere à marcialidade dos instrumentos de percussão (gingado) que se acentua na música executada por brasileiros, os quais possuem uma linguagem musical bastante peculiar.²⁵

Em outra crônica, também publicada na Gazeta de Notícias, em 28 de novembro de 1889, com o título de “O fim da Exposição”, Domício da Gama descreve o momento em que trabalhadores estão desmontando a mostra de artes, quando parece ouvir o som do piano tocando o *canto da partida* (*A Marselhesa*). Há também uma referência ao livro *Les soirées de l'orchestre*, especificamente ao conto “Le Piano Enragé” (décima oitava noite), numa tentativa de aproximação entre o piano de Hector Berlioz (1803-1869) e o piano supostamente ouvido no encerramento da Exposição. Curiosamente, no conto de Berlioz, o piano seria enviado para a Exposição Universal de 1851, depois de ser utilizado num concurso em que 31 candidatos tocariam o mesmo concerto. O fantástico do conto, e o que se assemelha ao piano da crônica de Domício da Gama, é o fato de o piano, de tanto ser ininterruptamente tocado, começar a tocar sozinho, mesmo não havendo ninguém premindo as teclas, como se “alguém” estivesse empurrando o martelo dentro do piano.

Na secção de das Belas Artes despenduram-se os quadros. E os carregadores lá levam às costas os mais leves, as jóias que talvez nunca mais veremos. Na secção dos instrumentos de música, no palácio das Artes Liberais, um piano toca. É o *canto da partida* talvez. Na desolação geral talvez seja ele o piano danado, do conto de Berlioz. Tanto o martelaram nos últimos dias, que ele agora sozinho lá ficou *marimbando* no silêncio. Quando for a destruição dos mundos, um piano acompanhará a ruína e o desabar dos astros (GAMA, 1889b, p. 1).

Com isso, comprova-se o quanto Domício era conhecedor não só da música de Hector Berlioz, mas também da produção literária do compositor. Além do mais, esse é mais um exemplo de que a busca pela representação da música na escrita faz parte do processo de criação literária de Domício da Gama.

²⁵ De acordo com Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Música*, “a música brasileira à base folclórica tem muitos matizes diferentes. A arte de Villa-Lobos e a de Lorenzo Fernández não são as únicas possibilidades realizadas. É diferente a personalidade artística do nacionalista Francisco Mignone (1897-1986), codeterminada pelo lastro da sua hereditariedade italiana e pela preferência acentuada para os elementos africanos do folclore musical brasileiro. Foi o grande escritor e grande animador Mário de Andrade que lhe indicou o caminho da música à base folclórica.” (CARPEAUX, 2022, p.249-250)

A próxima crônica de Domício, em que se pode encontrar referência à música, foi publicada pela *Gazeta de Notícias*, em 1 de setembro de 1889. No texto, o escritor fala sobre a situação atual da Exposição Universal de Paris, quando uma parte da multidão já se encontrava dispersa. Ainda assim, em determinados momentos, era preciso enfrentar fila para não perder a experiência de ver, ouvir e sentir um evento tão singular e expressivo.

A exposição também serenou. Não havendo mais balbúrdia lá dentro. A multidão distribuiu-se com toda a regularidade e mesmo nos apertões há uma certa ordem. Isto não quer dizer que seja agradável andar por ali em certas horas. Para subir à torre é preciso fazer cauda ordinariamente. É preciso fazer cauda para almoçar ou jantar em qualquer dos três Bouillons Duval, para tomar caminho de ferro Deauville, que agora vai da Porta d'Orsay à Galeria das Máquinas, para meter nos ouvidos as perazinhas de vidro dos fonógrafos Edison, para obter um número do *Figaro* ou do *Petit Journal*, impressos nas Marinonis à vista do público, para entrar no pavilhão da companhia telefônica e ouvir a Sanderson cantar *Esclarmonde* na Ópera Cômica ou a Escalais no *Romeu e Julieta* na Grande Ópera, é preciso fazer cauda para poder ver, ouvir e sentir os sucessos da exposição (GAMA, 2020, p. 93-94).

Além disso, Domício comenta sobre a música tocada nos coretos do Campo de Marte, não só pelas bandas de regimentos, mas também pelos “pianos e órgãos em que executantes de nomeada fazem valer os instrumentos de Erard, Herz, Pleyel, Bord, etc” (GAMA, 2020, p. 94), sem contar as músicas tocadas nos restaurantes pelas orquestras de tziganes, lauritaris, ou por conjuntos de todos os lugares do mundo. Fato é que o escritor traz na crônica uma importante reflexão sobre a música francesa, desde as mais populares – tocadas e cantadas nos cafés-concertos, pelos mais variados tipos de músicos – até as mais eruditas apresentadas nos clássicos teatros parisienses, sob a influência dos alemães e dos italianos.

Há sempre uma concorrência numerosa para ouvir essa gente e não são os estrangeiros que mais afluem a tais espetáculos. São os franceses de Paris e da província, que podem entender e apreciar bem as cambiantes de inflexões imperceptíveis para a gente de outras raças e de educações estéticas diferentes. No Eldorado há récitas de cançonetas clássicas: *L'amant d'Amanda*, *La Femme à barbe*, *C'est dans l'nez qu'ça me chatouille*, são peças clássicas, que mostram a relatividade do classicismo. Canções de quartel, cheias de fanfarrices e rufos de tambores e canções inocentes, cheias de cantos de passarinho, amores puros e pieguices, pátria e amor voltando frequentemente num estribilho rápido, sem altura, sem elevação musical, são em resumo a música popular que os franceses mais finos preferem a qualquer outra cujo gosto tenham adquirido por educação. E cuidam que Massenet, Saint-Saëns, Gounod, Berlioz são músicos franceses e não se convencem de que na Europa não há lugar senão para a música alemã e para a italiana (GAMA, 2020, p. 93-94).

No conto “A Bacante”, por exemplo, encontram-se relevantes considerações sobre a arte e o que se pode considerar como arte, com especial atenção à escultura. Não obstante, há também referência à música, especificamente no momento em que o comandante Siemens

sonha com a Bacante. Para uma melhor compreensão do uso da música nesse conto, é pertinente uma breve exposição do seu enredo. Tudo se dá por ocasião da visita do comandante Siemens (astuto negociante de arte) ao museu do colecionador de arte, Dr. Van Doylen, em busca de algum achado entre o acervo, o que acontece quando ele se depara com a estátua de uma bacante, feita em argila:

Van Doylen já contava com o efeito da sua Bacante. E desviando-se, fingindo ocupar-se com outra coisa, torcia a seu pensar os cantos da boca num sorriso orgulhoso. Depois saboreou o seu triunfo.

– Não é exemplar de comércio. O escultor modelou-a para reproduzir em bronze, mas o fundidor faliu e este modelo, vendido no leilão, começou a correr pelo mundo até chegar às minhas mãos...

– Que a não deixarão mais?...

– Que jamais nunca a deixarão!

– Mesmo com o frio da morte?...

– Oh! Comandante, não me queira ver morto para possuir um bocado de argila!

O outro protestou sorrindo, mas a visita acabou num constrangimento, que nem a despedida do comandante, partindo para a Europa em comissão, conseguiu dissipar (GAMA, 2001, p. 16-17).

Como se nota, havia real motivo para o constrangimento, ainda mais do ponto de vista de Van Doylen, já que o comandante Siemens estava fascinado pela estátua da bacante, “a graça fugitiva feita estátua, o movimento preso no voo, a realidade de um sonho que até ali se contentava em sonho” (GAMA, 2001, p. 16). Inclusive, na mesma noite do acontecimento, ainda que distante fisicamente da Bacante, o astuto negociante de arte sonhou com a referida obra de arte, sendo a descrição desse sonho feita em focalização interna, “numa sutileza de tratamento narrativo que muito diz a favor deste momento da evolução da obra de Domício – vê e prevê a vida e o movimento saindo pouco a pouco dos contornos fixos da matéria” (SANDANELLO, 2017, p. 185). Nessa descrição do sonho do comandante Siemens, tem-se a reprodução da singular estátua tomando vida e “dançando a dança em que a razão se perde!” (GAMA, 2001, p. 17), como se um quadro ganhasse vida, ao inexplicável som “de uma música sem som” (GAMA, 2001, p. 17). Paradoxalmente, é essa música sem som que dita os movimentos inefáveis da humanizada Bacante antes que, ao despertar do sonho, ela retorne ao seu estado original de estátua.

Elástica e flexível como um junco ao vento, saltava sem cessar na lânguida cadência de uma música sem som. Torcendo-se em requebros estudados, correndo todas as posições acadêmicas, ela improvisava na plástica da carne variações infinitas, sempre novas, cambiantes inefáveis, sobre o tema vulgaríssimo da sexualidade em delírio. Grande artista que era! Por fim, como um acorde final, vibrante, ela estacou na postura estática do modelo, levemente dobrada sobre a esquerda, a perna direita livre,

torcendo alto o tirso engrinaldado sobre os seios eretos e a cabeça descaída para trás, com a boca entreaberta e os olhos pesados de languidez, na amorosa oferenda ao deus novo, feminino, ao louro Baco, ao sábio Dionísio (GAMA, 2001, p. 17).

Nessa representação do sonho do comandante Siemens, fica evidente a fusão entre as artes visual e sonora, encontradas também em outros textos de Domício da Gama. Há de se notar, ainda, que o último movimento da Bacante, antes de voltar a ser estátua, é como o impacto estridente e impactante de um acorde final da orquestra ou do piano, coincidindo cirurgicamente com o derradeiro movimento de uma bailarina.

Partindo desses referidos exemplos, é possível compreender a estreita relação de Domício com a arte, sendo a experiência de cobrir o centenário da Exposição Universal de Paris um amplificador de conhecimento e sensibilidade, os quais foram principiados no Jardim de Academus, quando ainda estava no Brasil, e acabaram, por fim, influenciando o *métier* artístico do escritor, como será demonstrado nas análises dos contos a seguir.

3.2 “A CANÇÃO DO REI DE TULE”

Neste conto, publicado em fevereiro de 1886, o autor faz uso de um narrador homodiegético²⁶, que relata como foi sua experiência ao visitar o Teatro D. Pedro II, por ocasião de uma representação lírica de *Fausto*, ópera de Charles Gounod²⁷, em que ouve de seu “companheiro de serão” (GAMA, 2001, p. 99), o personagem Antunes, a história de Maria das Dores - sua tia falecida - a quem chamavam Enganinha. Para o sobrinho Antunes, a tia era sinônimo de lembranças da infância, pois ela costumava contar histórias (estórias) para ele e

²⁶ O Narrador homodiegético, de acordo com Genette (GENETTE, 2017), é aquele que narra e participa da história de outrem. Neste conto de Domício da Gama, o narrador, após seu introito filosófico, dedica-se não só ao relato de seu diálogo com o personagem Antunes, mas também à descrição das ações desse personagem ao contar sobre sua tia Enganinha.

²⁷ De acordo com Otto Maria Carpeaux, em *A história da Música*, “Charles Gounod (1813-1893) é um tipo de pequena-burguesia parisiense do tempo do Segundo Império: católico devoto e *homme moyen sensuel*, bonachão espirituoso, às vezes sarcástico, e homem de *métier* sólido. Tinha estudado bastante bem a música para saber apreciar altamente a arte sinfônica alemã, mas não a conhecia nem a entendia a ponto de ficar mais que superficialmente influenciado por ela. No entanto, a sociedade parisiense da época, aquela que vaiou em 1861 o *Tannhäuser* e o torneio de trovadores de Wartburg, sentiu instintivamente a diferença. Gounod foi considerado como “sinfonista” pelos “melodistas” ortodoxos. Foi injustiça tão grande como a de hoje, que só o aprecia como inventor de melodias bonitas, tipicamente francesas. Gounod foi homem do seu tempo; mais profundo que os outros, embora não realmente profundo”. (CARPEAUX, 2022, p. 194, grifos do autor)

outras crianças no passado, ao que parece para não se lembrar das dores oriundas de uma vida de “desgostos profundos que lhe tinham arrasado a mocidade” (GAMA, 2001, p. 102).

Antes de mais nada, um aspecto importante a se observar na estrutura da narrativa é que ela se dá em três níveis. No primeiro, o narrador inaugura na obra de Domício o que Borges denominou “introito filosófico”, (considerações psicológicas ou anotações de ordem geral ou filosófica), que se encontra presente nos dois parágrafos iniciais do conto (BORGES, 1998, p.89), cuja intenção parece ser antecipar a discussão de conceitos que serão apresentados no segundo e terceiro níveis. Aparentemente, o introito filosófico é uma ampliação do que se chamou “teses de ordem geral”, cerca de cem anos antes, em estudo de Medeiros e Albuquerque (ALBUQUERQUE, 1901, p.3) e que, mais recentemente, Ronaldo Fernandes denominou “introdução digressiva”, considerando-a “como forma de aproximar lentamente o leitor do objeto de sua narração” (FERNANDES, 2011, p. 24). Assim, ao longo desses dois parágrafos iniciais do conto, o narrador apresenta uma espécie de digressão a partir do conceito de harmonia, que para ele pode se obter por afinação, “como um efeito de convergência psicológica” (GAMA, 2001, p. 97), ou, em contrapartida, por contraste de “elementos emocionais que se chocam” (GAMA, 2001, p. 97). De forma a exemplificar tal concepção, o narrador propõe dois efeitos estéticos, resultantes dessas duas sensações de harmonia, extraídos de cenas do cotidiano das pessoas, de modo a construir sua narrativa a partir de um deles:

Já pelo símile se entende que este efeito estético não é obtido por processos de arte, nem por arranjos intencionais: vinho champanhe bebido em cuia ou marimba com acompanhamento de grande orquestra não produz o efeito agradavelmente contrastado do ingênuo e rústico ou grosseiro e primitivo em contato com o refinado e luxuoso. Mas quando ele se encontra por acaso, não há quem o não saboreie e guarde na memória. E são raros os que não têm algumas dessas cenas de um pitoresco abstrato das coisas fora do lugar, disparatando e ganhando em valor. Eu tenho discussões de metafísica travadas entre um homem que trepado numa árvore puxa um cipó e outro que a golpes de machado decepa um tronco, em plena mata virgem, e tenho casos de singeleza de alma, passados em recintos menos singelos: champanhe em cuia e marimba com orquestra, espontaneidade à parte. Hoje é desta última sensação que vou contar um caso (GAMA, 2001, p. 98).

No segundo nível, é narrada a descrição de Enganinha, tia solteirona de Antunes, já falecida, cujo nome - Maria das Dores - parece representar a vida de dores de uma mulher que havia passado por desgostos profundos, os quais, na visão de Antunes, deram-se por questões amorosas da mocidade que Enganinha fazia questão de esquecer:

Dizem que no Abril da sua mocidade fora de uma beleza sem par: eu já a conheci desbotada e murcha. Parece que era uma velhice precoce essa e que desgostos profundos lhe tinham arrasado a mocidade. Desgostos amorosos, creio, porque recusou casamentos e, quando falava do passado, pulava por cima da mocidade, para só referir-se à infância (GAMA, 2001, p. 102).

Outro aspecto a se observar nesse segundo nível é que essa descrição da personagem Enganinha se dá em discurso relatado, entre aspas, através do qual o narrador “transfere” ao personagem Antunes as “rédeas” da narrativa e passa a ser ouvinte dos acontecimentos.²⁸ Aliás, constata-se nesse momento a mudança de focalização do narrador para o personagem Antunes, o que Genette denomina focalização interna variável²⁹. A partir disso, pode-se depreender que, ao adotar tal recurso narrativo, o intuito do narrador é causar a sensação de fidelidade da narrativa com os fatos que possivelmente aconteceram, como se os relatos se originassem da consciência dos próprios entes ficcionais.

Já no terceiro nível, tem-se a reprodução, dessa vez em itálico, que supostamente Antunes faz da tia narrando um conto de fadas para ele e outras crianças, possivelmente para relembrar os momentos agradáveis da infância, nos quais “sentados no chão aos seus pés, debruçados nos seus joelhos, rodeando-a de afagos”, ouviam dela uma história (GAMA, 2001, p. 102).

Atrás da montanha azul, toda plantada de árvores de ouro, encontrou um palácio tão bonito, tão bonito, que cegava os olhos, como uma jóia de diamantes. O cavalo rinchou e logo se abriram todas as portas e janelas do palácio e estrondou a mesma música que o príncipe tinha ouvido em sonho. Então ele apeou-se e subiu a escadaria alastrada de flores, entre duas alas de pagens, que cantavam o hino da boa-vinda. Quando entrou na grande sala, parou extasiado pela formosura da princesa, que lhe vinha ao encontro... (GAMA, 2001, p. 103, grifos do autor).

Noutras palavras, por meio dessa representação, no estilo relatado, do discurso original de Enganinha, demonstra-se a investida (ao menos tentativa) do narrador em uma reprodução fidedigna dos fatos, como se não houvesse nenhum espaço temporal entre “o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa” (GENETTE, 2017, p. 91), que impossibilitasse tamanha façanha. Com isso, fica até difícil ponderar em que medida essas histórias eram contadas para de fato relembrar os momentos agradáveis da infância, ou se eram mais para abstrair-se de uma

²⁸ Para Genette, essa é a forma de discurso “na qual o narrador finge ceder literalmente a fala ao personagem” (GENETTE, 2017, p. 91).

²⁹ Segundo Genette, a focalização interna variável é aquela em que tudo que é narrado varia entre a ótica de uma e outra personagem (GENETTE, 2017, p. 264).

realidade atual completamente oposta. Evidentemente, tal suposição não é simples de se comprovar, tendo em vista que Enganinha dificilmente admitiria a verdade, já que era “uma dessas criaturas sem história, tão serenas que vão pela vida, gente que se não queixa dos espinhos que encontra no caminho” (GAMA, 2001, p. 102).

Além disso, é importante mencionar que, ao fundo dos acontecimentos, tem-se a música de Gounod³⁰, como se “ditasse” o ritmo dos acontecimentos ao narrador, que, através da própria percepção sensorial, ressignifica a dinâmica de vida das personagens. Com base nisso, acreditar que o uso da música no enredo seja algo acessório não faz sentido; fosse assim, não haveria a preocupação de se discutir o “conceito” de harmonia, através do jogo entre afinação e dissonância (o que ele chama de contraste) nos dois parágrafos iniciais (introito filosófico), para que, na sequência, se mergulhasse ainda mais nessa experiência sensorial, ao trazer para a digressão uma comparação entre tais contrastes sonoros e a estética pictórica:

Somente a interpretação varia a respeito dos elementos realçantes e da coisa realçada, logo que se sai da música. As leis gerais dessa harmonia não sendo convencionadas, resta uma flutuação de valores, uma indecisão de planos que não permitem atribuir causas nem definir efeitos. Seria o mesmo querer criticar um quadro em que as figuras mudassem de posição, de tom e de valor, logo que se atentasse nelas (GAMA, 2001, p. 97-98).

Assim, teremos a música como o “fio narrativo” alinhavando as partes do texto, começando no introito filosófico, passando pelo diálogo entre o narrador e Antunes sobre a estética de compositores e artistas de ópera, até que se chegue, finalmente, ao que parece ser primordial na narrativa: o efeito não só sonoro, mas também afetivo, resultante da lembrança inesquecível da fala “mansa” e “velada” de Enganinha, a qual, como ninguém mais, “cantava a canção do rei de Tule” (GAMA, 2001, p. 101). Logo, não é por acaso que o título escolhido para o conto seja “A canção do rei de Tule”.

³⁰De forma semelhante ao que ocorre com outros escritores da época, Domício da Gama também se vale da relação da música com a literatura. Exemplo disso é o próprio Eça de Queirós, com quem Domício mantinha uma estreita relação de amizade. “No que diz respeito a Portugal, a sua literatura oitocentista, sobretudo a da segunda metade do século XIX, possui exemplos significativos desta benéfica junção intertextual entre ficção e música. Basta lembrar, nesse sentido, as inúmeras citações de Gounod, Verdi, Bellini, Donizetti e Mozart n’ *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, ou as referências nada gratuitas de óperas-bufas e personagens giocosos (sic) na efabulação d’ *A Corja*, de Camilo Castelo Branco” (VALENTIM, 2014, p. 232). Inclusive, há uma curiosa relação entre o “Fausto” de Charles Gounod (1818-1893), o poema trágico homônimo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e a obra *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, que mereceria maiores discussões se não extrapolasse o propósito desta análise.

