



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO – UFMA
CAMPUS BACABAL

ARLEY BEATRIZ LOPES VIEIRA

As inter-relações entre imagem e texto na crônica de Domício da Gama

**BACABAL
2023**

ARLEY BEATRIZ LOPES VIEIRA

As inter-relações entre imagem e texto na crônica de Domício da Gama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA- Centro de Ciências, Educação e Linguagens - CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Fronteiras do Saber

**BACABAL
2023**

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Vieira, Arley Beatriz Lopes.

As inter-relações entre imagem e texto na crônica de
Domicio da Gama / Arley Beatriz Lopes Vieira. - 2023.

94 p.

Orientador(a): Franco Baptista Sandanello.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Letras - Bacabal, Universidade Federal do Maranhão, UFMA -
campus Bacabal, 2023.

1. Crônica. 2. Domicio da Gama. 3. Iconotexto. 4.
Imprensa. I. Sandanello, Franco Baptista. II. Título.

ARLEY BEATRIZ LOPES VIEIRA

As inter-relações entre imagem e texto na crônica de Domício da Gama

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Bacabal da Universidade Federal do Maranhão, UFMA- Centro de Ciências, Educação e Linguagens - CCEL, Bacabal, como requisito obrigatório para o título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

Aprovada em 29 de maio de 2023.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Franco Baptista Sandanello

(UFMA)

ORIENTADOR

Prof.^a Dr.^a Tereza Cristina Nascimento

(UFS)

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira

(UFMA)

AGRADECIMENTO

Agradeço a Deus por me guiar nessa jornada, e ter me dado forças para superar todos os obstáculos que se fizeram presentes.

Aos meus pais, Mariano Vieira e Maria Da Paz Lopes Vieira, que sempre foram, e são o meu ponto de apoio, e maiores incentivadores durante todo o percurso da pós-graduação.

A minha irmã, Patrícia Brenda Lopes Vieira, que sempre me impulsionou a sair da minha zona de conforto, e se faz presente no momento que preciso, torcendo para que eu consiga ultrapassar todos os empecilhos.

As minha queridas amigas, Fabrícia de Sousa Pinheiro e Wellem Assunção Araújo, que por mais que não estivessem presente fisicamente, estavam presente virtualmente, e sempre achavam um tempinho para visualizar e responder as minhas inúmeras mensagens de inquietações. Obrigada pelo carinho e amizade.

Agradeço em especial ao meu orientador, Franco Baptista Sandanello, que sempre acreditou em mim, e desde a graduação me apresentou o autor que até hoje é o meu objeto de pesquisa. Muito obrigada!

A escrita nasceu da imagem e, seja qual for o sistema escolhido, o do ideograma ou alfabeto, sua eficácia procede unicamente dela.

(Anne-Marie Christin)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objeto de estudo e temática geral as crônicas produzidas por Domício da Gama para o jornal *Gazeta de Notícias* (RJ). Diante disso, guiamo-nos pela seguinte questão norteadora: É possível verificar uma inter-relação entre imagem e texto nas crônicas de Domício da Gama para o jornalismo carioca? Para que esta investigação se concretize, temos como objetivo geral analisar os elementos recorrentes na escrita das crônicas de Gama para o jornal *Gazeta de notícias* (RJ), com o intuito de estabelecer uma relação interartística, além de, especificamente, compreender o papel do jornalismo brasileiro no processo de divulgação literária; mostrar como ocorrem as relações interartísticas e como o iconotexto pode ser verificado; revelar o perfil e a escrita de Domício da Gama durante os anos de 1888 e 1889; e, por último, identificar as inter-relações de texto e imagem que possam estar presentes na crônica de Domício da Gama. Para o trabalho em questão, metodologicamente, foi necessário recorrer à pesquisa nos periódicos disponibilizados na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, visto que tem como natureza o viés de pesquisa em fontes primárias. De acordo com os objetivos da pesquisa, trata-se de uma pesquisa exploratória, com base qualitativa. Quanto aos procedimentos técnicos, trata-se de uma pesquisa bibliográfica e documental. O referencial teórico é assim constituído: primeiramente baseia-se no surgimento da imprensa no território brasileiro e como isso viabilizou a divulgação dos escritos literários; depois é mostrado um percurso interartístico e como o iconotexto se apresenta no viés linguístico; em seguida é evidenciado um pouco da fortuna crítica do autor em questão e, por fim, os aspectos da visualidade ao texto escrito. Para esta perspectiva utilizamo-nos de autores como Bahia (2009), Carvalho (2006), Filho (2002), Arbex (2006), Louvel (2006). Como resultados, pode-se perceber que Gama, através de elementos vigentes em sua escrita, insere aspectos que transmitem emoções e evocam os sentidos visuais; o leitor, portanto, se privilegia não só de uma relação singular, mas também heterogênea e permeada por translações picturais.

