

A estética impressionista na literatura

SANDANELLO, Franco Baptista / UNESP - Brasil - fbsandanello@gmail.com

TEMPORAL, Vanessa de Oliveira / UFSCar - Brasil - vanessatemporal@yahoo.com.br

Eje: Estética y teoría literaria

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: impressionismo literário - estética - literatura brasileira.*

» **Resumen**

O conceito de Impressionismo pictórico, nascido com o quadro de Monet “Impressão, sol nascente” (1874) e consolidado mais tarde pela revista *L'impressioniste* (1877), prevê alguns termos comuns que ultrapassam os limites da pintura, adentrando a literatura europeia da virada do século XIX para o XX: a visão como experiência primordial; o gosto pelas paisagens transitórias e movimentadas dos centros urbanos; o efeito do ambiente sobre o olhar do observador; a independência do equilíbrio das formas, face aos temas explorados; e o conseqüente caráter de esboço e fragmento da obra de arte. Aplicados à literatura finissecular, por exemplo, da França e da Inglaterra, tais elementos parecem dotar de um sentido específico obras tão díspares como as de Edmond de Goncourt, Marcel Proust, Joseph Conrad e Ford Madox Ford. Se nos ativermos à história do conceito de impressão, este sentido comum aponta para uma doutrina da natureza perspectiva da verdade, que se foi desenvolvendo desde Platão a Descartes e Bergson. No entanto, considerando a evolução do conceito de impressão, como se daria a transposição da pintura para o texto literário? Por intermédio da cópia, pura e simples, de técnicas da pintura para a escrita, ou pelo parentesco longínquo de uma comunidade ampla, e talvez vaga, de ideias e concepções de arte entre tais autores? A presente exposição visa, assim, revisitar a ideia de Impressionismo literário a partir de suas convergências e divergências frente ao Impressionismo pictórico, tendo em vista a oportunidade de discutir obras canônicas da literatura europeia – como aquelas dos autores há pouco citados – e da literatura brasileira – passando por nomes como os de Domício da Gama, Raul Pompéia e Adelino Magalhães.

» **Introdução**

Quando, em 1872, Monet acrescentou o nome “impressão” ao título de “Impressão, sol nascente”, disse que o quadro não era simplesmente uma imagem do alvorecer em uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador. Pintar de maneira impressionista significa representar uma realidade circundante vista pelo próprio artista, estando ele presente, e tal qual ela se apresenta para si. Por trás desta atitude, podemos encontrar duas posturas teóricas que permitem relacionar sua afirmação com a história do conceito de impressão: o ato consciente da visão e a observação sem apriorismos.

Na origem desta questão, está a teoria das impressões de Platão (1954), segundo a qual as impressões dos sentidos são falíveis e fonte de instabilidade, pertencendo, portanto, ao âmbito da doxa. O conhecimento que se pode dizer verdadeiro tem sua origem nas ideias inatas da mente. No diálogo *Teeteto*, Platão (1955) expõe por meio de Sócrates esta recusa:

Ce n'est donc pas dans les impressions que réside la connaissance, mais dans dans les rapprochements dont elles sont l'occasion pour la pensée. Dans ce dernier cas en effet il est possible, à ce qu'il semble, d'entrer en contact avec l'être et avec la vérité, tandis que c'est impossible dans l'autre cas (p. 152)

Ainda nesta linha de recusa dos dados dos sentidos, René Descartes (1973) busca uma base sólida para a ciência erigindo o *cogito* como única fonte confiável de conhecimento: “só conhecemos os corpos pela faculdade de entender em nós existente e não pela imaginação nem pelos sentidos, e não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas somente por os conceber pelo pensamento” (p. 106).

No período anterior ao impressionismo, a filosofia empirista, sobretudo a de John Locke e David Hume, em oposição a Descartes, interessa-se pela experiência dos sentidos como fundamento para o conhecimento, procurando mostrar como ele é construído com base nas percepções sensoriais e na reflexão sobre tais percepções. Mas, a partir de Immanuel Kant, passa-se cada vez mais a acreditar que a mente remodela, ordena e organiza as percepções por meio de seu modo inerente de relacioná-las, e que determinados conceitos, como os de tempo e espaço, são a condição de possibilidade de toda experiência.