Outro aspecto importante a se mencionar sobre o conto diz respeito ao adensamento do espaço e do tempo da narrativa. Com relação ao espaço, tudo acontece no ambiente do Teatro Pedro II, sendo que sua apresentação se dá apenas no terceiro parágrafo, tendo em vista que os dois primeiros estão dedicados ao introito filosófico. A única movimentação que se observa é quando o narrador e o personagem Antunes deixam seus assentos para “desentorpecer as pernas”, durante a mudança de cenário do concerto, mas, ainda assim, sem se ausentar do Teatro Pedro II. No tocante ao tempo, cronologicamente falando, tudo acontece em poucas horas, durante a execução de uma representação lírica de Fausto, ópera de Charles Gounod. Esse recurso narrativo, que indica o avançar do tempo físico, ao qual todos estão sujeitos na narrativa, “chama-se cronológico porque é mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos” (GANCHO, 2014, p.25). É evidente que, durante o introito filosófico, o tempo não se desenvolve de forma linear e cronológica, o que é característico do tempo psicológico, recurso narrativo que respeita unicamente o fluxo de pensamentos, neste caso do narrador. Assim,

o tempo psicológico se opõe frontalmente ao outro: como o próprio adjetivo ‘psicológico’ sugere, ainda na mais corriqueira de suas conotações, essa forma de tempo aborrece ou ignora a marcação do relógio. Tempo interior, imerso no labirinto mental de cada um, apenas cronometrado pelas sensações, ideias, pensamentos, pelas ‘vivências’, em suma, que, como sabemos, não tem idade: pertence à experiência mais corriqueira, repetida diariamente, saber como não significa nada, em última análise, afirmar que determinada sensação ocorreu há dez anos, vinte dias, etc. (MOISÉS, 1994, p.107)

Outro exemplo de uso desse recurso no conto é a reprodução que supostamente Antunes faz da tia narrando um conto de fadas para ele e outras crianças, possivelmente para relembrar os momentos agradáveis da infância. Nota-se, nesse exemplo, que os acontecimentos estão sujeitos ao fluxo das lembranças do personagem, desrespeitando assim o tempo cronológico. A esse respeito, convém observar o que diz Julio Cortázar:

O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” (...) que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto. (CORTÁZAR, 2008, p. 152).

Por fim, convém salientar a descrição do Teatro Pedro II, feita através da ótica “distante” do narrador, ou seja, de seu ponto de vista³¹. Inicialmente, o que chama a atenção é o uso de figuras de linguagem, para demonstrar a reação das pessoas da plateia no momento da passagem do segundo para o terceiro ato da representação lírica. A metonímia se encontra no chamamento aos cantores pelo “estrépito das palmas” (GAMA, 2001, p. 98), assim como a personificação se mostra no momento em que “despertava o teatro do silêncio recolhido” (GAMA, 2001, p. 98). Além disso, é possível observar que a representação das pessoas no teatro se dá de forma tão superficial que acaba distorcendo seus contornos. Somado a isso, o efeito da luz “amarela do sol de gás” nas “manchas claras dos vestidos”, assim como o contraste entre “sombras violentas de casacas realçando a alvura dos peitinhos deslumbrantes” são exemplos que permitem configurar tal descrição como primeira possibilidade de leitura do impressionismo na obra do autor.

Esvaziavam-se as torrinhas, clareando o negrume das alturas, onde pouco antes, no escuro das roupas de homem, só se viam rostos superpostos em tríplice fileira, imóveis ou agitados, semelhando uma prateleira de máscaras em teatro antigo. A plateia se escoava em rastilhos negros, semeados aqui e acolá das manchas claras dos vestidos. A desabrida claridade amarela do *sol* de gás embebia todas as tintas, que não fossem ouros e pedrarias faiscantes, sombras violentas de casacas realçando a alvura dos peitinhos deslumbrantes, ou rosadas carnações das mulheres nos camarotes, oferecendo-se aos binóculos como opulentos buquês de carne viva. Um tênue véu de fumo vindo dos corredores pairava, nimbando de resplendores as arandelas de gás (GAMA, 2001, p. 98-99, grifo do autor).

Sendo assim, fica evidente a existência de técnicas narrativas capazes de sustentar uma leitura desse conto pela perspectiva impressionista, o que se comprova inicialmente pela ruptura tradicional do enredo, ao iniciá-lo pelo introito filosófico, depois pelo uso da música ditando o ritmo dos acontecimentos e conectando as partes do texto ao tema central, bem como pela descrição do Teatro Pedro II. A esse respeito, convém pontuar, ainda, que essa cena se descreve tal qual um pintor impressionista observa e retrata uma paisagem em uma tela: a distância e sob o efeito da incidência da luz sobre as pessoas e os objetos, distorcendo assim seus contornos e, conseqüentemente se aproximando de uma representação da dinamicidade dos acontecimentos. Logo, uma comparação com a arte de Monet parece não ser exagero, sobretudo se tomarmos

³¹ Curiosamente, a expressão ponto de vista, considerada sinônimo de foco narrativo por alguns autores, “provém da linguagem relativa à arte da pintura” (CARVALHO, 1981, p.2), ou seja, o ponto que o pintor escolhe para pôr os objetos em perspectiva. Assim, na literatura “indica a inevitável marca que deixa o narrador no material da sua narrativa” (CARVALHO, 1981, p.3).

como exemplo a tela “A Estação Saint-Lazare” (1877), na qual se tem o efeito da luz infiltrando a fumaça das locomotivas, semelhantemente ao efeito do “tênue véu de fumo (..) nimbando de resplendores as arandelas de gás” (GAMA, 2001, p. 98-99)³².

3.3 “SCHERZO”

“Scherzo” é um conto inédito de Domício da Gama que, originalmente, foi publicado no volume IV, número 165, d’*A semana* (RJ) de 17 de março de 1888, e, assim como outros textos, foi descoberto e transcrito por Sandanello (2017). Neste conto, tem-se a presença de um narrador autodiegético³³ que, ao longo de três parágrafos, “descreve” uma experimentação sonora demasiado intensa ao se ver seduzido pela música de uma pianista executando um movimento (*scherzo*) de Beethoven³⁴. Evidentemente, o uso desse tipo de narrador provoca todo tipo de incerteza possível no leitor, na medida em que os acontecimentos relatados nada mais são que reverberações de uma realidade exterior, representada a partir do olhar de alguém completamente embevecido pela beleza da arte musical que contempla. Georgina é o nome dessa pianista, cuja existência é “fruto” da consciência desse narrador. Ela é uma “espécie de versão feminina de Chopin (George Sand?) sem identidade própria, filha do gozo estético do narrador” (SANDANELLO, 2017, p. 226-227).

Inicialmente, é fundamental compreender o conceito de *scherzo* como uma forma musical, para que se possa enxergar sua relação com a construção da narrativa, tendo em vista que, além de dar nome ao conto, o *scherzo* é a música executada por Georgina ao piano, norteando todos os acontecimentos ao longo da *diegese*. Na música, o *scherzo* surge como uma

³² A influência do pintor impressionista sobre o escritor fica evidente em crônica de 28 de julho de 1889, na qual Domício da Gama afirma que “Monet é um dos impressionistas cuja estética ainda se discute, mas cujo talento já ninguém contesta. Como todo o artista que tem uma ideia, ele começa impressionando-nos pela sua convicção e acaba por nos persuadir de que a sua concepção também é verdadeira”. (GAMA, 2020, p. 82).

³³ O Narrador autodiegético, de acordo com Genette, é aquele que narra sua própria história (GENETTE, 2017).

³⁴ A escolha de um movimento de Beethoven na condução da experimentação sonora do narrador parece não ser algo aleatório, ou seja, somente uma admirável obra de arte teria a capacidade de “conduzi-lo” nessa viagem sensorial. Para Carpeaux, “Ludwig van Beethoven (1770-1827) é, ao lado de Michelangelo, a personalidade mais poderosa na história das artes”. (...) “A evolução de Beethoven – da música graciosa do *Septeto* até o “É preciso” do último *Quarteto* – é a mais coerente e a mais admirável de que se tem conhecimento na história das artes; lembra a evolução de Shakespeare, da *Comédia dos erros* até a dissipação de todos os erros em *A tempestade*. Mas Beethoven disse tudo isso sem palavras”. (CARPEAUX, 2022, p. 119;130, grifos do autor)

gradativa evolução do minueto, sendo comumente usado nos terceiros movimentos de sonatas ou sinfonias³⁵, com o intuito de acelerar o andamento e torná-lo mais alegre e vivo – momentaneamente – até que haja a transição a um novo movimento. Em que pese o uso de tal recurso por Haydn³⁶, na música de Beethoven é que essa prática “permaneceria fiel” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 549), ao ponto de se destacar como uma das principais características de sua obra. Além dessa divisão da sinfonia em movimentos, o scherzo pode ainda se subdividir em três temas, na forma ABA,³⁷ em que dois temas iguais se encontram separados por um diferente, ao centro, sendo este, naturalmente, responsável pela transição/contraste. Curiosamente, no “Scherzo” de Domício da Gama, evidencia-se uma estruturação em três parágrafos, parecendo funcionar de forma análoga à subdivisão do movimento musical. Assim, a descrição de Giorgina ao piano, no segundo parágrafo, assemelha-se a um scherzo entre o primeiro e o último, nos quais a presença de Ariel fundamenta um jogo de sensações sonoro-visuais.

No primeiro parágrafo, o narrador constrói uma imagem nebulosamente carregada, de onde sobrevém, em contraste, a figura lampejante do “divo Ariel de asas de ouro” (GAMA, 1888, p. 58). Aqui é possível observar uma relação com *A Tempestade* de Shakespeare³⁸, na medida em que há uma proximidade não só no nome do personagem (Ariel), mas também na forma como são utilizados na narrativa. Em outras palavras, se em Shakespeare Ariel é uma força ou espírito que está a serviço de Próspero, em Domício é uma evocação do narrador, capaz de conceder-lhe a “recompensa da embriaguez inefável”, proveniente do “abandono do espírito

³⁵ Do Ponto de vista estrutural, a partir do classicismo, a maior parte das obras passam a ser compostas em quatro movimentos, sendo que os movimentos podem ser também subdivididos, como observa Copland: “Um romance de bom tamanho pode dividir-se, por exemplo, em quatro livros - livros I, II, III e IV. Isto seria semelhante aos quatro movimentos de uma suíte ou de uma sinfonia. O livro I, por sua vez, pode estar dividido em cinco capítulos e o movimento I pode compor-se de cinco seções. (COPLAND, 1974, p. 77)

³⁶ Para Donald J. Grout e Claude V. Palisca, o uso (conceito) do scherzo já se evidenciava em Haydn, apesar de a nomenclatura ser outra. “Os minuetes já não são danças de corte, mas antes andamentos sinfônicos *allegro* com uma estrutura de minuíte-e-trio; tal como os andamentos correspondentes dos últimos quartetos de Haydn, são já *scherzos* em tudo exceto no nome”. (GROUT; PALISCA, 2007, p. 521). Nessa mesma linha de pensamento, Copland afirma que “Haydn deu início a essa transformação, e o minueto, de simples forma de dança, tomou a direção do scherzo beethoveniano” (COPLAND, 1974, p. 89).

³⁷ Na análise de um movimento isolado, tornou-se costume representar as seções maiores pelas letras A, B, C, etc. Divisões menores podem ser representadas por a, b, c, etc. (COPLAND, 1974, p. 77)

³⁸ *A Tempestade* é uma peça teatral do dramaturgo inglês William Shakespeare. Uma das personagens é Ariel, Espírito servil, capaz de se transformar em ar, água ou fogo, estando suas ações a serviço de Próspero, Duque de Milão.

à delícia de gozar” (GAMA, 1888, p. 58). É a partir dessa força dominante e estonteante que os acontecimentos se dão ao longo da diegese, fazendo com que o leitor não tenha convicção alguma dos relatos desse narrador.

Ainda em relação ao primeiro parágrafo, merece menção a amálgama de sensações resultante da mescla de sentidos, explorando especialmente o visual e o sonoro, numa tentativa de representar a experimentação do narrador na imediaticidade do acontecimento. Um exemplo disso é o uso da sinestesia para preparar a cena do espetacular aparecimento de Ariel, o que se evidencia no trecho: “Logo a sombra dos graves adoça-se rasgada por clarões e ao ribombar terrífico das cóleras divinas sucede a cantarola clara dos regatos e o gotejar dos pingos cristalinos e o incêndio das pedrarias líquidas que o sol irisa nas frondes rorejantes” (GAMA, 1888, p. 58). Nesse mesmo exemplo, é possível identificar uma característica bastante peculiar do impressionismo: a representação do efeito da incidência da luz solar nos objetos observados³⁹.

Além disso, o que vemos, ao longo do parágrafo inicial, é que esse amálgama de sensações, mencionado anteriormente, é potencializado pelo uso recorrente da oposição de elementos, do contraste entre felicidade e tristeza, entre brilho e fusco, entre “evocação de um acorde fulgurante o divo Ariel de asas de ouro”, e “forma de morcego lúgubre, de asas fuscas e membranosas” (GAMA, 1888, p. 58). Outrossim, na música a oposição se manifesta na dinâmica do andamento (lento e rápido), da intensidade (piano e forte) e da altura (grave e agudo), ao passo que, no conto de Domício da Gama, essa dinâmica se manifesta no “jogo” recorrente de oposições de palavras (luz e penumbra; ir e vir) ou de expressões (“Na mesma nota a alma que canta suspira”; “Em vez da faiscação dos diamantes a brancura fosca das pérolas serenas”) (GAMA, 1888, p. 58).

Já no segundo parágrafo, tem-se a descrição de Georgina ao piano, executando divinamente um movimento de Beethoven sob a influência, segundo o narrador, do “silfo triunfante” do “divo Ariel de asas de ouro” (GAMA, 1888, p. 58). Ao que parece, Georgina é fruto da consciência desse narrador, que se encontra inebriado pelo efeito produzido pelo som do piano, sendo sua admiração pela pianista tão extrema que, em determinado momento, ele acaba se esquecendo de virar as páginas da partitura, simplesmente para admirá-la. A partir da

³⁹ Vale observar que o uso desse recurso foi também demonstrado no último parágrafo da análise do conto anterior, “A canção do rei de Tule”, o que comprova a preocupação do escritor com o uso desses recursos narrativos característicos do impressionismo literário.

fala do narrador, especificamente no momento em que ele afirma adorar de Georgina “esse não ser bela em si mas evocar belezas” (GAMA, 1888, p. 58), depreende-se que a razão de tamanha admiração está para além das características físicas dessa pianista, como se ela representasse uma mulher comum, não fosse pela intervenção do espírito de Ariel, decorrente, ao que tudo indica, da profusão sensorial desse narrador.

Sobre a figura dessa pianista, é pertinente fazer o seguinte apontamento, em que pese o caráter extratextual. Curiosamente, cerca de três anos após a publicação do conto “Scherzo”, Domício da Gama, em crônica intitulada “*Salon do Campo de Marte*”, publicada na Gazeta de Notícias em 10 de junho de 1891⁴⁰, parece (re)viver o processo criativo de seu conto “Scherzo” ao se deparar com o quadro “*Femme au piano*”⁴¹, sobre o qual tece as seguintes palavras:

Lembro-me de um que pintou uma mulher ao piano, para mostrar uma expressão de mãos. O piano é antigo, de uma madeira escura e sem lustro, as teclas amarelentas. A mulher é uma dessas criaturas sem idade, sem sangue, quase sem corpo e sem vida: toda a face meio encoberta pelos cabelos desatados e com os olhos baixos, quase fechados, move as mãos sobre o teclado, num movimento lento de quem desfia as derradeiras notas suspirosas de uma *rêverie*.

Quem se isola e concentra sobre aquele quadro (que lembra os poematos de Georges Rodenbach) chega a adivinhar no gesto daquelas mãos magras e pálidas, afastadas, a música das dores que adormecem com a fadiga dos soluços íntimos. Espera-se que quando a sombra do crepúsculo se fechar de todo sobre o piano, a mulher vire para nós seus olhos sem luz e a boca amargurada, atirando num gesto maquinal os cabelos para os ombros (GAMA, 2020, p. 281).

⁴⁰ A referida crônica também pode ser encontrada na página 280 do livro *De Paris*, no qual se encontram reunidas 84 crônicas de Domício. (GAMA, 2020)

⁴¹ De acordo com Sandanello, “a partir do catálogo da exposição (LEMERCIER, 1891, p. XIV) é possível identificar o quadro mencionado como sendo de G.A.-L. Griveau, de nome “*Femme au piano*” (número 424 de registro na exposição), embora tal obra não conste dos bancos de dados virtuais como o ARTStor (há apenas pequenas indicações no sítio do Musée d’Orsay acerca da biografia de Georges Griveau e de seu irmão, Lucien Griveau). Diga-se de passagem, pela entrada das iniciais constantes do catálogo, parece ambígua a autoria do quadro apreciado por Domício; porém, pela indicação das demais obras expostas, torna-se claro que o quadro é de Georges Griveau, e não do irmão” (SANDANELLO, 2017, p. 226-227). Portanto, por não encontrar o original da referida imagem, optamos pela utilização da tela homônima de Renoir para fins de ilustração (quadro 4), tendo em vista que outros artistas também deram o mesmo nome para suas obras.

Quadro 7 – Renoir: *Femme au piano*, 1876, óleo sobre tela, 93 × 74 cm, The Art Institute of Chicago, EUA.



Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/25825/woman-at-the-piano>

Evidentemente, qualquer tentativa rasa ou descuidada de comparação entre o conto e a crônica não se fundamenta, especialmente por questões óbvias de incompatibilidade temporal. Não obstante, a proximidade temática entre ambos permite a constatação de que o diálogo entre as artes musical, pictórica e literária é algo recorrente na obra do escritor⁴².

⁴² A convivência com a Paris cultural se evidencia em crônica publicada na *Gazeta de Notícias*, em 28 de julho de 1889, na qual Domício comenta a visita que fez, acompanhado de um compatriota (provável amigo imaginário), à “exposição das pinturas de Claude Monet e das esculturas de Rodin na galeria Petit, à rua de Séze”. Destaca-se no texto a acuidade com a qual o escritor fala sobre a pintura de Monet, como se pode observar: “a pintura de Claude Monet lembra uma construção incompleta, muito bela para os entendidos, que sabem apreciar uma arquitetura ainda coberta com os seus andaimes. Nós, porém, o público pouco imaginativo e construtivo, não temos olho para isso. Queremos ter a obra completa, pronta, bem lustrosa e lisa, pintura que se possa ver de longe como de perto; mas sobretudo de perto, porque nós somos geralmente míopes, dos olhos ou do espírito. Não basta-nos a sugestão: queremos a sensação direta e precisa” (GAMA, 2020, p. 81-82).

No terceiro e último parágrafo do conto, antes de evocar o retorno de Ariel, o narrador parte de uma relação paradoxal para defender sua concepção de que “um valor é uma relação”, ou seja, “o que vale um tom só pode dizê-lo a oposição” (GAMA, 1888, p. 58). Aqui, o narrador propõe uma reflexão conceitual acerca do valor das coisas, como se os eventos estivessem sujeitos à lei dos contrastes simultâneos. Nota-se que tal teorização está diretamente relacionada ao conceito de impressionismo, na medida em que os acontecimentos da diegese estão sempre sendo representados a partir do olhar do narrador, o qual, conscientemente ou não, ressignifica a dinâmica dessas relações ao longo da narrativa.

Chilros de insetos na solidão das espessuras silvestres ouvem-se mais que o clamor terrível de feridos subindo entre o estrondo das batalhas. Um valor é uma relação. O que vale um tom só pode dizê-lo a oposição. Assim da luz, assim do som, assim em todo graduar de sensações. Em plena luz as brancuras opacas irradiando ofuscam, e as transparências incolores atravessadas de claridade tornam-se invisíveis (GAMA, 1888, p. 58).

A seguir, há o retorno de Ariel à cena, se é que ele deixa de estar presente em algum momento, já que está sempre ditando o ritmo dos acontecimentos da narrativa. Nesse excerto é possível observar que a própria descrição de Ariel demonstra o conceito apresentado anteriormente, no início do parágrafo, na medida em que seu aparecimento parte de uma relação, ou seja, se antes ele surge com asas de ouro, destacando-se num “céu caliginoso”, desta vez, mostra-se “em forma de morcego lúgubre”, em contraste com uma “claridade crua e despoetizante” (GAMA, 1888, p. 58). Indiscutivelmente, esse conto, sobretudo o trecho em questão, tem lugar assegurado em qualquer discussão acerca do impressionismo literário.