Palavras-chave: Domício da Gama. Imprensa. Crônica. Iconotexto.

ABSTRACT

The present research has as object of study and general theme the chronicles produced by Domício da Gama for the newspaper *Gazeta de Notícias* (RJ). In view of this, we are guided by the following guiding question: Is it possible to verify an interrelationship between image and text in Domício da Gama's chronicles for journalism in Rio de Janeiro? For this investigation to materialize, we have as general objective to analyze the recurring elements in the writing of Gama's chronicles for the newspaper *Gazeta de Notícias* (RJ), with the aim of establishing an interartistic relationship, in addition to, specifically, understanding the role of journalism Brazilian in the process of literary dissemination; show how interartistic relationships occur and how the iconotext can be verified; reveal the profile and writing of Domício da Gama during the years 1888 and 1889; and, finally, to identify the interrelationships of text and image that may be present in Domício da Gama's chronicle. For the work in question, methodologically, it was necessary to resort to research in the periodicals available in the Hemeroteca of the National Library, since its nature is the bias of research on primary fronts. According to the research objectives, it is an exploratory research, with a qualitative basis. As for the technical procedures, it is a bibliographical and documental research. The theoretical framework is thus constituted: firstly, it is based on the emergence of the press in Brazil and how this enabled the dissemination of literary writings; then an interartistic route is shown and how the iconotext is presented in the linguistic bias; then, a little of the critical fortune of the author in question is highlighted and, finally, the visual aspects of the written text. For this perspective we used authors such as Bahia (2009), Carvalhal (2006), Filho (2002), Arbex (2006), Louvel (2006). As a result, it can be seen that Gama, through current elements in his writing, inserts aspects that transmit emotions and evoke the visual senses; the reader, therefore, is privileged not only by a singular relationship, but also heterogeneous and permeated by pictorial translations.

Keywords: Domício da Gama. Press. Chronicle. Icontext.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Periódico Gazeta do Rio de Janeiro (1808).....	16
Figura 1.1	Periódico Gazeta do Rio de Janeiro (1808).....	16
Figura 1.2	Periódico Gazeta do Rio de Janeiro (1808).....	16
Figura 2	Periódico Gazeta de Notícias (1889).....	21
Figura 3	Tabela com classificação textual.....	35
Figura 4	Tabela classificativa 2.....	41
Figura 4.1	Tabela classificativa 2.....	41
Figura 5	Periódico A Gazeta de Notícias (1888).....	44
Figura 5.1	Periódico A Gazeta de Notícias (1888).....	44
Figura 6	Periódico A Gazeta de Notícias (1888).....	50
Figura 7	Crônica 28 de Julho.....	56
Figura 7.1	Crônica 28 de Julho.....	56
Figura 8	Impressão, nascer do sol.....	61
Figura 9	Boulevard des Capucines.....	64
Figura 10	Pont d' Argenteuil.....	65
Figura 11	Vetheuil dans le bruillard.....	66
Figura 12	Les Glaçons.....	67
Figura 13	Las Maison du pecheur.....	67
Figura 14	A Bordighera.....	68
Figura 15	Sous les pins. Antibes.....	69

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Publicações de Domício da Gama entre os anos de 1888 e 1889.....	46
-----------------	--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 Uma síntese do percurso jornalístico no Brasil.....	14
1.1 O literário no meio jornalístico através do folhetim.....	18
1.2 O gênero crônica.....	22
1.3 A crônica como fator da Crítica Social.....	27
2 O comparativo como possibilitador dos estudos interartes.....	29
2.1 A escrita visual.....	33
2.2 O iconotexto proposto por Liliane Louvel, e os tipos de agrupamentos da escrita mencionados por Arbex.....	37
3 O perfil de Domício da Gama através de suas publicações entre os anos de 1888 e 1889.....	42
3.1 Imagem e texto nas crônicas entre os anos de 1888 a 1889.....	47
3.2 Uma aplicação da teoria na crítica 13 de janeiro de 1889.....	52
3.3 Os respingos da meia tinta na crônica 28 de julho de Domício da Gama.....	55
3.4 As artes plásticas transpostas para o literário.....	60
Considerações finais.....	71
REFERÊNCIAS.....	73
ANEXO.....	76
Pânico.....	77
Nuremberg.....	78
De Paris.....	82
13 de janeiro de 1889.....	86
28 de julho.....	90