Apesar de posteriores ao movimento impressionista, Henri Bergson e Maurice Merleau-Ponty reproduzem preocupações similares ao conceberem o dado empírico sob a ótica da ambigüidade: a simplicidade da apreensão sensível é enganosa na medida em que sofre uma deformação de nosso espírito, comprometido que está, antes de tudo, com a manutenção do organismo. A centralidade do conceito de percepção nestes dois filósofos continua e confirma a preocupação da estética impressionista em apreender a realidade em sua forma mais pura, sem ideias pré-concebidas.

Este ideal de observação sem apriorismos acompanha a valorização do movimento e da mudança, das velocidades desconhecidas e do desaparecimento progressivo de elos e de normas até aí considerados sólidos e duráveis. Valores estes que serão retomados na pintura ao serem erigidos em sinais emblemáticos de uma alegria de viver que se recupera e desenvolve, gradualmente, na vida cotidiana parisiense da segunda metade do século XIX.

Para visualizar uma possível unidade comum a esta “evolução” conceitual e pictórica, façamos um exercício: tentemos evocar de memória um quadro impressionista de nossa preferência. À parte certa dificuldade óbvia, inerente ao caráter experimental do teste, teremos para nós um emaranhado de imagens e de cores em que os temas não se deixam entrever com facilidade. Podemos pensar em um quadro de Monet sobre uma jovem num campo, em um quadro de Pissarro sobre o interior da França; de maneiras diversas, chegaremos à mesma nebulosa sobre o conteúdo dos quadros, mas dificilmente nos enganaremos quanto à qualidade pictórica das pinceladas. O estilo ocupa o primeiro plano. Certamente, não é o mesmo que imaginarmos uma pintura romântica de Eugène Delacroix como *A liberdade guiando o povo* ou as clássicas odaliscas de Jean-Auguste-Dominique Ingres, dos quais teremos contornos fixos e imagens bastante claras na memória. “Eis por 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, 1973, p. 208)

› *Do conceito à tinta: o Impressionismo pictórico*

Tal mudança decorre de um novo tratamento das cores, que, ao invés de evocar um conjunto maior de referências – políticas e históricas, no caso do quadro mencionado de Delacroix; ou literárias, no caso de Ingres –, passam a ser vistas enquanto sensações não interpretadas, numa tentativa de reprodução do efeito total da visão. Como assinala Argan (1996), desde 1839 diversos serviços sociais até então característicos do pintor – como a elaboração de retratos, de ilustrações de jornais e reportagens etc. – passam para as mãos do fotógrafo, afastando a pintura da mera reprodução gráfica. Assim, “não estava em questão a função habitual da cor como signo, mas sim sua posição em uma escala de qualidades, muitas vezes em várias escalas coordenadas”. (Schapiro, 2002, p. 62-63) Se a unidade da experiência visual passa a ser, assim, a cor não interpretada, o correlativo pictórico imediato torna-se o da pincelada palpável, breve e descontínua, ressaltando a mancha de tinta por sobre os limites e os contornos dos desenhos, tidos até então como anteriores – e não posteriores – à aplicação da cor (Hauser, 2000). Logo, o modelado e o volume perdem lugar para a cor e a atmosfera, o que dissocia gradativamente a

representação daquilo que é representado.