Ademais, chama a atenção a dinâmica do processo de experimentação sensorial pelo qual vem passando o narrador ao longo do conto. Inicialmente, é possível perceber que ele está numa ascendência de sensações, partindo do momento em que “canta Ariel pairando”, passando pelo enchimento do espaço pelo “silfo triunfante” (espécie de gênio do ar), até que é levando ao “abandono do espírito à delícia de gozar” (GAMA, 1888, p. 58). Posteriormente, tem-se o processo inverso, já que o narrador deixa o estado de “nirvana de luz”, para começar a se esvaziar de si e se fazer “pluma voando ao vento”, a fim de que seja carregado pela “voz de Ariel” (GAMA, 1888, p. 58). Por essa perspectiva, pode-se inferir que a sensibilidade do narrador reflete a dinamicidade da obra executada ao piano, ou seja, se no trecho musical tem-se os símbolos “p”, “cresc.” e “f”, indicando respectivamente intensidades mínima, crescendo

e forte⁴³, nessa mesma proporção tal dinâmica se reverbera na consciência do narrador. Surpreendentemente, esse processo parece se repetir ao longo da narrativa, num movimento cíclico, no qual Ariel inspira a forma de execução da música tocada por Georgina, a ponto de essa música estimular as ações do narrador, que ressignifica e recomeça esse processo de experimentação sensorial. Aliás, nesse jogo de intensidades, ao se manter a comparação com a música, no último parágrafo do conto, por exemplo, caberiam os três efes (fff) que indicam numa partitura que o trecho deve ser tocado fortíssimo. Decerto, esse desfecho é tão intenso quanto profundo. Ele é a transcrição da “viagem interior”, cujo resultado é a própria concepção (impressão) de estética desse narrador – além de um bom exemplo de impressionismo literário:

Há um limite ao sentir, que eu atingi. Daí por diante, o ouvido alucinado de Beethoven. [...] Os nervos exaustos vibram dolorosamente à volta insistente, irritante, do tema em dez ou doze notas, todo nu e descorado, como um que volta das ilusões. Em quinze páginas de música as explosões iluminantes cessam e uma claridade crua e despoetizante mostra-me em forma de morcego lúgubre, de asas fuscas e membranosas, o meu hino de alegria e luz, o ideal Ariel de asas de ouro (GAMA, 1888, p. 58).

Com relação ao uso dos elementos da narrativa, nota-se também nesse conto a concentração do espaço e do tempo. Toda a história se desenvolve num único lugar, fisicamente falando, que é provavelmente uma sala onde está ocorrendo uma apresentação musical. Não fica claro se é uma sala especificamente de concerto, bem como se há outras pessoas acompanhando tal apresentação. Fato é que o narrador, por estar tomado pelo efeito da música sobre suas ações, acaba por criar uma confusão de imagens descritas como num devaneio. Por essa razão, não parece apropriado falar de espaço, nesse caso, uma vez que, em face dos aspectos psicológicos, ambiente (clima) parece ser a classificação mais adequada. Nesse conto, é como se o espaço e o tempo se fundissem na diegese. De acordo com Cândida Gancho, o ambiente “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 2014, p.27). Naturalmente, pelas mesmas razões, o tempo no conto não se desenvolve cronologicamente, o que caracteriza o uso do tempo psicológico, “nome que se dá ao tempo

⁴³ Segundo Bohumil Med, o símbolo “p” indica que a música deve ser executada na intensidade suave (piano), assim como o “f” aponta que a intensidade de execução deve ser forte, ou até mesmo fortíssimo, quando se utilizam os três efes “fff”. Já o símbolo “cresc.” (crescendo) serve para mostrar que a intensidade de execução do trecho musical deve aumentar gradativamente. (MED, 1996, p. 214-215)

que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens” (GANCHO, 2014, p.25).

Com base no exposto, é possível identificar, em mais um conto de Domício da Gama, características narrativas típicas desse gênero literário, como, por exemplo, a minimização do espaço/tempo, o número reduzido de personagens e um enredo que parece simples, mas que, na forma de ser narrado, acaba indo além do esperado ou imaginado. Para Julio Cortázar, um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e as vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2008, p. 153). Ainda assim, é através da focalização interna que o conto ganha maior notoriedade, especialmente quando observado pela perspectiva impressionista. A esse respeito, convém observar as palavras de Julia Gunsteren:

A lógica do impressionismo literário sugere que a correspondência entre a percepção dos fatores e a interpretação dos sinais nunca é certa, e que a realidade é sempre inescrutável. O impressionismo literário pressupõe uma constante vigilância de que quaisquer descrições da realidade dependem da clareza com que são percebidas, apercebidas ou compreendidas. Um modo ficcional que apresenta tal pressuposição deve representar sua realidade em uma forma esteticamente compatível, de forma a sugerir tal restrição da percepção e do conhecimento em pontos de vista cambiantes e incertos. (GUNSTEREN, 1990, p. 18)⁴⁴

Dessa forma, tudo aquilo que é apresentado na narrativa, é por intermédio do narrador e, portanto, fruto de sua própria consciência individual. Assim, os fatos são narrados a partir do olhar desse narrador, de seu ponto de vista, decompondo a realidade exterior observada nas suas próprias emoções e sensações.

3.4 “CONTO DE VERDADE”

Em “Conto de Verdade”, tem-se uma excelente amostra do que vem a ser o impressionismo literário, sendo possivelmente o mais relevante dentre os contos de Domício da Gama publicados entre os anos de 1886 e 1898. O texto foi originalmente publicado na

⁴⁴ *“The logic of literary impressionism suggests that the correspondence between perception of the factors and interpretation of the signals is never certain and that reality is always inscrutable. Literary Impressionism involves a constant awareness that any description of reality depends upon the clarity with which it is perceived, apperceived or understood. A fictive mode that presents such an assumption must render its reality in an aesthetically compatible form, in a manner which suggests a restriction of perception and knowledge in shifting, uncertain points of view.”*

Gazeta de Notícias a 21 de março de 1888 (ano XIV, n. 81), embora a data de sua escrita não tenha sido indicada em nenhum dos volumes existentes do autor:

É de se supor que a data de sua escrita possa ser situada entre fevereiro e março do mesmo ano. Isso porque a publicação de “Estudo do feio” poucos dias antes no mesmo jornal, a 16 de março (ano XIV, n. 76), traz a datação de quatro de fevereiro – o que permite, com certa margem de erro, situar “Conto de verdade” no período indicado (SANDANELLO, 2017, p. 232).

Nesse conto, as insatisfações de um casal são apresentadas por um narrador heterodiegético⁴⁵ a partir de um evento musical, uma ópera de Donizetti, estendendo-se até o momento em que marido e mulher retornam para casa, antes mesmo do encerramento do concerto. Numa primeira leitura, talvez, não se perceba a profundidade que esse narrador impõe à narrativa, em que pese seu enredo aparentemente simples. Para isso, ele recorre à focalização interna (neste caso variável), recurso narrativo que tem se confirmado, a partir das análises apresentadas neste trabalho, como característica de exploração do impressionismo no autor. Aliás, é importante lembrar que esta análise se fundamenta na terceira linha de compreensão do impressionismo, que está mais voltada à percepção dos diversos sentidos de um observador. Nesse sentido, em “Conto de Verdade” o impressionismo se manifesta nas perspectivas de Cristiano e de Olímpia, casal que divide uma vida conjugal infeliz.

O enredo começa no terceiro ato de *Poliuto*, ópera de Donizetti⁴⁶, no momento em que Olímpia toca o braço do marido Cristiano, dizendo as palavras que ele definitivamente não gostaria de ouvir: “Acabando este ato, vamo-nos embora” (GAMA, 2001, p. 29). Depois disso, o narrador faz-nos conhecer o ambiente do concerto, através da lente do binóculo de Cristiano. Na sequência, tem-se a descrição da esposa, com “sua beleza de estátua indiferente” (GAMA, 2001, p. 30), apresentada pela perspectiva de um marido que se via acorrentado ao matrimônio. Paralelamente, pela lente do mesmo binóculo, o narrador nos permite conhecer Baianinha, *cocotte* com quem Cristiano tivera um caso no passado, sendo esse o motivo do descontentamento de Olímpia e o que a fez querer ir embora. Em consequência disso, depois de deixarem a sala de concerto, marido e mulher voltam para a infelicidade da vida doméstica,

⁴⁵ O Narrador heterodiegético, de acordo com Genette (GENETTE, 2017), é aquele que narra, mas não participa da história de outrem. A propósito, o fato de o narrador não participar diretamente na história, não quer dizer que ele não exerça influência sobre o que é narrado, apenas que o faz de forma velada, por meio da focalização.

⁴⁶ *Poliuto* é uma ópera trágica, em três atos, de Gaetano Donizetti (1797–1848). O libreto da ópera é do italiano Salvatore Cammarano (1801-1852), sendo baseado no drama *Polyeucte* de Pierre Corneille (1606-1684).

evitando discutir o acontecido. Como se vê, o enredo é sucinto, no entanto, isso não tira a relevância do conto, já que se preserva o que é essencial ao drama. Obviamente, o tempo da narrativa não coincide exatamente com a cronologia dos fatos, de modo que, em determinados momentos, ele até parece parar sob o olhar do protagonista, sabedor de que, ao término do terceiro ato, teria de ir embora. Assim, o que se observa no texto é o uso do tempo psicológico, que “caracteriza-se por desobedecer ao calendário e fluir dentro das personagens, como um eterno presente, um tempo-duração (no conhecido dizer de Bergson), sem começo, meio nem fim” (MOISÉS, 1996, p.102). A propósito, esse é um recurso bastante característico do impressionismo literário e que dialoga com o conceito de “troca de tempo” de Mendilow, para o qual a substituição do tempo cronológico pelo psicológico subordina os acontecimentos ao plano interior dos entes ficcionais, resultando numa visão subjetiva dos fatos observados.

Transferindo os eventos para o plano mental, pode-se dispensar a sequência cronológica ordinária e prosseguir mantendo a continuidade, pois estes são válidos apenas por padrões externos, e não possuem nenhuma justificativa (exceto a conveniência do leitor) na evocação de processos mentais em que a memória associativa segue leis de sequência puramente privadas e individuais.
(MENDILOW, 1972, p. 83)

O primeiro aspecto a se observar no texto diz respeito à angústia do casal por causa da diferença de percepção artística entre ambos, sendo esse o principal motivo do desentendimento conjugal. Na música, por exemplo, Cristiano se mostra encantado com a voz de Tamagno, ao passo que Olímpia “acha que a do Almeidinha é mais doce” (GAMA, 2001, p. 31), ou seja, enquanto o marido apreciava a voz do renomado cantor de ópera, a esposa, pelo contrário, preferia a voz de um cantor menos expressivo⁴⁷. Na arte pictórica, por sua vez, fica evidente o descompasso entre o casal no seguinte trecho:

Ela disse-lho uma vez em que ele se entusiasmava por um quadrinho do Aurélio, em que a harmonia das manchas era tudo. E desde esse dia, profundamente ofendido, humilhado na sua tão mal paga efusão sentimental, quis fechar-se, concentrar-se de novo. E, desde esse dia, profundamente ofendido, humilhado na sua tão mal paga efusão sentimental, quis fechar-se, concentrar-se de novo. Mas já não pode. Para Olímpia, a alma do marido, como uma luva já usada, ficou aberta. Nada tinha de interessante... Servia-lhe: era tudo! (GAMA, 2001, p. 31).

⁴⁷ Aqui o texto faz referência ao renomado cantor italiano de ópera Francesco Tamagno (1850-1905). Já Almeidinha parece não ser um artista expressivo desse tempo, ao menos não foi possível, num primeiro momento, encontrar referência a ele na música da época.

Como se vê, Olímpia simplesmente desfaz do quadro que é objeto de contemplação do marido. Ao menos é essa a sugestão que o narrador passa, não sendo um mero acaso o uso de uma tela aparentemente impressionista (de Aurélio)⁴⁸, para sustentar tal falta de sensibilidade artística da esposa. Noutras palavras, ao trazer à discussão o conceito de “harmonia das manchas” (GAMA, 2001, p. 31), o narrador revela o objetivo de discutir o valor do impressionismo na arte, não fosse assim, qualquer outro tipo de arte pictórica poderia ter sido utilizada. Em outros termos, é crível que o intuito do narrador seja não somente mencionar o ponto de discórdia do casal, mas sim repercutir a questão da apreciação da obra de arte, para o qual está na sensibilidade do observador, o que supostamente falta à esposa.

Não bastassem as discordâncias estéticas, o narrador traz à baila a figura de uma *cocotte* com quem Cristiano tivera um caso no passado, chamada Baianinha – “uma irregular fina e gentil, sedutora como um pecado venial, o que atestavam as joias de faiscante pedraria, de que ela se ajazava como um ídolo bárbaro” (GAMA, 2001, p. 33). É nesse instante da narrativa que, percebendo o entreolhar de Cristiano e Baianinha, Olímpia se sente tão enciumada que deixa, na companhia do marido (a contragosto), “o local no melhor da peça... e Cristiano a responder a todos: – Minha mulher está incomodada” (GAMA, 2001, p. 34). É de se notar, neste exato momento, o uso do discurso imediato⁴⁹ na fala – “Até era ridículo!” (GAMA, 2001, p. 34) – que facilmente pode ser confundida como sendo de Cristiano, quando, ao que parece, trata-se de uma intromissão do “eu” desse narrador na diegese, a comprovar que a fidelidade desses acontecimentos está comprometida.

A propósito, merece menção o momento em que o narrador, a partir da ideia de “sensação peregrina” dos Goncourt⁵⁰, afirma que “ouvir música roçando com o joelho a seda do vestido de uma mulher – amante ou outra coisa – Cristiano só tinha experimentado no outro

⁴⁸ Mesmo não havendo, explicitamente, o termo impressionista na referência ao quadro de Aurélio, depreende-se que seja, tendo em vista o uso da expressão “harmonia das manchas”, bastante comum nas referências à arte pictórica impressionista. Segundo Serullaz, são dois os elementos que constituem a base do impressionismo: “a tradução dos valores sutis da luz e da atmosfera, o emprego de uma feitura em que manchas ou pinceladas coloridas sugerem a própria mobilidade da vida” (SERULLAZ, 1989, p. 16).

⁴⁹ Esse recurso narrativo também é chamado por outros teóricos de monólogo interior, sendo seu objetivo passar a sensação de que não existe um narrador, por se tratar de algo bem parecido com a representação teatral, além de ser uma forma de exprimir os estados de consciência da personagem.

⁵⁰ Referência aos irmãos Edmond de Goncourt (1822-1896) e Jules de Goncourt (1830-1870). Ao se utilizar dessa citação, o narrador supostamente coloca o drama de Cristiano e Olímpia entre as descrições da intelectualidade e da elite parisiense constantes do Diário dos Goncourt.

tempo, no tempo dos amores leves” (GAMA, 2001, p. 31), a fim de reconstruir a imagem da vida de solteiro de Cristiano e, assim, contrapor a realidade a que o personagem chegou em três anos de casamento. Nesse contexto, há de se mencionar ainda a estratégia adotada por esse narrador, ao descrever uma cena observada no ambiente do concerto, através do reflexo das imagens no castão da “bengala junto ao olho” (GAMA, 2001, p. 32). Aliás, esse talvez seja o melhor exemplo da precisão no uso da focalização interna na obra de Domício da Gama. Quando a imagem dessa cena é vista pela perspectiva do público, é violenta e “berra” aos olhos, ao passo que, do ponto de vista do personagem, é atenuada na “prata espelhante do castão” (GAMA, 2001, p. 32), resultando numa representação atomizada da realidade⁵¹, semelhantemente ao que acontece numa tela impressionista, em que a complementação do que as “manchas” sugerem está a depender do olhar do observador. Para Cristiano, essa imagem era o resultado de uma “briga de cores que o irritava ao mesmo tempo que o amolecia na saudade das emoções de menino pelas primeiras ilustrações que via, cruamente coloridas” (GAMA, 2001, p. 32), não sendo exagero supor que o castão da bengala funcionasse como escape momentâneo da realidade, espécie de porta de acesso a um tempo de felicidade, “quando ele era natural e espontâneo, moço, antes de casar” (GAMA, 2001, p. 32). Em se tratando especificamente da realidade atual de Cristiano, mencionada inicialmente, também se deve destacar a capacidade desse narrador de sintetizar, em tão poucas palavras, a resignação do protagonista diante de uma vida amargurada, como se pode ver: “Ele, diletante antigo e diplomado, que tinha feito do gozo estético a razão da vida, que ali tinha vindo, que ali ficaria até ao fim por seu prazer, ia-se embora pelo prazer de Olímpia, que era sua mulher!” (GAMA, 2001, p. 30).

Nesse mesmo contexto, chama a atenção a maneira com a qual o narrador vem realizando essa representação da vida infeliz desse Casal. É de se notar que, a despeito de todo sofrimento por que passa a mulher numa relação conjugal angustiante como essa, o narrador parece sobrepujar o olhar na tristeza de Cristiano. Aqui há de se ponderar o porquê de tal predileção, ou seja, estaria o narrador considerando a tristeza do marido maior que a da esposa? Ao que tudo indica, sim, sendo a evidência disso a projeção da imagem (entristecida) do protagonista sobreposta à da esposa, especialmente do ponto de vista da sensibilidade artística. Isto é, como se Cristiano estivesse sendo duplamente prejudicado, já que sua amargura está não

⁵¹ Conceito de Maria Kronegger, para a qual a “atomização do mundo” e, portanto, da “realidade” se dá por meio da subjetividade. (KRONEGGER, 1973)

só no casamento, mas também na falta de acuidade da esposa. Verdade seja dita, até mesmo essa suposta superioridade do marido é discutível, a julgar pelo momento em que ele reconhece estar inquieto devido ao abanar de leque (de Baianinha) atrás de si, diferentemente dos “acérrimos diletantes” que não se distraíam com nada durante a apresentação musical.

O coro, a orquestra, as primeiras vozes davam tudo. E Cristiano nem olhava! Tinha assestado o binóculo para um camarote de gente feia, como se o interessasse a expressão atenta, muito sua conhecida, daqueles acérrimos diletantes, que sorviam as óperas inteirinhas, da primeira a derradeira nota da orquestra. É que, atrás de si, um mole abanar de leque de plumas inquietava-o (GAMA, 2001, p. 33).

Quer dizer, se não na totalidade, ao menos em parte o protagonista faz dessas apresentações artísticas um pretexto para escapar dessa realidade matrimonial infeliz. Com isso, há de se apontar a peculiaridade da descrição dessa tristeza do protagonista, que é diluída ao longo da narrativa, numa crescente, desde o início, quando “uma lágrima vinha arder-lhe na pálpebra, e aí, de vergonha, sumir-se sem rolar.” (GAMA, 2001, p. 31), passando pelo momento em que a “tal teimosa lágrima quase rolou” (GAMA, 2001, p. 32), até o ápice de sua tristeza, quando “A tal teimosa lágrima, a companheira fiel das amarguras, assomou-lhe, grossa e pesada, às pálpebras. Deixou-a correr, e outra, e mais... E sentindo-lhes nos lábios, sob o bigode, a friúra diluente, pensava a seu pesar na alegria dos olhos amorosos da Baianinha...” (GAMA, 2001, p. 35). Se em algum momento da vida Cristiano voltará a ser feliz, como fora nos tempos da *cocote*, não se pode afirmar. Do ponto de vista desse narrador talvez não, como se pode observar no seguinte trecho:

Pobre Cristiano! Tinha tanta pena de si mesmo, pensando nisso, que uma lágrima vinha arder-lhe na pálpebra, e aí, de vergonha, sumir-se sem rolar. Tamagno canta. “Canta p’ra aí, voz de encanto! Olímpia acha que a do Almeidinha é mais doce. Por isso nos vamos embora... Lá para as onze e meia tu dirás com a Borghi, de voz apaixonada, o duo do misticismo, em que há sons de harpas angélicas e esplendores de centos e centos de sóis, e o rapto sublime das almas aos pés do Senhor. E no baloiço das ondas de harmonia, nas volutas do incenso místico, minha alma não subirá inebriada.... porque a essa hora estarei em casa, tomando chá com Olímpia, ao pé de Olímpia, como aqui, como em toda parte *sempre!*...” (GAMA, 2001, p.31, grifo nosso).