Distanciando, pois, significante de significado, o uso específico das manchas de tinta é o que passa a diferenciar o estilo individual de cada pintor. Não obstante, a recusa comum pela cor local – a “cor constante e natural de um objeto” (Schapiro, 2002, p. 79), que antepõe à experiência do olhar o conhecimento prévio (azul para o céu, verde para a árvore etc.) – leva à busca pela harmonia e pelos diversos matizes do conjunto. Assim, a paleta impressionista passa a explorar a espectralização das cores, graduando sua variação em tons neutros, em graus de calor e frio e de claridade e saturação. O espaço do quadro deixa de ser representado por linhas em perspectiva, para ser sugerido pela tonalidade das cores, ora mais ora menos carregadas de acordo com a iluminação e a distância entre os objetos. O mesmo ocorre com os temas, dos quais não se realiza um desenho prévio: pinta-se o que se vê imediatamente, de acordo com as condições de luminosidade instantaneamente percebidas. Os temas dissolvem-se em pontos flutuantes, em massas de cor de contraste induzido, num trabalho simultâneo de desenho e pintura, que demanda do espectador certa distância do quadro para apreender, em conjunto, o jogo das cores, na experiência total de visão pretendida pelo pintor.

Pontuada, individualizada e apreendida no instante mesmo em que surge, tal experiência complementa-se pela prática da segmentação dos quadros. Cortados pela moldura em ângulos periféricos, a fim de evocar o olhar obstruído de um espectador próximo à cena, os temas ganham um efeito de movimento, assim como um caráter de esboço. Não é surpresa que muitos dos quadros impressionistas tematizem esta relação intimista de valorização do instante, como no quadro de Monet, “À beira do Sena em Bennecourt.”

Paralelamente à espectralização das cores, a consciência de que a instantaneidade e a particularidade das cenas, regrada pelas condições de luz, vai lentamente aproximando-se da transitoriedade da vida, faz com que o Impressionismo ultrapasse os limites da pintura, erigindo-se como postura e visão de mundo, como mencionado por Hauser (2000). Neste sentido,

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 [...]. (Kronegger, 1973, p. 39)

Logo, mediante tal postura relativista e subjetivista, o Impressionismo inicia um longo processo nas artes pictóricas de dissociação entre significante e significado sob a autonomia das impressões sensoriais, o que irá culminar, num momento posterior, nas vanguardas do século XX, bem como na crescente “desumanização da arte” moderna, em

que a estilização do mundo passa lentamente a “deformar o real, desrealizar” (Ortega y Gasset, 1991, p. 47)

Podemos, assim, elencar em retrospecto alguns dos elementos fundamentais do que seria a visão de mundo impressionista, enquanto base de uma “cultura do instante” (Kronegger, 1973) ainda atual: predomínio da cor e da atmosfera sobre o volume e o modelado; recusa da cor local; espectralização das cores; uso das manchas de tinta; prática da segmentação; e “atomização do mundo”, enquanto chave geral de compreensão do Impressionismo.

› *Da tinta à palavra: o impressionismo literário*

Peter Bürger (2012) salienta com propriedade que, diversamente da pintura, “não existe no âmbito da literatura nenhuma inovação técnica que tenha produzido um efeito comparável ao da fotografia nas belas-artes” (p. 69), não havendo, portanto, que dizer sobre a perda de funções sociais na escrita equivalentes, no mesmo período. Podemos claramente falar, no entanto, da mesma visão de mundo na ficção de diversos autores da virada do século XIX e início do XX, presente não em regime de subserviência para com as técnicas ou propósitos especificamente pictóricos, mas enquanto parte da mesma “atomização do mundo” indicada por Kronegger (1973).

“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.” (Matz, 2001, p. I) Focando-se não mais na experiência visual e no mínimo múltiplo da cor, mas sim, sob a forma escrita, na multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência, o Impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. É pelo mergulho na vida íntima das personagens que se dilui, a um só tempo, os contornos do enredo rigidamente realista e naturalista, bem como o narrador onisciente típico da forma romanesca, como estabelecida desde o novel do século XVIII. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, em contato e interrelação constante com seu meio, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada quase que imediatamente, como forma de desvendar o instante em que nascem as impressões e em que se formam as palavras.