Em complementação ao que já foi discorrido sobre o espaço da narrativa, há de se analisar especificamente o ambiente da ópera, que aparenta ser não só um cenário narrativo, mas também um contraponto ao entrechoque do casal. É perceptível nessa descrição que a falta de percepção artística ou de valorização da arte não é algo exclusivo de Olímpia, na medida em que lá se encontravam “amadores sinceros ou fingidos da ópera lírica, desde o Imperador, muito

quieto, a sonhar por música, até aos estudantes, que, em pinha escura, estalados entre o teto e os duros bancos de pau, se esqueciam das provas escritas pavorosamente próximas” (GAMA, 2001, p. 30). Além disso, deve-se observar que a descrição das demais pessoas da ópera, feita na sequência, é mais um exemplo de recurso narrativo impressionista utilizado no conto, já que o narrador descreve todas as características (físicas ou de vestimenta) antes de apresentar, ao final do parágrafo, as pessoas. Dessa maneira, ocorre a quebra da ordem “natural” da narrativa através do uso do “*hysteron proteron*”⁵², dispositivo que promove a ruptura da linearidade ao apresentar o que é secundário antes do que é principal (as características antes das pessoas), resultando numa percepção fragmentada dos acontecimentos, o que pode causar certo estranhamento por parte do leitor. Para Ian Watt, esses mecanismos narrativos que acabam distorcendo a percepção da realidade, ou que atrasam o que é mais relevante, assemelham-se àquelas técnicas de interferência atmosférica empregadas pelos pintores impressionistas⁵³. Voltando às pessoas, trata-se de “gente que se sacrifica a fingir que gosta... Mas que fica até o fim!” (GAMA, 2001, p. 30), diferentemente dele, “diletante antigo e diplomado, que tinha feito do gozo estético a razão da vida, que ali tinha vindo, que ali ficaria até ao fim por seu prazer”, não fosse pela incompreensão da esposa (como se o flertar com Baianinha não fosse uma justificativa plausível).

A despeito disso, observa-se no conto o esforço do marido e da mulher em manter a aparência de um casamento estável, ao menos na presença de pessoas conhecidas, quando na verdade estavam demasiadamente distantes um do outro. Além do mais, não havia vontade suficiente de mudar tal situação, sobretudo por parte de Cristiano, o qual já se encontrava imerso nesse mundo de conformismo sem fim, incapaz de qualquer reação no sentido de reconstrução do casamento ou até mesmo de separação.

No bonde das Laranjeiras foram conversando com uma família vizinha, conhecida. E incidentalmente trocaram algumas frases amáveis. Mas quando, chegados à sua casinha da rua Guanabara, se acharam sós, junto à mesa do chá, retomou-os o constrangimento das queixas recíprocas. O pior era não poderem explicar-se. Sem saber a razão, Cristiano sentia que de um para o outro havia como eletricidades do mesmo nome, uma repulsão mútua (GAMA, 2001, p. 33).

⁵² Conceito de Ian Watt que, semelhantemente ao hipérbato, promove a quebra da linearidade do enredo.

⁵³ *In narration the main equivalents to atmospheric interference in painting are the various factors which normally distort human perception, or which delay its recognition of what is most relevant and important.* (WATT, 1979, p.178)

Por fim, é importante refletir, apesar do caráter extratextual, acerca do uso, por parte do escritor, da arte como premissa para a discussão das relações e interesses humanos. Para isso, é preciso que se distinga o escritor do narrador, uma vez que não se coincidem. Em seu livro *Foco Narrativo e Fluxo da Consciência*, Alfredo Leme se vale das palavras de Wolfgang Kayser para discorrer sobre essa relação autor-obra: “Na arte da narrativa”, diz Kayser, “o narrador nunca é o autor – conhecido ou não – mas um papel inventado e adotado pelo autor”. E justifica:

Para ele, Werther, D. Quixote, ou Madame Bovary, existem realmente; ele está afinado com o seu universo poético”. Ora, deduz-se que quem fala como se realmente acreditasse na existência dessas figuras não é uma pessoa real. Mais adiante diz Kayser que o narrador nada mais é que “um personagem de ficção resultante da metamorfose do autor (CARVALHO, 1981, p. 26).

Feita as devidas considerações, pode-se voltar à reflexão sobre arte como premissa para a discussão das relações e interesses humanos. Em 2 de fevereiro de 1890, por exemplo, Domício da Gama publica, na coluna “De Paris” da *Gazeta de Notícias*, uma crônica em que fala sobre a apresentação do *Mercador de Veneza* no Odéon. A partir do relacionamento dos três casais que estão entre os personagens da obra shakespeariana, Domício fala das mulheres nesse ambiente artístico, as quais “dão sempre preferência às peças em que elas sorriem de ternura e estremeçam de terror” (GAMA, 2020, p. 146). Sobre a relação dos namorados, diz que “o arrulhar” deles “no último ato canta a vitória da mocidade e do amor sobre a maldade e a dureza da vida” (GAMA, 2020, p. 146-147). Nos comentários sobre a obra e as personagens do poeta e dramaturgo inglês, Domício também está tratando das relações humanas:

Nas suas peças há personagens que são alegres sem saber por quê, que são assim fisicamente, ao passo que outros são tristes, e sem explicar dizem que o seu estado d’alma consiste em não serem alegres, simplesmente. A vida jovial, clara e simples para uns; a sombra das cogitações amargas, a complicação dos sonhos irrealizáveis, as ambições latentes, que são um martírio, a luta interior antes da batalha social, para os outros (GAMA, 2020, p. 147).

Semelhantemente, chama a atenção a clareza de espírito com que Domício da Gama avalia o efeito que a arte produz nas pessoas, especialmente quando não estão tomadas pela vaidade, resultante do exercício excessivo de olhar para si próprio sem a compreensão do que realmente

deve inspirar a alma humana, não à toa foi considerado por Machado de Assis como geógrafo da alma humana⁵⁴:

Dados os elementos cômicos ou trágicos, a comédia ou a tragédia está feita e verdadeira, exalando-se deles como a nota musical aguda ou grave, segundo a corda vibrada. O que produz a simpatia que eles nos inspiram, é a sua sinceridade e simplicidade. Nós hoje estamos pouco claros, porque nos enturvamos de propósito com explicações que nada adiantam à verdade dos nossos caracteres. Um homem que é triste e simpático, torna-se antipático, se explica com muitas finuras vaidosas o estado da sua alma. A decadência romântica, todas as produções da escola psicológica atual, estão eivadas desse narcisismo lamentoso (GAMA, 2020, p. 147).

Aliás, a leitura dessa crônica de Domício da Gama demonstra certo grau de semelhança temática com o “Conto de Verdade”, por se passarem ambos num ambiente de apresentação artística, além, é claro, de ser possível encontrar similitude entre o casal Domiciano e as personagens de Shakespeare descritas anteriormente. Hipoteticamente falando, o trecho “são tristes, e sem explicar dizem que o seu estado d’alma consiste em não serem alegres, simplesmente” (GAMA, 2020, p. 147) funcionaria perfeitamente como descrição do estado em que se encontram Cristiano e Olímpia, após o casamento.

Enfim, em “Conto de Verdade” é possível que o leitor se depare com o melhor exemplo de impressionismo literário na obra de Domício da Gama, tendo em vista o conjunto de técnicas narrativas utilizado pelo escritor, sendo a principal delas a focalização interna variável, responsável pela dinâmica dos acontecimentos. Ao se utilizar esse tipo de focalização, é como se a influência do narrador se camuflasse nas próprias ações das personagens. Exemplo disso são os momentos em que o leitor é levado a enxergar através da lente do binóculo de Cristiano, numa representação enviesada e fragmentada da realidade desses eventos. Além disso, o emprego do discurso imediato, em determinado momento, somado às imagens refletidas no castão da bengala de Cristiano – resultando numa espécie de tela impressionista – busca a reprodução da imediaticidade dos acontecimentos, dialogando com os conceitos de

⁵⁴ Sobre o contato de Domício e Machado, comenta Humberto de Campos: “Aproximado de Machado de Assis, que passou a chefiar o grupo dos recolhidos, ou dos melancólicos, nas cadeiras da Garnier, verificou Machado que o moço geógrafo possuía uma observação fina, perspicaz, e que podia ser um excelente pintor psicólogo. As almas, os caracteres, podiam encontrar nele um paisagista delicado, um fixador inteligente, um intérprete como ainda não existia, talvez, nas letras nacionais. – O senhor po...podia fa... fazer a ge... ge... geografia do co... co... coração humano! – gaguejou o Mestre. E incentivando-o: – Por... por que não escreve [sic] uns con... contos?” (CAMPOS, 1951, p. 101)

“atomização do mundo” e “cultura do instante”, ambos de Maria Elizabeth Kronegger⁵⁵. Somado aos recursos anteriores, tem-se o uso do “*hysteron proteron*” (descrevendo as características bem antes de apresentar as pessoas), assim como a proposta de uma reflexão acerca do conceito de “harmonia das manchas”, a partir do desentendimento do casal diante de um quadro impressionista, em face da falta de percepção artística da esposa Olímpia. Esses são, portanto, exemplos que comprovam a habilidade de Domício da Gama, sobretudo nesse momento de sua produção literária, em sintetizar tantos recursos narrativos impressionistas na construção de um conto.

3.5 “ALMA NOVA”

Escrito em 12 de abril de 1888 e dedicado a Coelho Neto⁵⁶, “Alma Nova” é mais um conto de Domício da Gama, em que a percepção musical está presente, sendo que aqui ela é levada ao extremo, “como um sacrifício propiciatório à deusa da Harmonia” (GAMA, 2001, p. 43-44). Originalmente o conto foi publicado no primeiro livro do escritor, *Contos a meia tinta*, antes de ser inserido na coletânea de contos de Domício, organizada e publicada pela ABL, em 2001, na coleção Afrânio Peixoto.

O conto nasce do olhar de um narrador autodiegético⁵⁷, numa tentativa de reprodução de sua experimentação sensorial decorrente de uma noite de apresentações musicais. De início, ele se apresenta “à roda do piano” gozando de momentos bastante agradáveis junto a “alguns homens e mulheres, com ainda mocidade bastante para gozar da vida a poesia e o belo” (GAMA, 2001, p. 43), quando então, ao som de um concerto de Weber⁵⁸, começa a sentir algo

⁵⁵ Segundo Maria Elizabeth Kronegger, “a síntese da visão impressionista de mundo” se caracteriza pela “atomização do mundo da mente e da matéria”, em face “do relativismo e do subjetivismo” característicos da percepção da realidade, ou seja, “tudo gira ao redor de impressões sensoriais: os objetos mudam-se em luz e efeitos de cor e em formas quase intangíveis. Com isso, as obras impressionistas passam a ser consideradas “expressões diferentes de uma mesma ideia básica”, a saber, aquela do “núcleo de nossa ‘cultura do instante’” (KRONEGGER, 1973).

⁵⁶ Referência ao Henrique Coelho Neto, escritor cujo nome é central na prosa parnasiana, além de amigo de Domício da Gama, com o qual costumava trocar cartas.

⁵⁷ De acordo com Genette, o narrador autodiegético é aquele que narra a sua própria história. (GENETTE, 2017).

⁵⁸ Referência ao compositor Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826).

diferente, uma experiência no mínimo inusitada: “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” (GAMA, 2001, p. 44). É a partir desse momento que o narrador começa uma digressão em sua “mente alucinada pelo piano” (GAMA, 2001, p. 44) sobre uma espécie de visão ou sonho que, afinal, ouvia do alto clangor das trombetas: “O alto clangor das trombetas dizia tudo isso e mais ainda o que eu não podia entender” (GAMA, 2001, p. 45).

De fato, o enredo é bastante curto, de modo que, salvo as duas linhas que formam o primeiro parágrafo e as cinco que fecham o brevíssimo último diálogo, do início ao fim da narrativa, tudo se passa durante um evento musical, num único parágrafo (em discurso de forma relatada e entre aspas)⁵⁹, desde a primeira nota tocada ao piano, ao momento em que o último som é emitido num murmúrio do próprio narrador, ao retomar a si a consciência. Semelhantemente ao que acontece em “Scherzo”, toda a história se desenvolve num único lugar, fisicamente falando, que é a sala de uma casa onde está ocorrendo tal apresentação musical. Apesar disso, o narrador, inebriado pelo efeito da música sobre si, acaba entrando numa espécie de ilusão ou sonho. Por esse motivo, é mais apropriada a classificação de ambiente (clima), nesse caso, em vez de espaço. Aliás, nesse conto, parece que ocorre a fusão do tempo e do espaço na diegese, ainda mais nos momentos de devaneio do narrador. Para Cândida Gancho, o ambiente “é o espaço carregado de características socioeconômicas, morais psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um clima” (GANCHO, 2014, p.27). Assim, pelos mesmos motivos, o tempo no conto não se desenvolve cronologicamente, o que caracteriza o uso do tempo psicológico, “nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens” (GANCHO, 2014, p.25).

Ainda sobre o ambiente do conto, salienta-se a descrição, feita pelo narrador, das molduras (de quadros) na parede da casa, segundo o qual aparentavam ser velhas, tendo em vista o tom dourado que se avermelhava de antigo. Nesse ponto, vale ponderar se realmente o dourado era avermelhado (de velho) ou, por outra ótica, se esse tom não era apenas o resultado do contraste da moldura com a púrpura das paredes. É possível que o narrador esteja

⁵⁹ Assim como no conto “A canção do rei de Tule”, no qual a descrição da personagem Enganinha é feita por meio do discurso relatado e entre aspas, em “Alma nova” tem-se o uso do mesmo dispositivo narrativo, num suporte a representação do estado de consciência dos entes ficcionais.

descrevendo em palavras o efeito da lei dos contrastes simultâneos, quando uma cor quente se mistura com uma outra cor quente e acabam ambas se esfriando, conforme proposto pelo francês Michel Eugène Chevreul (1839)⁶⁰. À vista disso, não se pode crer totalmente na exposição do ambiente feita pelo narrador, já que não se sabe em que medida essa casa é velha, de fato, ou se é uma impressão causada pelo excesso de ornamentação, somado não só à cor das paredes, mas também à ausência de luz, como se pode observar: “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).

Com isso, é possível perceber a intenção desse narrador de trazer à narrativa o tema da “impressão”, da percepção, não apenas visual, mas fundamentalmente sonora. Nesse contexto, é indispensável analisar o episódio em que ele é levado a um estado de frenesi, em decorrência dessa excêntrica experimentação sonora. Conquanto estivessem desfrutando de inúmeras peças musicais – como as reunidas sob as “capas litografadas do Ricordi⁶¹” (GAMA, 2001, p. 43), assim como “edições alemãs ou francesas do princípio ao meado do século” (GAMA, 2001, p. 44), ou mesmo “uma arieta de Cimarosa⁶²” (GAMA, 2001, p. 44) – o ponto de efervescência ou de transição a um estado de espírito transcendente parece ser o *Concert-stuck*⁶³, de Weber.

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 opresso a estalar a ânsia de cantar, eu só, humilde voz solitária, o hino retumbante da harmonia sem fim (GAMA, 2001, p. 44).

⁶⁰ Referência à obra *De la loi du contraste simultané des couleurs* de Chevreul (CHEVREUL, 1839).

⁶¹ Referência a Giovanni Ricordi (1785-1853), violinista italiano e fundador da Casa Ricordi, principal editora de música clássica e de ópera da Itália no século XIX. A empresa foi fundada por Giovanni em 1808, sendo responsável pela publicação de inúmeras partituras, como *Poliuto* de Donizetti que, curiosamente, complementa o *métier* artístico de Conto de Verdade (analisado anteriormente). Tal fato é mais um demonstrativo do quanto Domício da Gama transitava pelo meio musical da época. A referida partitura pode ser encontrada no sítio eletrônico da referida empresa (<https://www.ricordi.com/en-US/Catalogue.aspx/details/445455>).

⁶² Referência a Domenico Cimarosa (1749-1801), compositor clássico italiano.

⁶³ A música mencionada é o *Concert-stuck em fá menor* de Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826), escrito para piano e orquestra. Naturalmente, na execução mencionada na narrativa, foi feita uma adaptação (a quatro mãos) para que pudesse ser executada exclusivamente ao piano.

A respeito desse ponto de transição mencionado, é razoável estabelecer uma relação com a música que está sendo executada, como se estivesse o narrador sendo influenciado pelas próprias modulações⁶⁴, ao longo da música, que tendem a provocar uma alteração na percepção dos sons por parte do ouvinte. Quer dizer, entre as mudanças de uma música para outra, quando pode haver mudança da tonalidade, ou até mesmo nas transições dentro de um mesmo concerto, é possível se deparar com as modulações (passageiras ou definitivas)⁶⁵ e, conseqüentemente, com suas sensações de transição e contraste. De acordo com o próprio narrador, essas “modulações singulares de sentimentos peregrinos, de expressão fugitiva” (GAMA, 2001, p. 45) acabavam perturbando a decifração das experiências “na retina psíquica” (GAMA, 2001, p. 45), refletidas “pelo espelho turvo da percepção” (GAMA, 2001, p. 45). Por essa razão, diz o narrador:

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. Senti na mente a fadiga perturbadora de quem contemplando o céu pingado de ouro ou se sobre a faiscação atenuada ao infinito de uma longínqua abóbada de chama remexe-se sem cessar um formigueiro de estrelas desvairadas. Assim entrei a vacilar na crítica das minhas impressões. Depois o terror de não poder mais dominar-me acabou de me desmontar (GAMA, 2001, p. 45).

Assim, essa sensibilidade sonora que vai crescendo e se aprofundando a cada momento, no fluir da narrativa, chega ao clímax de uma forma tão violenta que o narrador e protagonista chega a perder a audição: “Dizem que desfaleci e quando tornei a mim estava surdo” (GAMA, 2001, p. 46). Tão inusitada quanto a consequência (surdez) desse frenesi é sua causa: “O fantasma lívido do meu eu” (GAMA, 2001, p. 46). Ao mesmo tempo que esse fantasma de si mesmo - “feito de som” (GAMA, 2001, p. 46) - é o responsável pela aniquilação da “alma velha” (GAMA, 2001, p. 46), segundo o próprio narrador, ele também é o responsável pelo

⁶⁴ De acordo com James Mathes, “o tipo de modulação e a escolha das tonalidades são características importantes da música, e podem variar amplamente quanto ao efeito e à saliência. Embora possamos não estar cientes de tonalidades específicas, mudanças nas tonalidades e na forma de modulação usada alteram o som e o efeito expressivo da música, bem como seu design tonal. Esses fatores são importantes para nossas percepções e análises. A análise harmônica por meio do estudo de uma partitura esclarecerá as relações entre tonalidades transitórias e as modulações específicas em uma composição” (MATHES, 2007, p. 26).

⁶⁵ Para Bohumil Med, “quando a modulação é passageira, prefere-se gravar as alterações necessárias com acidentes ocorrentes conservando a armadura do tom original. Quando a modulação é definitiva, é costume mudar-se a armadura. (MED, 1996, p.164)

devir de uma “alma nova” (GAMA, 2001, p. 46), uma alma futura: “em harmonia de coisas que não se exprimem, começa a ser o núcleo estranho da que será minha alma futura.” (GAMA, 2001, p. 46). Pelo visto, esse estado adventício do narrador provém de sua relação intrínseca com a música, conquanto a sua consciência parecesse vibrar, em determinados momentos, em frequência diferente das notas do piano, como se estivessem ambos em dissonância⁶⁶, o que o levava a um sofrimento emocional tão extremo, a ponto de dizer: “sofro a obsessão torturante daquela música maléfica e ninguém me poderá livrar da harmonia infernal que cada dia me vai tomando no cérebro o domínio da pobre alma atrofiada” (GAMA, 2001, p. 46). Esse é mais um exemplo do esforço do narrador de transpor para a literatura sua experiência musical (impressão sonora), a despeito de todo descontrole e excesso.

A propósito, em relação às músicas tocadas durante o evento, há um detalhe, que chama a atenção. Diversas obras foram tocadas antes do concerto de Weber, que marca o início do processo de efusão interior do narrador, e, ao término desse *Concert-stuck*, “Maria Flora cantava” (GAMA, 2001, p. 45). Logo, supõe-se que, durante todo esse frenesi do narrador, a mesma música de Weber era tocada. Todavia, o próprio narrador diz ter ouvido, “na mente alucinada pelo piano os clarins entoarem as triunfais fanfarras da Volta do Cruzado”⁶⁷, num determinado momento entre a música de Weber e Maria Flora. Seria isso possível? E como ele

⁶⁶ Do ponto de vista da teoria musical, “a dissonância proporciona uma sensação de movimento e tensão (...) tem o caráter ativo, dinâmico, transitivo, instável e de movimento” (MED, 1996, p.97). Ampliando-se a significação, tem-se que a “dissonância é o termo técnico para a recepção, pela arte, do que é chamado de feio tanto pela estética quanto pelo senso comum. O que quer que ela seja, ela deve compor ou poder compor um momento da arte”. (ADORNO, 1970, p. 60).