Assim, não é exagero afirmarmos, com R.M. Albérés (1962), que

multiple, tourbillonante, faite de poussières lumineuses suspendues dans le vide, la réalité impressioniste ne se raconte pas, ne se décrit même point. [...] Loin de la vision objective, l'impressionisme en effet est une plongée dans la conscience. Non seulement la vie individuelle, mais le tissu indistinct que forment l'existence commune, se mêlent dans cette kermesse de sensations

premières qu'est l'impressionisme. (p. 190, grifos do autor)

Neste sentido, o Impressionismo literário vem suprir uma falta essencial ao projeto amplo deflagrado pelo Impressionismo pictórico: não se limitando ao elemento exterior, visual (característico da pintura), ele se opõe a toda forma de automatismo do pensamento, consciente de que “la impresión pura, de virgen originalidad y de autenticidad rigurosa, en el instante de adquirir expresión idiomática es intervenida por la montaña de recuerdos y experiencias acumuladas en las formas del idioma.” (Alonso, 1942, p. 211)

De maneira mais específica, podemos acompanhar tais observações em autores tão diversos quanto Marcel Proust, Ford Madox Ford, Raul Pompéia e Adelino Magalhães. Observemos, do primeiro, uma passagem de *Em busca do tempo perdido*:

[...] curvei-me com lentidão e prudência para descalçar-me. Mas, mal havia tocado o primeiro botão de minha botina, [...] acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço, o rosto terno, preocupado e decepcionado de minha avó [...]. Muitas vezes eu tinha falado nela desde esse momento e também pensado nela, mas, sob minhas palavras e meus pensamentos de jovem ingrato, egoísta e cruel, jamais houvera nada que se assemelhasse à minha avó, porque na minha leviandade, meu amor ao prazer, meu hábito de vê-la doente, eu não continha em mim senão em estado virtual a lembrança do que ela havia sido. [...] Pois às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. (Proust, 1998, p. 153-4)

Como confessa o narrador, a ação impensada do cotidiano que o prendia em seu “amor ao prazer” e fazia de si alguém inferior a si próprio, preso às contingências materiais, ofusca a percepção integral de sua avó, e é justamente isto o que se apaga no movimento impensado de tirar as botas. É a falta de reflexão prática sobre o que fazer que, no gesto essencial do corpo ao tocar o primeiro botão da botina, recupera-lhe a vontade de aninhar-se no colo da avó, como o fazia quando pequeno, protegido do cansaço e das preocupações da vida adulta. Os objetos que ocupam simultaneamente Marcel – sua avó de outrora, seu desprezo e inconsequência de jovem, seu desejo profundo de entender a infância – fazem com que, sobrepostos numa mesma experiência, surja o processo metafórico característico da obra de arte, capaz de recuperar e paralisar as intermitências do coração na fixidez da escrita.

O mesmo se depreende do narrador de *The good soldier*, de Ford Madox Ford (2010), que, através do ato de rememorar o passado, pretende entender as causas gerais do fracasso de seu amor por sua esposa, Florence, e da paixão desta pelo amigo em comum Edward. John, ao contrário de Marcel, deixa, todavia, para o leitor as conclusões de seu relato, num desalentado balanço final de sua vida:

It is a queer and fantastic world. Why can't people have what they want? The things were all there to content everybody; yet, everybody has the wrong thing. Perhaps you can make head or tail of it; it is beyond me. Is there any terrestrial paradise [...] or are all men's lives like the lives of us good people – like the lives of the Ashburnhams, of the Dowells, of the Ruffords – broken,

tumultuous, agonized and unromantic, lives, periods punctuated by screams, by imbecilities, by deaths, by agonies? (Ford, 2010, p. 166)

Similar no nome, mas diverso na postura, é o narrador do conto “Tílburi de praça”, de Raul Pompéia (1981). Nele, um homem de mais de cinquenta anos – João – não busca entender ou explicar em que ponto a esposa deixou de amá-lo, como John, mas sim convencer-se de que as ações da esposa, por mais adúlteras que fossem, eram inocentes. A autoanálise do narrador, ainda uma vez, é o centro da narrativa:

Já me disseram: Cuidado, João, tua mulher tem amantes... Eu estou de olho... Não há perigo. Olhem, aqui em casa eles não me passam a perna... Na rua eu a espio... Onde ela entra entro eu atrás. Casei, todos sabem, não foi por Pinheiro: tenho os meus prédios. Casei por paixão, ou antes, por compaixão. Vi-a no seu véu tristezinho de viúva, com uns olhos pretos por Baixo, que não tinham nada de luto, valha a verdade. Olhou para mim, docemente. Eu tenho os meus prédios... (Pompéia, 1981, p. 248)

Outro exemplo pode ser visto no conto de Adelino Magalhães (1963), “Um prego! Mais outro prego!..”, em que se contam as impressões de um pai desesperado a enterrar a filha menina. O som repetido dos baques do martelo nos pregos de seu caixão resume o tom quase maníaco e dissolvente da narração, em discurso indireto livre:

Pam! Pam! Pam! Põe-te de novo a trabalhar!.. Ou queres, de novo, a moleza covarde e consternada deste leito? Pam! Pam!.. Repara como há um zumbido impertinente, choramingoso, plangente, no espaço! Assim fosse um pranto contínuo, fatigado, monótonamente inconsolável, junto à tumba, na treva absoluta de uma noite-de-morte! (Magalhães, 1963, p. 341)

Ademais, podemos indicar ainda uma segunda e última possibilidade de Impressionismo literário, que se volta para o elemento pictórico e quase se aproxima do “‘pontilhismo’, ou pintura com palavras, captando a realidade não em estado de repouso, mas nas impressões e no conhecimento afetivo de aspectos e partes do real.” (Coutinho, 1978, p. 224) Mais especificamente, tal prosa busca o efeito dos ambientes sobre as personagens, não cuidando tanto de sua vida interior através de confissões diretas quanto apenas sugerindo seus pensamentos pela descrição pormenorizada do meio em que se inserem. Sua preocupação central, portanto, não é com o ponto de vista narrativo, mas com a inovação estilística. Parte da crítica considera tal impressionismo literário “pictórico” como o único tipo de prosa impressionista possível, desconsiderando os exemplos anteriores, como é o caso de Schapiro (2002), para quem “nenhum grande romance é tão inteiramente impressionista quanto uma pintura de Monet.” (p. 299)

Desconsiderando tais restrições apriorísticas, podemos encontrar bons exemplos deste segundo tipo de Impressionismo literário nas obras de Edmond de Goncourt, Joseph Conrad e Domício da Gama.

Citemos, brevemente, a abertura magistral de *La Faustin*, de Edmond de Goncourt

(1882), em que as personagens são surpreendidas gradativamente pelo olhar do leitor, tal qual num quadro impressionista:

Il faisait nuit sous un ciel étoilé, au-dessous d'une mer phosphorescente. Dans les creux d'une falaise, battue par la molle lamentation de l'Océan, gisaient, étendues à terre, des silhouettes d'êtres, aux corps sans formes, aux visages sans traits. On percevait vaguement deux femmes: l'une couchée tout de son long sur le dos, les bras repliés en couronne au-dessus de la tête, et les yeux aux étoiles; l'autre tendrement ramassée et pelotonnée aux pieds de la première, qu'elle tenait appuyés contre la chaleur de son corps. (p. 1)

O mesmo pode ser observado em um trecho de *The Nigger of the Narcissus*, de Joseph Conrad (s/d), em que o narrador onisciente suspende a ação para entrever os efeitos de luminosidade das luzes das casas e prédios sobre as águas da marina, como forma de sugerir o apego dos marinheiros do barco Narciso pela terra, bem como sua natureza sanguínea e violenta:

On the town side the blackness of the water was streaked with trails of light which undulated gently on slight ripples, similar to filaments that float rooted to the shore. Rows of other lights stood away in straight lines as if drawn up on parade between towering buildings; but on the other side of the harbour sombre hills arched high their black spines, on which, here and there, the point of a star resembled a spark fallen from the sky. (p. 24)

Um terceiro e último exemplo pode ser extraído do conto “Moloch”, do brasileiro Domício da Gama (apud Borges, 1998), em que o efeito fundamental da natureza sobre a sensibilidade – a força devastadora dum incêndio, contra o qual luta em vão o protagonista – constitui o centro da narrativa:

A luz cegava. O que se via primeiro era só fumo e sombra. Depois a avançada do fogo, sinuosa e deslumbrante, como uma maravilhosa franja viva que arrastasse sobre a terra o manto da treva infinita. [...]. A cem passos de nós um gramado ressequido ardia rapidamente aos arrancos caprichosos do fogo cujas línguas fuzilantes pareciam lambe a terra, encarniçando-se, numa ânsia devoradora. (p. 300)

> **Conclusão**

Em suma, como ressaltamos aos poucos, o Impressionismo literário compreende uma estética própria, que pode ser identificada mediante o estabelecimento prévio de critérios conceituais e técnicos característicos. A aproximação do conceito de impressão à ideia de atomização do mundo presente em diversas obras da virada do século XIX para o XX permite que sejam agrupadas, sob um rótulo elástico e problematizador, obras até então de difícil classificação. (Sandanello, 2013) Ademais, no que diz respeito especificamente à literatura brasileira, tais classificações podem ser de grande valia para a revisão do período pré-modernista, enquanto instrumental diferenciado – e gratamente comparativo – de

análise. Pois, como afirmou Antonio Candido (1993), “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”. (p. 211) O mesmo poderia ser dito sobre toda literatura latino-americana. Esperamos ter contribuído, assim para o fortalecimento deste diálogo, assinalando a importância de seu resgate no caso específico da estética literária impressionista.

Referencias bibliográficas

- Albérés, R.-M. (1962) *Histoire du roman moderne*. Paris: Albin Michel.
- Argan, Giulio Carlo. *Arte moderna*. (1992) Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras.
- Alonso, Amado; Lida, Raimundo. (1942) El concepto lingüístico de impresionismo. En Bally, Charles et al (Ed.), *El impresionismo en el lenguaje*. (pp. 133-264) Buenos Aires: UBA.
- Borges, Luís Eduardo Ramos. (1998) *Vida e obra do escritor Domício da Gama*. Assis: UNESP.
- Bürger, Peter. (2012) *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify.
- Candido, Antonio. (1993) *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Conrad, Joseph. (s/d) *The Nigger of the 'Narcissus', Typhoon and other stories*. Harmondsworth: Penquin Modern Classics.
- Coutinho, Afrânio. (1978) Do Realismo ao Impressionismo. En _____, *Introdução à literatura no Brasil*. (pp. 222-230) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Descartes, René. (1973) *Os pensadores*. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Jr. São Paulo: Abril.
- Francastel, Pierre. *A realidade figurativa*. Trad. Mary A. L. de Barros. São Paulo: Perspectiva; EDUSP.
- Ford, Ford Madox. (2010) *The good soldier*. Ware: Wordsworth Classics.
- Goncourt, Edmond de. (1882) *La Faustine*. Paris: Charpentier.
- Hauser, Arnold. (2000) *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.
- Kronegger, Maria Elisabeth. (1973) *Literary impressionism*. New Haven: College and University Press.
- Magalhães, Adelino. (1963) *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Matz, Jesse. (2001) *Literary impressionism and modernist aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortega y Gasset, José. (1991) *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez.
- Platão. *Oeuvres Complètes*. Trad. Léon Robin. Paris: Gallimard. t. II.
- Pompéia, Raul. (1981) *Obras: Contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 3.
- Proust, Marcel. (1998) *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo.
- Sandanello, Franco Baptista. (2013) Entre a pintura e a prosa: o impressionismo literário no Brasil oitocentista. En Carvalho, João Carlos (Ed.), *Arte e Ciências em Diálogo*. (pp. 390-400) Coimbra: Grácio Editor.
- Schapiro, Meyer. (2002) *Impressionismo*. Trad. Ana L. D. Borges. São Paulo: Cosac & Naify.