⁶⁷ Referência à ópera *Joana de Flandres* ou *a Volta do Cruzado*, do compositor brasileiro, internacionalmente reconhecido, Carlos Gomes (1836-1896). Sobre a referida ópera, há duas considerações importantes de se fazer. A primeira é que o livreto da ópera é de autoria do escritor e também diplomata Salvador de Mendonça, fundador da cadeira 20 da ABL. “Simultaneamente, vai criando sua obra de teatro. Em 1861 escreve “A Herança”, que nunca será levada à cena em português, sendo-o, porém, em Inglês, num teatro de Nova York, com o título de “Money”, em 1898. É da mesma época sua tragédia lírica “Joana de Flandres”, que serviu de libreto para a ópera de Carlos Gomes” (MENDONÇA, 1941, p.378). Já a segunda consideração fica para a restauração da partitura de *Joana de Flandres*, feita pela professora e musicóloga Lenita Waldige Mendes Nogueira do Instituto de Artes (IA) da Unicamp, entre os anos de 2001 e 2003. De acordo com Lenita, os originais da ópera – que se encontram separados (1º ato no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro; 2º, 3º e o 4º atos no acervo da Universidade Federal do Rio de Janeiro) – somam 1.054 páginas manuscritas, num total estimado em mais de 85 mil compassos. Além disso, a pesquisadora comenta: “Joanna de Flandres, ópera em quatro atos, foi escrita e encenada em 1863, quando Antônio Carlos Gomes se encontrava no Rio de Janeiro. Trata-se de uma peça para solistas, dois coros e grande orquestra, que estreou no mesmo ano sob a regência do maestro Nicolai. Lenita conta que depois da estreia, num teatro do Rio de Janeiro, a peça nunca mais fora montada, ficando esquecida durante todo esse tempo, quer dizer quase 140 anos. (...) Lenita revela que ao analisar as partituras de Carlos Gomes pôde ter uma ideia do que era compor uma música, principalmente uma ópera naquele tempo, quando muitas vezes nem havia os pentagramas nas folhas de música, que deveriam ser feitos pelo próprio compositor” (GOMES, 2003, p.8).

poderia estar ouvindo instrumentos que sequer estavam sendo tocados? Esse é um bom exemplo de representação literária de uma alucinação, quando não se tem o controle exato do que a mente está processando, bem como a ordem em que os eventos estão acontecendo. Por isso, é provável que o narrador não tenha percebido a exata transição das músicas e que estivesse revivendo, na memória, a apresentação de uma orquestra executando a obra de Weber, ao som de instrumentos que, por acaso, o fizesse lembrar-se das fanfarras da Volta dos Cruzados. Fato é que numa alucinação – dado o dinamismo psicológico, que costuma provocar distúrbio e fragmentação dos acontecimentos – todas essas coisas (impressões) são possíveis, ainda mais diante de um narrador completamente tomado pelas intervenções da consciência, em face de tamanha experimentação sensorial. Sendo assim, esse é mais um exemplo de recurso narrativo, característico do impressionismo literário, presente na obra de Domício da Gama.

Ademais, é relevante apontar a mistura de artes que a narrativa traz, aglutinando inusitadamente a estética pictórica, musical e literária, a fim de elucidar essa experiência onírica do protagonista: “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” (GAMA, 2001, p. 46). Nesse excerto, fica evidente o uso da personificação, figura de linguagem também denominada *prosopopeia*⁶⁸, cuja função no texto é dar vida ao que é inanimado, no caso “os retratos na parede” (GAMA, 2001, p. 46). O emprego dessa figura no texto possivelmente seja uma forma encontrada pelo narrador de expor os efeitos fantásticos que decorrem de seu estado de confusão cognitiva, estado esse que é capaz de redimensionar a sensação de realidade desses inusitados acontecimentos, que, para as demais pessoas descritas na narrativa, não passa de maluquice, a julgar-se pela resposta de um dos ouvintes ao ouvido no narrador: “– Então se não foi surdo o que tu ficaste, foi maluco...” (GAMA, 2001, p. 46). Voltando a questão da mistura de artes que a narrativa traz, há de se notar que é por meio dessa combinação de sensações que o narrador faz a transição de sua vida anterior para a nova, sob a responsabilidade de seu próprio fantasma, mencionado

⁶⁸ *Prosopopeia* (Do gr. *prosopopoiía*, ‘personificação’, pelo lat. *Prosopopoeia*). Figura que consiste no emprestar vida aos seres inanimados, fictícios, ausentes ou mortos. É a figura, por excelência, de ficção, dos mitos, das histórias (estórias) maravilhosas e narrações infantis. Há poemas – como “Vozes d’África”, de Castro Alves, em que o poeta simula a África a gemer sua desgraçada sorte, numa explosão de angústia e de revolta, – que se consubstanciam essencialmente na *prosopopeia*. Exs.: “Os altos promontórios o choraram.” (L. III, 84). “uma ilusão gemia em cada canto, / Chorava em cada canto uma saudade!” (Luís Guimarães Jr.). “Andrada, arranca esse pendão dos ares! / Colombo! Fecha a porta dos teus mares!” (Castro Alves). (CHERUBIM, 1989, p. 55)

anteriormente. De outro modo, é através dessa íntima e profusa relação do protagonista com a arte que o conceito de impressão é explorado no texto.

Nesse contexto, tem-se ainda uma outra particularidade, no tocante ao efeito do som na percepção do protagonista, que merece ser pontuada. No meio do fluxo de impressões que desconcertam o consciente desse narrador, outros sons externos parecem fundir-se às melodias das músicas. Assim, como que interrompendo a narrativa, o narrador descreve “um carro passando à disparada pela rua” (GAMA, 2001, p. 46), possivelmente propagando um som bastante alto, ao menos é o que se pode supor de um carro em disparada. Esse episódio ocorre pouco tempo antes de o narrador chegar ao apogeu do seu desvario (momento em que fica inusitadamente surdo). Na sequência, já com a mente completamente transtornada, diz que o carro “parou de repente, como se o silêncio o engolisse” (GAMA, 2001, p. 46). Nota-se, nesse exemplo, que o narrador pretende reproduzir a imediaticidade do acontecimento, similarmente ao processo de apreensão da realidade pelo consciente das pessoas, o qual se dá abrupta e involuntariamente. Em outras palavras, seria muito improvável o carro ter parado subitamente, já que estava em disparada. Ao que tudo indica, essa é mais uma armadilha da mente alucinada do narrador, focalizado internamente, que não é capaz de deduzir que o carro, dada a velocidade, já estivesse longe, e seu rastro sonoro disperso no ambiente, sobreposto pelos sons do piano. Sendo até possível que esse silêncio tenha mais a ver com o estado de espírito desse narrador, já quase surdo, diante de tamanha experimentação sensorial. Sem dúvida alguma, esse é mais um exemplo que legitima a leitura da obra de Domício da Gama pela perspectiva do impressionismo literário, na medida em que “veicular a impressão tanto como percepção dos sentidos quanto dos pensamentos, aparências que se fazem reais, suspeitas que são verdadeiras, e partes que são o todo – tal foi a aspiração ‘total’ do escritor impressionista.”⁶⁹ (MATZ, 2001, p. I)

Outrossim, entre os contos de Domício da Gama, talvez este seja o que mais apresente certo grau de decadentismo, mesmo havendo a predominância da estética impressionista. Ao tomar-se por base, por exemplo, a cena demonstrada anteriormente, na qual o narrador menciona ouvir “um carro passando à disparada pela rua” (GAMA, 2001, p. 46), admite-se a possibilidade de uma referência ao advento da modernidade e suas conseqüentes adversidades,

⁶⁹ “*To get in the impression not just sense perception but sense that is thought, appearances that are real, suspicions that are true and parts that are whole – this was the ‘total’ aspiration of the Impressionist writer.*”

a exemplo da vertiginosa tomada do ambiente urbano pelos carros, sobretudo nas grandes capitais. Aliás, esse excerto dialoga facilmente com a *Vida Vertiginosa* de João do Rio, representante desse movimento artístico no Brasil⁷⁰:

E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando, os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado na França (RIO, 1911, p. 3).

Somado a isso, tem-se a própria temática esdrúxula de um episódio incomum de surdez decorrente de uma excessiva sensibilidade artística, que até não espantaria se estivesse ocorrendo diante de uma cena qualquer de *A Alma Encantadora das Ruas*, sob a batuta de seus “Músicos ambulantes”:

Novamente à beira das calçadas a Valsa dos *Sinos* e *O Guarani* se desarticulam em velhos pianos; novamente sujeitos, que parecem cegos, rodam a manivela dos realejos, estendendo a mão súplice, numa ânsia de miséria; novamente, depois de alguns trechos da sonante *Boêmia*, um piresinho de metal se vos oferecerá, desejoso de níqueis. E todos vós, que sois bons, e todos vós, que gostais de música, haveis de deplorar os coitados que alegram os outros para viver na miséria, com a alma varada de dor, e todos vós sofrereis a crise de harmonia. Oh! a música! (RIO, 1995, p. 65).

Por tudo isso, em “Alma Nova” revela-se mais um conto de Domício da Gama, em que o conceito da impressão se destaca, a partir de alguns recursos narrativos. Indiscutivelmente, o mais proeminente é a focalização interna, que faz com que o leitor conceba os acontecimentos pela perspectiva do narrador, num estado de estesia diante de tamanha sensibilidade à música. Assim, esse cenário fantasioso criado pelo protagonista abre caminho para a utilização de outras ferramentas na narrativa, como a mistura de artes numa tentativa de “transposição” da pintura e da música para a literatura – que se observa na descrição das molduras na parede e nos quadros que falavam e cantavam no colorido de cada pintura. O tempo e o espaço também se fundem à

⁷⁰ Sobre o decadentismo de João do Rio, comenta Virgínia Célia Camilotti: “Vale lembrar que, na leitura decadentista que o cronista guarda de seu tempo, a civilização apresenta os valores e as formas de vida sobre os quais se instituiu no auge de sua expressão, e, como tal, no ponto agudo de sua exaustão e saturação. Admiti-la nesses termos não significa compreender o decadentismo de João do Rio, como mera vontade de atualização de um movimento estético ditado pelo figurino europeu, nos termos já suficientemente explorados. Significa compreender a Decadência como figura epistêmica, ou como campo conceitual a partir do qual o artista olha o mundo, o momento, a cidade ou, de modo mais preciso, o momento a partir da cidade, ou da cosmópolis. (CAMILOTTI, 2004, p.222)

consciência desse narrador que, sob o efeito da dissonância musical (e talvez cognitiva), não dá conta de representar suas apreensões da “realidade” nem na ordem, tampouco na exatidão dos fatos, dada sua desorientação. Dessa maneira, por meio da fragmentação dos acontecimentos – que se observa na possível confusão com a sequência das músicas tocadas e na impressão de o carro ter parado quando não se ouvia mais o seu rastro sonoro – pretende-se criar a mesma sensação de desorientação do ente ficcional no leitor, o que é característico do impressionismo literário, além de ratificar a leitura de “Alma Nova” pelo viés dessa estética literária.

3.6 UM PONTO EM COMUM NOS CONTOS

*De la musique avant toute chose
Et pour cela préfère l'impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien sur lui qui pèse ou qui pose...
Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la couleur, rien que la nuance.*

(VERLAINE, 1989)⁷¹

A partir das análises anteriores, é possível perceber um ponto em comum entre os referidos contos de Domício da Gama, o uso da sonoridade no enredo, bem como no processo narrativo, ora para amplificar as percepções sensoriais, como em “Schezzo” e “Alma Nova”, ora para complementar o *métier* artístico, como em “A canção do rei de Tule” e “Conto de Verdade”, de forma que, tanto no primeiro quanto no segundo casos, tem-se relevante contribuição ao impressionismo presente na obra literária.

Diante disso, faz-se necessário ampliar a reflexão acerca da correspondência entre as artes pictórica, literária e musical, de modo a compreendê-las não só como influência, mas fundamentalmente como recurso de construção da obra de Domício da Gama, sendo a experiência de cobrir o centenário da Exposição Universal de Paris um exemplo da estreita relação do escritor com a arte. Aliás, a descrição que o escritor faz do Palácio das Belas-Artes,

⁷¹ Estrofe do poema “Art Poétique” de Paul Verlaine: “Música, antes de qualquer coisa, E para tal, prefere o Ímpar, Mais vago e mais solúvel no ar, Sem nada que lhe pese ou que lhe pouse... Porque nós queremos ainda o Matiz, Não a Cor, nada senão o Matiz!”

em crônica publicada em 01 de junho de 1889, na coluna “De paris” da *Gazeta de Notícias*, é um demonstrativo da percepção aguçada do escritor, sem contar os comentários que são feitos, na sequência, acerca da arte francesa, que atestam o olhar atento de Domício para as artes.

O Palácio das Belas-Artes visto de fora, é uma joia de ornamentação e colorido. E quando os olhos consentem em abandonar tão grato espetáculo e se levantam para o céu, num dia como hoje o céu é azul, de um azul manso e cheio de frescura, sem sol maligno, com repousos de nuvens brancas, em que o espírito pousa, sem pasmos de infinito.

Parece que é esse céu o que inspira a amabilidade da arte francesa. Amabilidade quando nela sente-se a alma do artista, sincera, humana. Não são todos assim; muitos querem fingir exotismos de estéticas, sensibilidades e emoções que não possuem, que não são da alma francesa. Espicham-se então. E a dominante da arte francesas fica sendo sempre a nota amável, clara e serena que inspiram as contemplações tranquilas, de uma sensualidade fina, mas sempre equilibrada e saudável, sem morbidez nem nervosismo excessivo, na afinação média a que a maioria atinge. Este é o sucesso das pinturas medíocres, este é o motivo pelo qual cada Salon anual apresenta uma diminuição de obras de arte absolutamente ruins ao mesmo tempo que de obras primas, é a razão do aumento progressivo das boas médias, que desejava o burguês presidente Grévy. Do Salon deste ano (que também abriu-se há três dias, como uma flor ao sol) disseram os críticos da arte que ele assinala uma diminuição geral do talento ao mesmo tempo que um aumento da habilidade manual, que em grande número de pinturas sente-se que a arte vai cedendo lugar ao ofício, etc. Como não sou crítico de arte não lastimo isto. (GAMA, 2020, p.72)

Mesmo estando a origem do impressionismo na pintura, conforme demonstrado no primeiro capítulo, sua estética influenciou as outras artes, as quais acabaram ressignificando, cada uma a seu modo, a forma de traduzir as sensações do artista, quando exposto a determinada experiência. Não obstante, há algo em comum na manifestação do impressionismo nessas artes, que é a tentativa de registro da percepção do observador diante de um acontecimento, resultando, então, numa impressão subjetiva da realidade.

O ponto é que qualquer peça do Impressionismo, seja prosa, ou verso, ou pintura, ou escultura, é o registro da impressão de um momento; não é uma espécie de registro arredondado e anotado de um conjunto de circunstâncias – é o registro da lembrança em sua mente de um conjunto de circunstâncias que aconteceu há dez anos – ou dez minutos. Pode até ser a impressão do momento – mas é a impressão, não a crônica corrigida. (HUEFFER, 1914, p.174, tradução nossa)⁷²

⁷² “*The point is that any piece of Impressionism, whether it be prose, or verse, or painting, or sculpture, is the record of the impression of a moment; it is not a sort of rounded, annotated record of a set of circumstances – it is the record of the recollection in your mind of a set of circumstances that happened ten years ago – or ten minutes. It might even be the impression of the moment – but it is the impression, not the corrected chronicle*”.

Em outras palavras, aos artistas impressionistas importava retirar a racionalidade dos sentidos humanos, de modo a substituí-la pela impressão resultante, espontaneamente, de cada acontecimento observado. Acerca disso, observa Serullaz, valendo-se de uma citação de Marcel Proust (1871-1922), para quem “as superfícies e os volumes são, na realidade, independentes dos nomes dos objetos que a nossa memória lhes impões quando os reconhecemos” (SERULLAZ, 1989, p. 12). Consequente e paralelamente, tal conceito se evidencia, na prática literária de Proust, como se pode observar em um de seus personagens de *Em Busca do Tempo Perdido*, o pintor Elstir, o qual “esforçava-se por arrancar ao que acabava de sentir o que ele sabia. Seu empenho tinha sido frequentemente o de dissolver esse agregado de raciocínios a que chamamos visão” (SERULLAZ, 1989, p. 12).

Claude Debussy (1862-1918) também foi um dos artistas que reconheceu essa “interconexão” das artes, quando afirmou que “nada é mais musical do que um pôr-do-sol” (DEBUSSY apud SERULLAZ, 1989, p. 12). É como se, ao compor, o artista procurasse cada nota como o pintor impressionista escolhe a cor ideal para a representação do que está sendo observado. Logo, se ao pintor cabia encontrar a correlação exata entre cores e seus contrastes, para se aproximar da sensação visual obtida no momento da percepção, ao compositor musical cumpria a busca pelo som ideal, num “jogo” entre harmonia e melodia, a partir da consonância e dissonância dos intervalos musicais⁷³, bem como da permuta entre instrumentos, objetivando um timbre específico, como se cada nota de uma escala musical correspondesse a uma cor na paleta do pintor. Assim, com base nessas novas técnicas, Debussy encontrava as notas mais adequadas, executada pelo instrumento “certo”, para proporcionar a sensação diante de determinada experiência, mesmo que com isso quebrasse a linha melódica tradicional da música clássica. Sobre isso, comenta Emile Vuillermoz:

Debussy afinara-se milagrosamente pelo diapasão dos pintores empenhados na conquista progressiva da luz, considerada o elemento dominante da linguagem deles. Essa conquista os conduziu ao emprego da ‘microestrutura’. Instintivamente, Debussy ia praticar, tal como eles, todas as formas de fragmentação, da repartição, da decomposição dos sons e dos timbres, pois o seu gosto pelo ‘quatuor dividido’ e pelas surdinas corresponde à mesma necessidade pictórica de irisação. Recriminou-se nos pintores, que descobriram a natureza feérica das vibrações da atmosfera que animam as cores, terem sacrificado a nitidez e a precisão dos contornos lineares à essa magia: seus adversários os acusavam de ignorar o desenho! Debussy conheceu a mesma incompreensão, pelas mesmas razões: tem sido nesciamente declarado, com

⁷³ De acordo com Bohumil Med, intervalo é a diferença de altura entre dois sons; é a relação existente entre duas alturas; é o espaço que separa um som do outro. (MED, 1996, p.60)

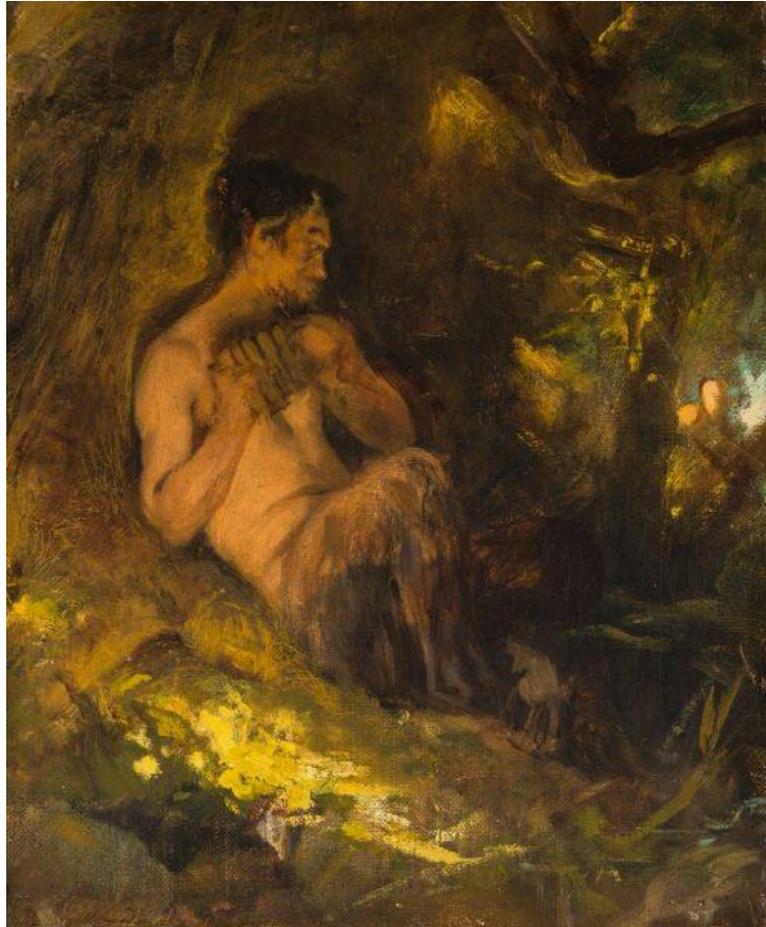
frequência, que sua música era uma completa monocromia, da qual estava ausente toda linha melódica (VUILLERMOZ apud SERULLAZ, 1989, p. 14).

Aliás, ao falar de Debussy, vem à tona a composição de sua primeira obra inteiramente impressionista, o *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, feita por encomenda da *Société Nationale de Musique*, inspirado no poema homônimo de Mallarmé⁷⁴. Trata-se de uma obra orquestral em que as variações melódicas se dão de forma mais livre, por meio do cromatismo das notas, sem as características da harmonia tonal (organizada hierarquicamente em torno de uma tonalidade principal). Já o poema *L'après-midi d'un Faune* (A tarde de um Fauno), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), retrata as experiências sensuais de um fauno que, ao acordar de sua sesta, discorre sobre seus encontros com várias ninfas durante esse breve sono, numa espécie de monólogo onírico. Evidentemente, não se pretende aqui o aprofundamento na relação entre as duas obras, o que excederia o objetivo do trabalho, tampouco defender a existência de mera transposição de linguagem escrita para a musical. O que se objetiva aqui é tratar da simbiose entre as artes, fruto da experimentação de uma estética pela perspectiva de outra, que resulta em uma manifestação artística autonomamente nova. A esse respeito, convém observar as palavras de Schönberg⁷⁵ sobre seu próprio processo de criação: “inebriado pela sonoridade da primeira estrofe, escrevo muitas das minhas canções sem me preocupar minimamente com a sequência do desenvolvimento do texto poético, vindo a descobrir apenas dias depois qual seria o conteúdo poético de minha canção” (SCHÖNBERG apud FREITAG 1983, p.12).

⁷⁴ Nas palavras de Otto Maria Carpeaux, Debussy “foi o compositor da poesia simbolista. Pôs em música as *Ariettes oubliées* (1888) de Verlaine e as *Fêtes galantes* (1892, 1904) do mesmo poeta; *lieds* de uma delicadeza até então inédita. Escreveu para orquestra o *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (Prelúdio à Tarde de um Fauno, 1894), ilustrando (sem “programa”, naturalmente) o poema de Mallarmé: sua primeira obra inteiramente impressionista e, até hoje, a mais famosa e mais executada; a que causou maior estranheza na época (pela “falta de melodia”) e que ainda hoje é capaz de assustar os não iniciados”. (CARPEAUX, 2022, p. 224). A propósito, optou-se, para ilustração do tema, pela tela *Faun* de Pál Szinyei Merse (1845-1920), pintor húngaro impressionista.

⁷⁵ Referência ao compositor austríaco Arnold Franz Walter Schönberg (1874-1951), responsável por “levar a cabo o que talvez tivesse tocado a Mahler, não fosse este ter vertido em morte o dilema deste parto doloroso: ultrapassar definitivamente (ao menos em aparência, talvez mesmo em essência) a tonalidade e arriscar-se em novos domínios que, ao contrário do sistema tonal – que se cristalizara como produto cultural hegemônico e de senso comum –, haveriam de ser defendidos por iniciativa quase pessoal, de índole individual, numa quebra dos paradigmas de um sistema de referência comum da harmonia, ciência-mãe da escritura musical” (MENEZES, 2018, p. 124). A esse respeito, também observa Adorno: “a nova música da tonalidade abolida adquiriu a sua reverência ao desenvolver uma extrema sensibilidade contra os seus próprios rudimentos; dos primeiros tempos da atonalidade provém uma expressão irônica de Schönberg segundo a qual a «mancha lunar» do *Pierrot lunaire* teria sido trabalhada de acordo com as regras de princípio estrito, as consonâncias seriam apenas preparadas e permitidas em maus compassos”. (ADORNO, 1970, p. 181)

Quadro 8 – Pál Szinyei Merse: *Faun (sketch II)*, 1867, óleo sobre tela, 37 x 30.5 cm, Museum of Fine Arts – Hungarian National Gallery.



Fonte: <https://en.mng.hu/artworks/faun-sketch-ii/>

Por tudo isso, é fundamental ampliar a reflexão acerca dessa referida simbiose entre as artes⁷⁶, especialmente entre a literária e a musical, a fim de melhor compreender o uso de tal recurso nos contos de Domício da Gama, analisados neste trabalho. Assim, há de se enfatizar que, com o advento do impressionismo e, conseqüentemente, de uma nova maneira de se fazer arte, houve um encolhimento entre as fronteiras desses gêneros artísticos, como bem observa Theodor Adorno:

⁷⁶ Sobre a simbiose entre a arte pictórica e a música, afirma Jean-Michel Nectoux: “A música não representa nem exprime nada preciso em si mesma, sua linguagem é inteiramente constituída da vibração modulada dos corpos sonoros – instrumentos, voz humana –, da mesma maneira que a pintura é formada das vibrações das cores de que a luz é composta”. *La musique ne représente et n’exprime rien de précis en elle-même, son langage est tout entier constitué de la vibration modulée des corps sonores – instruments, voix humaine –, de même que la peinture est formée des vibrations de couleurs dont se compose la lumière.* (NECTOUX, 2013, p. 64)

No desenvolvimento mais recente, as fronteiras entre os gêneros artísticos fluem umas em direção às outras (...) Muitas músicas tendem às artes gráficas em sua notação. Esta se torna, nesse sentido, não apenas semelhante às figuras gráficas autônomas, senão que sua natureza gráfica assume, face ao que foi composto, uma certa independência (ADORNO 1996, p.432).

Assim, mesmo entendendo não haver direta transposição de uma arte para a outra, é possível justificar a existência de interconexão entre a música e a literatura, pela perspectiva da temporalidade, tendo em vista que ambas são consideradas artes temporais, diferentemente da pintura e da escultura que são espaciais⁷⁷.

Semelhantemente ao que ocorre com a literatura, em que os acontecimentos da narrativa se dão no decorrer de um tempo (cronológico ou psicológico), ocorre com a música, cuja execução se dá pelo ordenamento sucessivo de notas no tempo. Em ambas manifestações artísticas, o tempo é, portanto, o responsável pela construção da sensação de movimento. Na literatura, de acordo com discussão já levantada neste trabalho, há de se atentar para a dualidade temporal presente no processo narrativo, em que se deve distinguir o tempo daquilo que foi narrado do tempo da narração, sendo a existência desses dois tempos uma das causas de possíveis “distorções temporais que observamos de um modo geral nas narrativas” (GENETTE, 2017, p. 91). Já na música,

A maior característica do instante musical está no fato de ele não ser uma simples sucessão de agoras. O instante musical é uma construção entre eventos passados que ainda ressoam na memória do ouvinte e expectativas futuras que ressoam como séries virtuais na imaginação do ouvinte. Essa costura entre memória e imaginação é que constitui a narratividade do tempo musical e que impõe uma direção para a forma (SAFATLE, 2010).⁷⁸

Não obstante, como compreender essa correlação especificamente na arte ficcional impressionista, na qual se observa, por vezes, a ruptura com a linearidade – seja de um enredo narrativo seja de um tema musical – ou até mesmo a sensação de estagnação do tempo? Se reconhecermos que o cerne dessa questão está no modo de organização da experiência da temporalidade, não será difícil, por exemplo, reconhecermos o uso da música como

⁷⁷ A esse respeito, convém recorrer ao trabalho do crítico Gotthold Ephraim Lessing, especificamente ao livro *Lacooonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (LESSING, 1996).

⁷⁸ Transcrição da fala do pesquisador em ensaio publicado no Programa de concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osespem.

potencializador da experimentação sensorial nos contos de Domício da Gama. Noutras palavras, o mesmo efeito de dissolução da expectativa de um acontecimento, encontrado na música, através do jogo de modulações e do cromatismo das notas (descaracterizando a sistematização tonal)⁷⁹, pode ser evidenciado na narrativa de Domício, tanto em “Scherzo” quanto em “Alma nova”, por meio da focalização interna, recurso que permite ao narrador gerar tal efeito dissolutivo no leitor, o qual pode até ter a impressão de que o tempo está congelado numa cena (ou na mente alucinada do ente ficcional).

Dessa forma, na construção da narrativa dos referidos contos de Domício, tem-se, por parte do narrador, o uso da música como uma maneira de intensificar a sensação de movimento, de passagem ou de transformação no leitor. Em “Alma nova”, a experimentação musical é tão intensa, diante do *Concert-stuck* de Weber, que o narrador protagonista enxerga um fantasma feito de som, sendo esse o responsável pela passagem (transformação) de uma alma velha para uma alma nova. Nas palavras desse narrador, o jogo de modulações, de ressonâncias e ecos é que eram responsáveis pelas suas próprias impressões frente aos acontecimentos:

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. Senti na mente a fadiga perturbadora de quem contemplando o céu pingado de ouro ou se sobre a faíscação atenuada ao infinito de uma longínqua abóbada de chama remexe-se sem cessar um formigueiro de estrelas desvairadas. Assim entrei a vacilar na crítica das minhas impressões. Depois o terror de não poder mais dominar-me acabou de me desmontar (GAMA, 2001, p. 45).

De forma bem similar, o uso da música no conto “Scherzo”, de Domício, potencializa a experimentação sonora do narrador autodiegético, ao se ver seduzido pela pianista executando um movimento de Beethoven (*Scherzo*). Essa pianista nada mais é que fruto da consciência desse narrador, influenciado pelo jogo de sensações provocado pelo “divo Ariel de asas de

⁷⁹ Do ponto de vista do estudo da harmonia tradicional, em que os acordes desempenham determinadas funções, é possível gerar sensações de tensão e repouso e, assim, causar expectativa de um acontecimento. “Ao conjunto tensão e repouso, próprio da relação funcional, chama-se funcionalidade. As bases da funcionalidade se definem no contraste das funções, nas propriedades, dentro de cada modo, da tônica e das outras harmonias que não são da tônica. A teoria da harmonia, que se baseia no aprendizado das funções dos modos, é chamada de teoria da funcionalidade. Atualmente, sob um determinado ponto de vista, ela se difunde, em maior ou menor grau, na harmonia” (SPOSSOBIN, 2007, p. 24-25). Efeito contrário é encontrado na música de Debussy, por exemplo, em que se encontra um distanciamento do sistema tonal, especialmente em seu *Prelúdio à Tarde de um Fauno*, resultando, em determinados momentos, na quebra de expectativa de um acontecimento.

ouro” (GAMA, 1888, p. 58). Assim, a música é a responsável pela condução desse narrador em sua viagem interior.

Há um limite ao sentir, que eu atingi. Daí por diante, o ouvido alucinado de Beethoven. [...] Os nervos exaustos vibram dolorosamente à volta insistente, irritante, do tema em dez ou doze notas, todo nu e descorado, como um que volta das ilusões. Em quinze páginas de música as explosões iluminantes cessam e uma claridade crua e despoetizante mostra-me em forma de morcego lúgubre, de asas fuscas e membranosas, o meu hino de alegria e luz, o ideal Ariel de asas de ouro (GAMA, 1888, p. 58).

Em ambos os contos, como se pode observar, fica claro o uso da música, enquanto linguagem da sensação, como um recurso narrativo capaz de agir no processo de experimentação do narrador, diante de um determinado acontecimento, fazendo-o ressignificar, a cada instante, a dinâmica do texto, a partir do seu próprio estado interior. Sobre o uso da música como linguagem da sensação na prosa, comenta Ruth Moser:

Na prosa, a música da sensação talvez não tenha sido tão plenamente realizada como na poesia. [...] Ele [o prosador] é obrigado a explicar, a descrever, constantemente preocupado com o enredo do livro, com a psicologia das personagens, sempre com pressa de chegar. Inevitavelmente, sua linguagem é menos pura, menos cristalizada. No entanto, a prosa também tem sua linguagem de sensação (MOSER, 1952, p. 100).⁸⁰

Além disso, nos outros dois contos analisados neste trabalho, “A canção do rei de Tule” e “Conto de Verdade”, encontra-se o uso da música, ainda que de forma diferente. Se tanto em “Scherzo” quanto em “Alma nova” a música é utilizada para amplificar as percepções sensoriais dos entes ficcionais, em “A canção do rei de Tule” e “Conto de Verdade” ela tende a complementar o *métier* artístico. Assim, teremos a música como o “fio narrativo” alinhavando as partes de “A canção do rei de Tule”, começando no introito filosófico, passando pelo diálogo entre o narrador e Antunes sobre a estética de compositores e artistas de ópera, até que se chegue, finalmente, ao que parece ser primordial na narrativa: o efeito não só sonoro, mas também afetivo, resultante da lembrança inesquecível da fala “mansa” e “velada” de Enganinha, a qual, como ninguém mais, “cantava a canção do rei de Tule” (GAMA, 2001, p. 101). No “Conto de Verdade”, por sua vez, tem-se o uso da música não só na construção do cenário

⁸⁰ *En prose, la musique de la sensation ne s'est peut-être pas aussi complètement réalisée qu'en poésie. [...] Il [o prosador] est obligé d'expliquer, de décrire, sans cesse préoccupé de la trame du livre, de la psychologie des personnages, toujours pressée d'arriver. Forcément, son langage est moins pur, moins cristallisé. Néanmoins, la prose a, elle aussi, son langage de la sensation.*

narrativo (ambiente de ópera), mas também como intensificador do motivo de insatisfação do marido Cristiano: a falta de sensibilidade artística da esposa Olímpia.

Sendo assim, esses são alguns exemplos que comprovam a proposição inicial da existência de um ponto em comum entre os contos de Domício da Gama, o uso da sonoridade como forma de ampliar a experimentação sensorial dos entes ficcionais. Ademais, é possível enxergar possibilidades futuras de desenvolvimento dos elos entre a música e o impressionismo literário em Domício da Gama, como, por exemplo, pode-se observar no romance *Bolero* de Ravel (2010), do escritor Menalton Braff⁸¹.

⁸¹ A construção do romance, tal como na música de Ravel, é norteadada por uma ideia simples: articular o uso progressivo da repetição com o acirramento do conflito dramático. Os dois Boleros se assemelham, portanto, na sempre presente repetição temática que só se atualiza, a cada vez, pela variação (para mais) quanto ao número das vozes neles ressoantes. A narração do romance se aproxima, por efeito de semelhança estrutural, do “Bolero” de Ravel. (FRANCO JUNIOR, 2013, p 180)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos fatos e argumentos apresentados, ao longo deste trabalho, certifica-se a relevância de Domício da Gama e de seus contos para o estudo do impressionismo literário no Brasil, estando seu lugar garantido entre os artistas (pintores, escultores, músicos e escritores) que hoje reconhecemos - em maior ou menor grau - como impressionistas, por terem feito arte de forma “diferente” dos seus antecessores. Tal fato se sustenta, sobretudo, se tomarmos os contos correspondentes à primeira fase da escrita de Domício, na qual o impressionismo literário se mostra mais acentuado. Ademais, é provável que essa estética “diferente” de Domício da Gama seja a razão do estranhamento por parte dos críticos contemporâneos do escritor, quando não conseguiram enquadrá-lo nos arranjos e esquemas fixados pela crítica da época, ou mesmo defini-lo como representante de uma determinada corrente literária.

Como demonstrado ao longo do trabalho, a origem do impressionismo está nas muitas transformações pelas quais passaram esses artistas, naquele contexto histórico do século XIX, e por meio das quais foram levados a alicerçar uma nova estética, que resultou em todos os “ismos” do século subsequente. Na pintura, o impressionismo se caracteriza por novas técnicas que acabam forçando o abandono do estúdio tradicional e a consequente busca pelo tema ao ar livre (pintura *en plein air*), além de uma maior preocupação com o efeito que se quer produzir, em detrimento de detalhes considerados menos importantes. Já na literatura e, consequentemente, em Domício da Gama, essa mudança estética faz da narrativa uma representação desse mundo diverso, dinâmico e, por vezes, dicotomizado e atomizado. De modo que qualquer ação ou acontecimento descritos no texto estão sempre subordinados à perspectiva do narrador. Naturalmente, tal característica coloca qualquer esforço de reconstrução da “realidade” no campo da subjetividade. Assim, toda tentativa de interpretação das ações dos entes ficcionais e do próprio narrador como verdadeiras se faz infundada, já que estão comprometidas. Para Hauser, “o mundo, cujos fenômenos se encontram num estado de constante fluxo e transição, produz a impressão de um contínuo no qual todas as coisas se fundem e se aglutinam e onde não existe diferença alguma, exceto as diversas abordagens e pontos de vista do observador” (HAUSER, 2003, p.898).

Por tudo isso, acreditamos que esse trabalho tenha servido, mesmo diante da dificuldade e da complexidade, para amplificar a discussão acerca da relevância de Domício da Gama e de seus contos para o estudo do impressionismo literário no Brasil e, com isso, diminuir a

dificuldade - encontrada por muitos que pretendem estudar tanto o escritor quanto o impressionismo literário - que, entre outras mais, se dá em função de dois fatores. Primeiramente a escassez de obras, em português, disponíveis aos leitores ou estudantes do impressionismo literário. Por último, e nem tão diferente do primeiro, o parco volume de trabalhos realizados, desde a morte física de Domício aos dias atuais, frente à sua relevância para a literatura brasileira, em que pese o fato de que tais trabalhos têm sido os responsáveis por não permitir que a obra do escritor seja relegada ao esquecimento.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ADORNO, Theodor. *Die Kunst und die Künste* In: *Gesammelte Schriften* 10.1: Prismen-Ohne Leitbild. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996.
- ALENCAR, Mário de. *Domício da Gama*. O Jornal, Rio de Janeiro, ano VII, n. 1892, p. 4, 21 fev. 1925.
- ALENCAR, Mário de. *Domício da Gama*. O País, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 9720, p. 1, 18 mai. 1911.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- AZEVEDO, Artur. *Livros, folhetos e revistas*. O País, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 6183, p. 1, 12 set. 1901b.
- BECHARA, Evanildo. *Discurso do Sr. Evanildo Cavalcante Bechara*. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1996-2011)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. t. VII. p. 453-467.
- _____. *Domício da Gama: o escritor e o diplomata*. Ciclo de conferências da Academia Brasileira de Letras “A memória reverenciada”. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RXFvtV1VswM> Acesso em: 17 de setembro de 2022.
- _____. *Domício da Gama: o escritor e o diplomata*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ano II, n. 74, p. 201-213, jan.-mar. 2013.
- BORGES, Luís Eduardo Ramos. *Vida e obra do escritor Domício da Gama: um resgate necessário*. Assis: UNESP, 1998. Tese de Doutorado.
- BOSI, Alfredo. *A interpretação da obra literária*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____, *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Ed.34, 2013.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CAMILOTTI, Virgínia Célia. *João do Rio: Idéias Sem Lugar*. Campinas: UNICAMP, 2004. Tese de Doutorado.

CAMPOS, Humberto de. *Domício da Gama*. In: Perfis (crônicas – 1ª série). São Paulo; Porto Alegre: W.M. Jackson, 1951. p. 99-104.

CARPEAUX, Otto Maria. *A História da Música: da Idade média ao século XX*. 2 ed. São Paulo: Faro Editorial, 2022.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHERUBIM, Sebastião. *Dicionário de figuras de linguagem*, São Paulo, Pioneira, 1989.

CHEVREUL, Michel-Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs: et de l'assortiment des objets colorés...* Paris: chez Pitois-Levrault et cie, 1839.

COLIN, Paul. J. B. *Jongkind*. goodpress@okpublishing.info EAN 4064066305888. Table des matières Au seuil d'une étude qui va. Good Press, 2021.

COPLAND, Aaron. *Como Ouvir e Entender Música*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

CORTÁZAR, Julio. *Alguns aspectos do conto*. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização de Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 147-163.

COUTINHO, Afrânio. *Discurso de posse de Afrânio Coutinho na Academia Brasileira de Letras* (1962). In: COUTINHO, E. F.; KAUSS, Vera L.T. (Org.). *Discursos de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2011. p. 143-184.

DOMÍCIO da Gama: com o embaixador Domício da Gama, antontem falecido, a Nação Brasileira perdeu um dos seus mais dedicados e nobres servidores. O Jornal, Rio de Janeiro, ano VII, n. 2116, p. 1-4, 10 nov. 1925. (edição 02116)

FERNANDES, Ronaldo Costa. *Domício da Gama*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.

FRANÇA, Tereza Cristina Nascimento. *Self made nation: Domício da Gama e o pragmatismo do bom senso*. Brasília: UnB, 2007. Tese de Doutorado.

FRANCASTEL, Pierre. *O Fim do Impressionismo: estética e causalidade*. In: _____. *A realidade figurativa*. Trad. Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva; 1993. p. 203-212.

FREITAG, E. *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek: Rowohlt, 1983.

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

GAMA, Domício da. *De Paris: Domício da Gama; estabelecimento do texto, notas e introdução* Franco Baptista Sandanello; transcrição Wellem Assunção Araújo, Franco Baptista Sandanello;

revisão Vanessa de Oliveira Temporal, Franco Baptista Sandanello. 1ed. São Paulo: Alameda, 2020.

GAMA, Domício da. *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.

GAMA, Domício da. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano VI, n. 249, p.1, 07 set. 1880.

GAMA, Domício da. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 187, p.1, 06 jul. 1889a.

GAMA, Domício da. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 332, p.1, 28 nov. 1889b.

GAMA, Domício da. *Scherzo*. A semana, Rio de Janeiro, ano IV, v. IV, n. 165, p. 58, 17 mar.1888.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. 9a ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar.1. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GOMES, Antônio Carlos. *Peça de Carlos Gomes é Resgatada*. Jornal da Unicamp, Campinas-SP, n. 204, p. 8, 24 fev. a 09 mar. 2003.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da arte*. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2012. 688 p.

GRIECO, Agrippino. *Evolução da prosa brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5 ed. Portugal: Gradiva, 2007.

GUNSTEREN, Julia von. *Katherine Mansfield and literary impressionism*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1990.

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

HEGEL, G. W. F. *Aesthetics*. Translated by T. M. Knox. 2 vols. New York: Oxford University Press. 1998.

HISTÓRIAS Curtas: um bom livro. O País, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 6193, 22 set. 1901.

HUEFFER, Ford Madox. *On Impressionism*. In: MONRO, Harold (Ed.). Poetry and drama. Londres: The Poetry Bookshop, 1914. v. II. p. 167-175.

- HUEFFER, Ford Madox. *Joseph Conrad*. In: CARABINE, Keith (Ed.). *Joseph Conrad: critical assessments*. East Sussex: Helm Information, 1992. v. IV. p. 2-13.
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. *Literary impressionism*. New Haven: College and University Press, 1973.
- LEROY, Louis. *L'exposition des impressionnistes*. In: BONAFoux, Pascal (Org.). *Correspondances impressionnistes*. Paris: Ed. Diane de Selliers, 2008. p.128-135.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Lacooonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LOBSTEIN, Dominique. *Impressionismo*. Trad. William Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.
- MAGALHÃES, Fernando. *Recepção do Sr. Fernando Magalhães*. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Discursos acadêmicos (1920-1935)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2006. t. 2. p. 451-462.
- MAGALHÃES, Valentim. *Livros recentes*. O País, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 6264, p. 1, 2 dez. 1901.
- MATHES, James. *The analysis of Musical Form*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2007.
- MATZ, Jesse. *Literary impressionism and modernist aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*, 4 ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Crônica literária*. A Notícia, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 227, p. 3, 24-25 set. 1901.
- MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.
- MENDONÇA, Salvador de. *Notícia sobre Salvador de Mendonça*. A Manhã [Suplemento literário], Rio de Janeiro, n. 18, p. 378, 14 dez 1941.
- MENEZES, F. *Arnold Schoenberg e a hegemonia do pensado*. In: *Riscos sobre música: ensaios – repetições – provas*[online]. São Paulo: Editora UNESP, 2018, pp. 123-150.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920): História da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.
- MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 15. Ed., São Paulo: Cultrix, 1994
- MOSER, Ruth. *L'impressionnisme français: peinture, littérature, musique*. Genebra, Suíça: Droz; Lille, França: Giard, 1952.

NAGEL, James. *Stephen Crane and the narrative methods of impressionism*. Studies in the novel, Baltimore (Estados Unidos da América), v. 10, n. 1, p.76-85, primavera 1978.

NECTOUX, Jean-Michel. «*Reflets dans l'eau*»: Peinture et musique, de Franz Liszt à Claude Debussy. In: AMIC, Sylvain; BAKHUYS, Diederik; CATHELINÉAU, Anne-Charlotte. *Eblouissants reflets: cent chefsd'oeuvre impressionnistes*. Rouen: Musées de la ville de Rouen; Paris: Reunion des musées nationaux, 2013. p. 62-69.

PACHECO, João. *O realismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

PETERS, John G. *Conrad and impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

POMPEIA, Raul. *Obras: Crônicas 4*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

RIO, João do, *A Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro Editor, 1911.

_____, *Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

SAFATLE, Vladimir. *Debussy e o nascimento da modernidade musical*. Ensaio publicado no Programa de concertos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osespem. Set de 2010.

SALES, Antônio. *Histórias Curtas*. Diário de Pernambuco, Recife, ano 77, n. 149, p. 1, 18 out. 1901.

SALZSTEIN, Sônia. “*Meyer Schapiro: A realidade concreta do trabalho de arte*”. Prefácio: Impressionismo: reflexões e percepções. SCHAPIRO, Meyer. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SANDANELLO, Franco Baptista. *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil*. São Luís/MA: EDUFMA, 2017.

SERULLAZ, Maurice. *O Impressionismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: percepções e reflexões*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SILVA, Daniella A. D. *Alteridade e ideia de nação na passagem à modernidade: o círculo Rio Branco no Brasil*. Niterói: UFF, 2008. Dissertação de Mestrado.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Difel, 1982.

SPOSSOBIN, Igor Vladimirovitch. *Manual de Harmonia*. Trad. Silvio Augusto Merhy. UNIRIO: Instituto Villa-Lobos. 4ed. 2007.

STOWELL, H. Peter. *Literary impressionism, James and Chekhov*. Athens (Estados Unidos da América): University of Georgia Press, 1980.

VALENTIM, Jorge. História dum Palhaço, de Raul Brandão: uma ópera da modernidade no fim do século XIX em Portugal. In: RIOS, Otávio. Raul Brandão um intelectual no entre séculos (Estudos para Luci Ruas), Rio de Janeiro: Letra Capital, p. 230- 246, 2014.

VENÂNCIO FILHO, Alberto. *Domício da Gama*. In: SILVA, Alberto da Costa e (Org.). O Itamaraty na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. p. 209-239.

VERÍSSIMO, José. *Os “contos” do Sr. Domício da Gama*. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. Ano I, n. 87, p. 1, 09 set 1901.

VERLAINE, Paul. *Art poétique*. In: PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 11. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 270-271; 281.

WATT, Ian. *Conrad in the nineteenth century*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1979.

ANEXO

CONTOS DE DOMÍCIO DA GAMA

“A canção do rei de Tule”⁸²

A sensação da harmonia é muito difícil de explicar. Há casos em que ela se obtém por afinação - e é a normal, que se pode definir como um efeito de convergência psicológica. Há outros em que ela se opera por contraste, por anteposição, senão por oposição de elementos emocionais que se chocam – e é como o resultado de reações mútuas, complicadas, produto de uma dinâmica obscura e mais prestigiosa por isso. A maior parte dos que não gostam ou não são capazes de sair dos limites da estética equilibrada e sadia entendem e apreciam melhor a harmonia dos contrastes. Somente a interpretação varia a respeito dos elementos realçantes e da coisa realçada, logo que se sai da música. As leis gerais dessa harmonia não sendo convencionadas, resta uma flutuação de valores, uma indecisão de planos que não permitem atribuir causas nem definir efeitos. Seria o mesmo querer criticar um quadro em que as figuras mudassem de posição, de tom e de valor, logo que se atentasse nelas.

Já pelo símile se entende que este efeito estético não é obtido por processos de arte, nem por arranjos intencionais: vinho champanhe bebido em cuia ou marimba com acompanhamento de grande orquestra não produz o efeito agradavelmente contrastado do ingênuo e rústico ou grosseiro e primitivo em contato com o refinado e luxuoso. Mas quando ele se encontra por acaso, não há quem o não saboreie e guarde na memória. E são raros os que não têm algumas dessas cenas de um pitoresco abstrato das coisas fora do lugar, disparatando e ganhando em valor. Eu tenho discussões de metafísica travadas entre um homem que trepado numa árvore puxa um cipó e outro que a golpes de machado decepa um tronco, em plena mata virgem, e tenho casos de singeleza de alma, passados em recintos menos singelos: champanhe em cuia e marimba com orquestra, espontaneidade à parte. Hoje é desta última sensação que vou contar um caso.

Era no Pedro II, uma noite de representação lírica. Descia o pano sobre o terceiro ato do *Fausto*. Ao estrépito das palmas chamando fora os cantores, aos bravos e aclamações

⁸² In: GAMA, Domício da. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, pp. 97-105.

retumbantes, despertava o teatro do silêncio recolhido, em que caíra ao lânguido arrulhar do dueto final. Nos camarotes as mulheres levantavam-se, correndo-lhes ainda pelo corpo o voluptuoso espreguiçamento daquela música de amor. Esvaziavam-se as torrinhas, clareando o negrume das alturas, onde pouco antes, no escuro das roupas de homem, só se viam rostos superpostos em tríplice fileira, imóveis ou agitados, semelhando uma prateleira de máscaras em teatro antigo. A plateia se escoava em rastilhos negros, semeados aqui e acolá das manchas claras dos vestidos. A desabrida claridade amarela do *sol* de gás embebia todas as tintas, que não fossem ouros e pedrarias faiscantes, sombras violentas de casacas realçando a alvura dos peitilhos deslumbrantes, ou rosadas carnações das mulheres nos camarotes, oferecendo-se aos binóculos como opulentos buquês de carne viva. Um tênue véu de fumo vindo dos corredores pairava, nimbando de resplendores as arandelas de gás.

Toquei com o joelho o meu companheiro de serão, que ficara quieto, a olhar para diante, como se o interessassem muito os estremecimentos do pano de boca empurrado de dentro pelos maquinistas mudando o cenário.

– Saímos um pouco, Antunes? Vamos desentorpecer as pernas.

O Antunes era um expansivo e excelente companheiro, a quem a música impressionava demais, oprimindo-o, fazendo-o taciturno. Não me admirou por isso o olhar vago e como apagado, que ele me lançou, como se despertasse de um sonho. Levantei-me e saí para o vestíbulo, nesse momento atulhado de gente que passeava e fumava, conversando. Com o calor e o fumo sufocava-se e o suor amolecia os colarinhos.

Na vozeria confusa que soava, os ouvidos um pouco prevenidos podiam distinguir os trechos de conversa mais asnáticos, insultando a arte e o bom senso. Aqui e ali grupos calorosos *discutiam* a ópera e os cantores.

– Então que tal, comendador? Tem gostado?

– Assim... A gente vai bem; a ópera é que é um tanto fria...

– Fria! Nem me diga isso brincando, comendador! Uma ópera de tanto movimento! Uma ópera mesmo de aparato... E tão bem escrita! É talvez a obra-prima de Gounod!

– Pois sim, mas eu sempre gosto mais do Meyerbeer.

– Ah! Meyerbeer...

Adiante um grupo de estudantes falava das cantoras:

– Ah! A Scalchi! Exclamava um que se insinuava como frequentador dos bastidores.

Vocês vão vê-la no *Profeta!*...

– Qual Scalchi! Não me falem da Scalchi! Uma clarineta que só não desafina nas notas médias. Vocês lá viram contralto! Se tivessem ouvido a Biancolini...

E logo reclamações e uma discussão ruidosa. Adiante:

– Ah! Se o Castelmaly tivesse menos idade...

– Ou mais voz.

– Ou isso...

– Mesmo assim, na parte dramática ninguém o excede! Afirmava muito convicto um do grupo, referindo-se ao falso satanismo dos esgares e piruetas com que o baixo alegrava o seu papel.

Entre dois elegantes:

– Então, que me diz da Margarida, Doutor?

– Hum... eu sempre gostava mais da Repetto...

– Ah! Sim. A Repetto para estes primeiros atos, em que é preciso delicadeza... Mas a Borghi brilha daqui por diante na parte dramática. Ah! É artista antes de tudo esta mulher!...

Sempre a parte dramática! E o Antunes vem ao teatro lírico, porque não pode aturar os dramáticos...

Refugiei-me no botequim e pedi um *grog*.

– Dois, emendou o Antunes, sentando-se à minha mesa.

– Afinal vieste! Pensei que continuasses a cochilar com aquela dormideira do dueto.

– Nunca dormi no teatro, respondeu-me ele descontente; e então ouvindo o *Fausto*...

E descansando os braços sobre a mesa:

– E então, que tal achaste a ária das joias?

– Bem cantada, respondi; ainda que a Borghi ande muito longe da minha Gretchen ideal.

– Como figura ou como cantora?

– Como cantora italiana, como Margarida lírica, que, por melhor que seja, nunca será mais do que um arremedo da outra. E então esta é tão feia, que até nem moça parece...

– Pois justamente o que hoje me tem impressionado no *Fausto* é esse ar de velhice que a Borghi-Mamo dá ao seu papel. É exato! Acentuou o Antunes, vendo-me sorrir; cantada dessa maneira a música fica de saudade, parece vir de longe no tempo como na distância e não é mais que um acompanhamento da recordação. Não sei como te explicar a impressão que me causa uma certa tremura suspirosa de algumas frases da Borghi: sinto a legenda que vive, que me remexe por dentro. E tive ainda agora mesmo, ouvindo o terceiro ato, uma sensação raríssima:

esqueci-me de que tudo aquilo era uma composição trabalhada, suada, uma combinação dos penosos esforços de muita gente aplicada em chegar a um designado efeito e senti unicamente a poesia do assunto. Era uma coisa esquisita...

Fez uma longa pausa batendo com a colherinha no gelo do *grog* e, a meia voz, como acompanhando a cisma, continuou:

– Para mim quem cantava a canção do *rei de Tule* era Enganinha.

– Quem vem a ser Enganinha?

– Ah! Tu não sabes. Foi uma tia velha que tive e que me contava histórias. Morreu. Chamava-se Maria das Dores, mas todos em casa a tratavam por Enganinha... Já estão cantando o quarto ato. Vamos?

Deixei-me ficar sentado.

– Se me queres contar a história, prefiro ficar.

Ele, que se tinha levantado, hesitava e, meio inclinado para a frente, com as mãos no espaldar da cadeira, lançada em torno o olhar pela sala vazia. Ao balcão um velho janota chupitava um *cognac*. A porta do teatro, abrindo-se aos retardatários, deixava escapar a espaços rajadas súbitas do acompanhamento da orquestra vestindo a nudez desolada da voz do soprano. Na rua passavam os bondes, um ruído surdo, tropel de animais a trote largo e campainhas tilintando cadenciadamente. E os últimos vendedores de balas e de libretos espaçavam os pregões. Afinal o Antunes sentou-se e pôs-se a falar.

“Não é uma história, é por falar. Mesmo parece que ela foi uma dessas criaturas sem história, tão serenas que vão pela vida, gente que se não deixa dos espinhos que encontra no caminho. Dizem que no Abril da sua mocidade fora de uma beleza sem par: eu já a conheci desbotada e murcha. Parece que era uma velhice precoce essa e que desgostos profundos lhe tinham arrasado a mocidade. Desgostos amorosos, creio, porque recusou casamentos e, quando falava do passado, pulava por cima da mocidade, para só referir-se à infância. Bela infância, que sem dúvida teve! Dela lhe ficara a imaginação, de poeta, encantadora. E foi talvez porque a deixaram crescer tão entregue ao sonho que assim a maltratou a realidade da vida. O caso é que, velha e morta para ilusões e para a alegria, os olhos ainda se lhe acendiam um pouco em certos pontos das belas histórias que nos contava. Eram histórias fora da tradição das contadeiras antigas e cheias de inovações de estilo e tom. Mesmo as velhas e sabidas, ouvidas da sua boca, nos pareciam melhores. Contava atentamente, sentidamente, como se acreditasse na realidade desse mundo de fantasia peregrina, cujas paisagens encantadas os seus heróis, os

nossos heróis, percorriam numa galopada vertiginosa. Também, era de festa para nós a noite em que, sentados no chão aos seus pés, debruçados nos seus joelhos, rodeando-a de afagos e de pedidos, obtínhamos dela uma história – que havia de ser bem comprida... recomendávamos todos. E se a noite era invernososa, maior era o encanto. Os aguaceiros rufando contra as vidraças e a folhagem, entornando-se dos beirais do telhado e estalando nas pedras da calçada com um interminável acompanhamento de castanholas caprichosas, faziam fundo aos zunidos lamentosos da ventania desesperada. As árvores surradas pelos refegões do temporal faziam uma roncaria de mar grosso. Uns sopros frios, que vinham pelas frestas, agitavam a chama triste da candeia. E no grande silêncio que se faz em nós quando nos apavoram os grandes rumores da natureza, no meio de toda essa desolação, a voz mansa e um pouco velada de Enganinha parecia-me imaterial, uma voz de narrativa que falasse por si, desenrolando-se num sonho de esplendor – *Atrás da montanha azul, toda plantada de árvores de ouro, encontrou um palácio tão bonito, tão bonito, que cegava os olhos, como uma joia de diamantes. O cavalo rinchou e logo se abriram todas as portas e janelas do palácio e estrondou a mesma música que o príncipe tinha ouvido em sonho. Então ele apeou-se e subiu a escadaria alastrada de flores, entre duas alas de pagens, que cantavam o hino da boa-vinda. Quando entrou na grande sala, parou extasiado pela formosura da princesa, que lhe vinha ao encontro...* A entrevista dos noivos, as galas e luzimentos das festas nupciais eram contados maravilhosamente, melhor do que jamais pude encontrar entre as mais belas páginas dos escritores de imaginação luxuosa. É verdade que, quando os li, já tinha perdido aquela deliciosa impressibilidade de criança, para quem tudo é novo e interessante. Mas havia uma coisa nas histórias da minha velha romanceira, que me tocava as fibras mais recônditas do coração, impressibilidade de criança à parte, e essa era a profunda simpatia da sua voz. Digo simpatia por não ter outra palavra que exprima a infinita sedução dessa música falada, que, por mais calma e pacífica que fosse, parecia passada de paixão. Era uma voz que parecia entrançada de vários acentos, como às vezes têm os agonizantes, menos o lamento miserável; tão harmoniosa que, ela falando baixo, nós tínhamos a ilusão de todos os tons do drama, do murmúrio carinhoso ao clamor trágico; voz em que a sua alma vibrava mais do que no olhar magoado e manso. Não sei que poder me prendia àquela voz, que me impedia de pensar em coisa diferente do que o que ela dizia; sei que para mim as peripécias fantásticas das histórias e as aventuras maravilhosas das princesas encantadas se tinham dado realmente e Enganinha as vira pelo menos, para as poder contar tão bem como fazia. Lembro-me da última que nos contou, uma noite em que estávamos bem fatigados de

correr as roças, acompanhando-a na visita às novas plantações. O dia terminara por uma dessas tardes turvas em que chora uma saudade dentro de nós, como se já tivéssemos vivido esse dia noutra vida e fosse da sua memória a melancolia que nos aflige. Enganinha tinha andado mais calada ainda que de costume, com os cantos da boca mais descaídos, mais profundamente vincados pela expressão de amargura que lhe era habitual e com gestos bruscos e olhares rápidos, andando sem descanso numa atividade febril, de quem busca escapar à obsessão de um pensamento doloroso – uma cisma que a fazia parar às vezes, absorta, de olhar fixo... De noite nos reuniu em torno do seu alto banco de espaldar direito e, depois de nos tomar conta da doutrina cristã que aprendíamos, começou a contar... Não era uma bonita história como a de que gostávamos; era como um pesadelo de tristeza, que angustiava. Mas Enganinha dava tanta vida à narrativa, contava tão bem a pena da princesa encantada na torre, ouvindo a cantiga do noivo que andava à sua procura e ela sem poder responder, porque a tinham feito muda, tão vivamente mostrava o desespero da desditosa amante, vendo afastar-se a esperança do seu coração, que nós todos tínhamos os olhos rasos d'água e a garganta travada de soluços, mas não queríamos que a história acabasse. Por fim a princesa recuperou a voz e conseguiu cantar, quando o príncipe já ia muito longe. O rumor do vento na folhagem lhe abafou o canto. Era uma toada singela e saudosa o que Enganinha cantou: letra e música esqueci-as. *A canção do rei de Tule* cantada pela Borghi-Mamo lembrou-me tudo isso. E vamo-nos embora, que está acabando o ato”, concluiu apressadamente o Antunes, levantando-se e fugindo à multidão, que invadia de novo o botequim, continuando a implacável apreciação da peça e dos cantores.

Fevereiro 1886.

“Scherzo”⁸³

De um céu caliginoso entre a monotonia dos pardos tempestuosos surge de repente à evocação de um acorde fulgurante o divo Ariel de asas de ouro. Logo a sombra dos graves adoça-se rasgada por clarões e ao ribombar terrífico das cóleras divinas sucede a cantarola clara

⁸³ *In*: GAMA, Domício da. *Scherzo*. A semana, Rio de Janeiro, ano IV, v. IV, n. 165, p. 58, 17 mar.1888.

dos regatos e o gotejar dos pingos cristalinos e o incêndio das pedrarias líquidas que o sol irisa nas frondes rorejantes. Canta Ariel pairando. A garrulice dos ninhos pupila no seu canto – aleluia das almas desopressas dos terrores negros. Hino ou canção, esperança e aspiração ou saudade, frases de mágoa e ardor, flautas subindo dos gemidos à voz cantante dos clarins estrídulos, como uma filigrana de luz sobre penumbra, enche o espaço intérmino a teia subtilíssima do silfo, em notas de magia. Há um ir e vir do estribilho em canto e eco que diz a agitação contente. O louco esvoaçar de borboleta livre. Ar! Há tanto ar e luz que o desafogo da eterna, suprema libertação não será mais beato! O abandono do espírito à delícia de gozar tem a recompensa da embriaguez inefável. Nomes cantantes, sílabas sonoras, infinitos de verbos de ação vaga, a inarticulação do desejo gagueja-me na mente. Na mesma nota a alma que canta suspira. Há uma gaze levíssima de melancolia atenuando o brilho excessivo das notas puras. A harmonia faz véu. Em vez da faiscação dos diamantes a brancura fosca das pérolas serenas. E a luz difusa é claridade maior. No resplendor infinito passam trilhos vivos, fugazes, como sobre lagos espelhando a festa luminosa das manhãs bandos de garças, que o sol nascente doura. Tão altas, tão sem manchas, claras no céu claro, a minha aspiração voa com elas e funde-se no nirvana de luz. Sinto-me menos, reduzido ao presente, alijado de memórias, simplificado e dividido para as sensações subtis. Sou pluma voando ao vento, voluptuosa, sou poeira doirada volitando na valsa aos raios do sol, sou ainda menos, luz ou vibração e vivo na voz de Ariel. E para que eu viva ele não se cala o mago tema, o silfo triunfante.

Amarelo palha com toques de rosa e bordados arabescos em carmim vivo subindo da cintura ao colarinho vetindo-lhe o pescoço esguio e o corpete da pianista e dele nasce a sedução da música. As notas do piano vibram soltas e ele as liga à feição das suas linhas de harmonia. Quando há linha e cor e relevo só o movimento falta. E cada gesto da mulher que sente-se bela é um poema. Em cada um deles a mestria que não se ensina. Deixei de virar as páginas para admirá-la. Logo a seguinte terminava em compassos de espera para a esquerda. A graça com que moveu-se aquela mão pálida, lenta, virando e alisando a página esperando o instante do ataque brusco ao fim de arpejos morrentes... Graça típica, não individual. De Georgina adoro esse não ser bela em si mas evocar belezas. Como as formosuras raras ela tem as grandes linhas clássicas, corretas, impessoais. Mas faltam-lhe os traços menores, as inflexões que fixam uma individualidade. Ser filha de artista, de um amoroso da forma em beleza múltipla, nascer entre pinturas e sonhos de plástica ideal, crescer brincando com estampas, contemplando estátuas, embeber-se de romantismo estético à força de viver no artifício, talvez explique esta

representação constante de mulheres que não são ela. Seria assim a atriz que eu sonhei. Pianista, ela lembraria a visão de Chopin moribundo. Cantora, declamando, o seu gesto variaria da moleza enlaçante dos idílios à repulsa apavorada de Lady Macbeth. E quando como agora no descanso de compassos fáceis ela faz os olhos redondos para fascinar-me, hesito entre Leonardo da Vinci e Delaroché. Mas como te enganas comigo, Georgina! Música és tu, maravilhosa sonata! Da ponta dos teus pés movendo-se continuamente em reforços e abafamentos de som aos anéis revoltos do teu cabelo, onde a luz cintila, há frases infinitas de uma harmonia única. Só tu me facilitarías a evocação rebelde. Agora tocas em vão, demais...

Chilros de insetos na solidão das espessuras silvestres ouvem-se mais que o clamor terrível de feridos subindo entre o estrondo das batalhas. Um valor é uma relação. O que vale um tom só pode dizê-lo a oposição. Assim da luz, assim do som, assim em todo graduar de sensações. Em plena luz as brancuras opacas irradiando ofuscam, e as transparências incolores atravessadas de claridade tornam-se invisíveis. Há um limite ao sentir, que eu atingi. Daí por diante, o ouvido alucinado de Beethoven. Mais uma vez me aflige a necessidade das sombras para a luz. Os nervos exaustos vibram dolorosamente à volta insistente, irritante, do tema em dez ou doze notas, todo nu e descorado, como um que volta das ilusões. Em quinze páginas de música as explosões iluminantes cessam e uma claridade crua e despoetizante mostra-me em forma de morcego lúgubre, de asas fuscas e membranosas, o meu hino de alegria e luz, o ideal Ariel de asas de ouro.

15 de março 1888

“Conto de Verdade”⁸⁴

No meio de uma aria no terceiro ato do *Poliuto*, quando Tamagno dizia:

Voce santa come il cielo

Di perdono a me parló,

Olímpia tocou no braço do marido:

— Acabando este ato, vamo-nos embora...

⁸⁴ In: GAMA, Domício da. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, pp. 29-35.

Cristiano voltou-se um pouco, e, mudo, bateu as pálpebras afirmativamente. No seu gesto havia resignação e fadiga. Ficou algum tempo com o dedo sobre o lábio, a trincar em pedacinhos um fio do bigode, absorto, contemplando teimosamente a nuca da vizinha da frente. Depois encostou-se ao paletó dobrado sobre o espaldar da cadeira, e, tomando o binóculo, examinou de novo a sala.

Lá estavam todos os amadores sinceros ou fingidos da ópera lírica, desde o Imperador, muito quieto, a sonhar por música, até aos estudantes, que, em pinha escura, entalados entre o teto e os duros bancos de pau, se esqueciam das provas escritas pavorosamente próximas.

Lá estavam representadas as salas tediosas de Botafogo e Laranjeiras, na pompa dos colos nus, morenos ou brancos, imóveis, rigidamente cerimoniais; no abanar lento dos grandes leques sumptuosos, logo apoiados contra os peitos tufantes; no aprumo constrangido das posturas — hieratismo do arrocho dos coletes, ridículo sobre as reles cadeiras do antigo circo; no cintilar das joias, pulseiras ricas, pentes de ouro, grampos faiscantes picando as cabeleiras armadas em custosos penteados; na exposição dos vestidos de tecidos caros, ou foscos ou brilhantes, de cores, tons, matizes preciosos; na alvura dos peitinhos, esmorecida na meia sombra ao fundo dos camarotes; nos sorrisos pasmos de bocas imbecis; na mentira coletiva por todas as formas, por miúdo e por grosso, lá estava a gente que se sacrifica a fingir que gosta...

Mas que fica até ao fim!

Ele, diletante antigo e diplomado, que tinha feito do gozo estético a razão da vida, que ali tinha vindo, que ali ficaria até ao fim por seu prazer, ia-se embora pelo prazer de Olímpia, *que era sua mulher!*

Sua mulher, uma parte do seu eu social, complemento necessário da sua existência vazia de ambições, começava a oprimi-lo com o peso intolerável das tiranias mansas. Ele a tinha adorado na sua beleza de estátua indiferente, entrevendo um mundo de sentimentos a descobrir além dos gelos daquela carne passiva. Supunha multiplicar por ela as ocasiões e a intensidade de sentir a vida boa, renovar as fontes da sensação para o seu *intus*, mudado pela paixão que regenera.

E o que o casamento lhe trouxe foi um desenvolvimento enorme, um aumento espantoso da superfície da sensibilidade. As expansões do noivado, a convicção de ventura definitiva na beatitude das horas de abandono amoroso, cegaram-lhe a natural desconfiança. Na quentura do ninho doméstico desabrochou-lhe a melindrosa flor das ternuras íntimas.

Ele revelou-se o que era, como nunca se mostrara inteiro às solicitações dos amores ilegítimos: sensitivo, meigo, sem força nem grandeza, infantilmente, egoistamente amoroso — gato. Cuidava que por isso seria mais amado. Enganou-se de todo. Perdido o seu prestígio de mistério, a mulher não achou mais em que prezá-lo. O ídolo-homem era oco, inofensivo, feito de vícios e frioleiras. Agora eram frioleiras os amores de nervoso, as preferências sentimentais e estéticas do pobre Cristiano. Ela disse-lho uma vez que ele se entusiasmava por um quadrinho do Aurélio, em que a harmonia das manchas era tudo. E desde esse dia, profundamente ofendido, humilhado na sua tão mal paga efusão sentimental, quis fechar-se, concentrar-se de novo. Mas já não pôde. Para Olímpia, a alma do marido, como uma luva já usada, ficou aberta. Nada tinha de interessante.... Servia-lhe: era tudo!

Pobre Cristiano! Tinha tanta pena de si mesmo, pensando nisso, que uma lágrima vinha arder-lhe na pálpebra, e aí, de vergonha, sumir-se sem rolar. Tamagno canta. “Canta p’ra aí, voz de encanto! Olímpia acha que a do Almeidinha é mais doce. Por isso nos vamos embora.... Lá para as onze e meia tu dirás com a Borghi, de voz apaixonada, o *duo* do misticismo, em que há sons de harpas angélicas e esplendores de centos e centos de sóis, e o rapto sublime das almas aos pés do Senhor. E no baloiço das ondas de harmonia, nas volutas do incenso místico, minha alma não subirá inebriada... porque a essa hora estarei em casa, tomando chá com Olímpia, ao pé de Olímpia, como aqui, como em toda a parte, sempre!...”

O que os Goncourts dizem da sensação peregrina: ouvir música roçando com o joelho a seda do vestido de uma mulher — amante ou outra coisa — Cristiano só tinha experimentado no outro tempo, no tempo dos amores leves. A música viva e graciosa das operetas ouvidas junto de um chapéu de espavento, na quente exalação de um corpo curtido a perfumes, tinha sempre feições epitalâmicas. Quase toda a voluptuosidade da ingênua libertinagem de Cristiano estava em imaginar partilhado o seu alvoroço desses noivados irregulares. Alvoroço excitante, único! Ao estímulo da sexualidade todos os nervos vibrando, o apuro de sentir subia quase ao hino, à expressão cantante das sensações extremas. O desejo amoroso punha-o no estado da embriaguez incipiente, quando, pela interferência de vibrações desencontradas, enturva-se a percepção geral das coisas e a sensibilidade particular se afina microscopicamente.

Lembrava-se do prazer inefável de, perto da cena, nas peças bem vestidas, com a bengala junto ao olho, apreciar o quadro em manchas violentas, berrando para o público, para ele adoçado, resumido na prata espelhante do castão. E uma vez em que, sentindo no antebraço o cotovelo pontudo de uma Blanche qualquer, ele assim gozava da justaposição de três tons

brutais — uma cena suntuosa, feita em grandes panos de púrpura, a entrada de três vestidos, verde claro, carmesim vivo e violeta pálido, em cetim reluzente à claridade da rampa, uma briga de cores que o irritava ao mesmo tempo que o amolecia na saudade das emoções de menino pelas primeiras ilustrações que via, cruamente coloridas — o cômico irresistível das ventas de uma das cantoras, a de verde claro, arregaçadas fortemente no ataque de um *ensemble*, que o fazia rir alto, enervado, gostosamente, escandalizando a sala e a companhia...

Mas isso era no outro tempo, quando ele era natural e espontâneo, moço, antes de casar, havia três anos! Agora, a companhia de Olímpia o obrigava a portar-se seriamente, ensurdecia como um abafador. E a preocupação de ser conveniente, sério, o endurecia nos modos constrangidos de todo o mundo. Tornava-se desengraçado, estúpido, por falta de ginástica da expressão. Pobre Cristiano! A tal teimosa lágrima quase rolou desta vez. Levantou um pouco o binóculo e com as costas do polegar direito esmagou-a cautelosamente.

Tinha-se mudado o cenário pelo do templo pagão. Storti, Visconti, Capelli, Borghi-Mamo cantavam. Depois, de novo Tamagno entrou, para o final. O coro, a orquestra, as primeiras vozes davam tudo. E Cristiano nem olhava! Tinha assestado o binóculo para um camarote de gente feia, como se o interessasse a expressão atenta, muito sua conhecida, daqueles acérrimos diletantes, que sorviam as óperas inteirinhas, da primeira à derradeira nota da orquestra. É que, atrás de si, um mole abanar de leque de plumas inquietava-o.

Sentava-se ali, assinante de cadeira de passagem, a Baianinha dos diamantes, uma irregular fina e gentil, sedutora como um pecado venial, o que atestavam as joias de faiscante pedraria, de que ela se ajazava como um ídolo bárbaro. E eles se conheciam! Tinham sido bons amigos outrora. Entre aqueles diamantes, talvez um par de brincos... E involuntariamente voltava-se de manso, com medo dos seus olhos tentadores. Nesse instante Olímpia dizia:

— A Fifina não tira o binóculo do Tamagno!

Cristiano rangeu os dentes. Mexeriqueira, ainda mais! Adivinhava o sorriso da Baianinha...

Esta tinha entendido o caso de seu ex-amigo, desde que notara como os dois se tratavam. E hoje, que o via mais acabrunhado, vinha-lhe o capricho de indagar dele, por zombaria, se as *regulares* são mais amáveis. Então, de malícia, abanando-se, torcia o corpo na cadeira, para dar-lhe no pescoço com as plumas do leque.

Cristiano encavacava com tal brincadeira, feita ali assim junto da mulher. Corria-lhe todo o corpo dos pés à cabeça, cada vez que lhe roçava os cabelos a carícia das plumas, um

arrepio. Bastava Olímpia voltar-se... Via com terror mudar-se-lhe o estagno doméstico pela inferneira das ciumadas. Suava!

Olímpia bem tinha percebido a coisa desde o princípio. Quando entrara a *cocotte* cintilante, ela a tinha mirado com o olhar atento, quase de inveja para as joias, desdenhoso para a dona — desdém das sedentárias pelas nômade. E a mulherzinha lhe havia arrostado atrevidamente o olhar, o olhar de mulher honesta! Foi ela quem cedeu. Depois, mesmo de costas, via-se examinada, e, no seu vestido de sedinha escura às riscas brancas, sem rendas caras, no seu chapéu de palha e flores, nos grampos de ouro simples, nos brincos de pérolas, no leque de cetim pintado, sentia-se pobre e humilhada.

Não podia mais apreciar o *Poliuto*. Aquela música toda tornava-se maçante. Música de Donizetti... O despeito lhe fazia um formigueiro pelo corpo. Cristiano era bem capaz de ficar até o fim... Preveniui-o. Viu que o contrariava, mas pouco se lhe deu. Tardava-lhe ir para casa, sair daquela vizinhança canalha. Tamagno nunca mais acabava... E, ainda mais, mudavam o cenário! Quem sabe se não emendavam o outro ato? Cristiano estava amuado. Que tinha ele a olhar tanto para o mesmo lugar, o Conservatório ou as Figueiras, em cima?... Então viu a Baianinha, fingindo olhar para trás, dar-lhe com o leque na gola do fraque, na nuca. Ele estava gostando com certeza; tinha cara de quem gostava! Havia talvez conluio entre os dois, que ele se ia virando.... Para acabar com aquele desaforo, foi que ela emitiu a sua reflexão sobre a Fifina.

Felizmente descia o pano. O gás no sol do teto e nas arandelas à roda da sala dava um pulo, e à sua claridade crua e descorante começava o reboiço dos entreatos, gente que sabe a refrescar-se, visitas das cadeiras aos camarotes, dos camarotes às cadeiras, os intervalos de passagem apinhados....

Quando chegaram às portas do saguão, Olímpia ia enervada de tanta pergunta: porque já se iam embora, no melhor da peça... e Cristiano a responder a todos:

— Minha mulher está incomodada.

Até era ridículo!

No bonde das Laranjeiras foram conversando com uma família vizinha, conhecida. E incidentemente trocaram algumas frases amáveis. Mas quando, chegados à sua casinha da rua Guanabara, se acharam sós, junto à mesa do chá, retomou-os o constrangimento das queixas recíprocas. O pior era não poderem explicar-se. Sem saber a razão, Cristiano sentia que de um para o outro havia, como eletricidades do mesmo nome, uma repulsão mútua.

Que ele tivesse queixas, mas Olímpia!... Era-lhe intolerável aquele silêncio, e, mais por dizer alguma coisa de que por esclarecer uma suspeita importuna, aventurou:

— Por que você não quiz ficar para o quarto ato?

— Pergunte-me por quê!...

Cristiano não continuou. Era seco aquilo. Pan! estava partida a cadeia entre os dois. A vergonha, a humilhação da culpa implícita afogou-lhe o rosto. Pôs-se a enrolar uma bolinha de pão.

Olímpia depôs a xícara. E como pela janela aberta entrasse, vinda no leve bafejar da aragem, de muito longe, atravessando o silêncio, uma frase do *Fausto*, chorosa, morrente, gotejando melancolias, o fácil suspirar de mulher magoada exalou:

— Ah! vida triste!...

E desatando num pranto fugiu para o quarto, ao olhar de ódio que lhe lançou o marido.

Pobre Cristiano! Se no mundo havia alguém caipora, era ele. Todo o seu esforço para viver feliz dava naquilo. Condenado a viver no inferno vulgar doméstico, na tristeza... A tal teimosa lágrima, a companheira fiel das amarguras, assomou-lhe, grossa e pesada, às pálpebras. Deixou-a correr, e outra, e mais... E, sentindo-lhes nos lábios, sob o bigode, a friúra diluente, pensava a seu pesar na alegria dos olhos amorosos da Baianinha...

“Alma Nova”⁸⁵

A Coelho Neto

Monótona a voz, num murmurejo plangente, sem inflexão nem calor, o surdo começou.

“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 conservando de música revivíamos pela memória as horas felizes que a saudade mais doce 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. Tocaram e cantaram. Primeiro desfilaram sobre a estante as capas litografadas do Ricordi, os romances de letra melíflua e notas chorosas, derretidas num sentimentalismo fácil. Era como

⁸⁵ In: GAMA, Domício da. *Contos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001, pp. 43-46.

um sacrifício propiciatório à deusa da Harmonia. Os maços desbastavam-se, revolidos na procura incontentável de música melhor. Começaram a aparecer os cadernos oblongos, capas estampadas em primores de gravura com arrojados caligráficos, edições alemãs ou francesas do princípio ao meado do século. Entre elas alguns cadernos encardidos, com rabiscas amarelentas, registrando as inspirações fugitivas de algum amador que não chegou à glória da estampa, cara nesse tempo. 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 a 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. Quando na mente alucinada pelo piano os clarins entoaram as triunfais fanfarras da Volta do Cruzado, senti nos olhos as lágrimas da alegria, que são a boa-vinda dos que amam e no coração os alvoroços de menino a quem a música e as cores ruidosas agitam. Vi a varanda melancólica, donde a castelã mirava a estrada, fita ondulada que um monte cortava além, e vi o flamejar das bandeiras das lanças e pendões da mesnada galopando entre a nuvem de poeira. E comecei a viver em tudo aquilo. Estava no coração jubiloso da senhora e ao mesmo tempo na boca do trombeta que assoprava pela tuba de bronze o hino gratulatório, o desafogo final da nostalgia cruciante e dos perigos sem conta. Não mais feridas terríveis, golpes inimigos que blasfêmias envenenam, não mais céus de fogo e a sede atroz e a fome sem esperança entre os pedregais e os espinhos do deserto e os muros altos, inacessíveis da cidade sitiada, não mais as panelas ferventes do fogo maldito que nada extingue, não mais o rir dos rostos execrados, as máscaras satânicas dos sarracenos adustos levantando sobre as muralhas em cruzeiros lamentosos as cabeças exangues dos companheiros tomados nos assaltos e sortidas, não mais a desesperança do lar tão longe que a sua lembrança era um sonho, não mais!... 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. Senti na mente a fadiga perturbadora de quem contemplando o céu estrelado não sabe se é azul negro o céu pingado de ouro ou se sobre a faíscação atenuada ao infinito de uma longínqua abóbada de chama remexe-se sem cessar um formigueiro de estrelas desvairadas. 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. Maria flora cantava: prendi-me ao arfar do seu colo, ao clarão de seus olhos acompanhando o voo sereno da nota solta fugindo, com uma saudade; saturei-me da poesia que a envolvia como uma atmosfera espiritual. 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. Completamente não: sofro a obsessão torturante daquela música maléfica e ninguém me poderá livrar da harmonia infernal que cada dia me vai tomando no cérebro o domínio da pobre alma atrofiada. 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 misérias alternando com volatas de alegria insensata, em harmonia de coisas que se não exprimem, começa a ser o núcleo estranho da 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!...

12 de abril de 1888