INTRODUÇÃO

Maurice Halbwachs (1990), no seu livro *A memória coletiva*, menciona que a memória é algo fundamental para a manutenção do processo de historicidade e que o indivíduo é possuidor de referências a partir das constituições das lembranças, o que conseqüentemente está relacionado ao meio coletivo, pois a memória é fornecida através das relações memorativas envolventes em todo ser; contudo, é possível haver lapsos de lembranças por meio dos elementos circunstanciais (seja pelo decorrer do tempo, seja pelo número de incidentes que aconteceram e que foram se transformando de acordo com a vivência, adquirindo novos significados); desse modo, as informações são fornecidas por meio daqueles que vivenciam determinadas situações:

Todavia, ainda que esse fato possa ser localizado no tempo e no espaço, mesmo que parentes ou amigos disso me fizessem uma descrição exata, acho-me em presença de um dado abstrato, para o qual me é impossível fazer corresponder qualquer recordação viva: não lembro de nada. E não reconheceria mais tal lugar pelo qual passei certamente uma ou várias vezes, nem tal pessoa que certamente encontrei. Contudo, as testemunhas estão lá (HALBWACHS, 1990, p. 27).

Assim, as testemunhas fornecem uma relação de suma importância para a manutenção da memória coletiva de uma identidade, levando em consideração, principalmente, que a linguagem é uma opinião corrente, que está sempre vivenciando elementos construtivos e desconstrutivos, passando por ressignificações, ou mesmo caindo no esquecimento; ou seja, segue o seu fluxo, estando sempre sujeito a algum movimento vivo. Desse modo, há elementos de transitoriedade relacionados à própria composição memorialística.

Domício da Gama é o objeto de estudo deste trabalho, e foi um dos autores que trouxe grande contribuição para a literatura brasileira do século XIX, cujo estilo de escrita cativou inúmeros olhares, dentre eles, os de grandes representantes da intelectualidade oitocentista, como Barão do Rio Branco, Eça de Queirós, Eduardo Prado e Raul Pompeia, além da própria população brasileira que acompanhava as suas publicações na *Gazeta de Notícias* (RJ). Foi através de sua participação no jornalismo carioca que Domício da Gama conquistou a admiração de muitos literatos, que, inclusive, fizeram ensaios dedicados a ele.

Apesar de Domício da Gama ter tido um importante papel na história da literatura brasileira, ele foi um autor que passou por um processo de esquecimento. O lapso memorialístico envolvente com a figura de Domício da Gama pode ter sido o resultado do que França (2007, p. 6) mencionou: “Domício da Gama viveu entre séculos profundamente marcados pela mudança de diferentes velocidades temporais histórico-sociais, como os

séculos XIX e XX”; além disso, Domício publicou apenas dois livros, deixando dispersas suas outras contribuições no meio jornalístico, como contos, crônicas e ensaios.

Não obstante, se atentarmos para um momento prévio, quando, incumbido de exercer a função de correspondente internacional pela *Gazeta de Notícias* (RJ), Domício da Gama viaja a Paris para noticiar a Exposição Universal, que também comemorava o centenário da Revolução Francesa (o que atribuía ao evento grande importância política, além de cultural, visto que contava com representantes de distintas nações), Domício, prestigiando o evento e informando aos brasileiros sobre tal festividade, começava a indicar caminhos para um novo olhar literário acerca de seus escritos.¹

A sua partida ao exterior foi anunciada no jornal *Gazeta de Notícias* — a publicação, feita no dia 22 de maio de 1888, na edição de nº 142, carregava seu nome no título e trazia um anúncio elogioso: “Muito moço ainda, muito inteligente, muito estudioso, Domício da Gama será em breves anos um dos nossos mais aplaudidos artistas”; tal constatação também recebeu apoio de outros representantes do meio literário².

A primeira publicação de Domício da Gama para a coluna “De Paris” também recebeu uma nota específica na *Gazeta de Notícias* (RJ) do dia 23 de novembro de 1888, nº 327, em que eram mencionados os conhecimentos prévios dos leitores das produções de Gama: “Domício da Gama, que os nossos leitores já conhecem, porque há já algum tempo tem colaborado nesta folha. Domício da Gama é um dos moços mais preparados para a vida das letras, tem todas as qualidades precisas para ser um escritor que faça honra ao nosso país”.

¹ Como mostrado no periódico da *Gazeta de Notícias* (RJ), nº 327, publicado no dia 23 de novembro de 1888, que anunciava o seu primeiro escrito da Europa: “A viagem que ultimamente empreendeu a diversos países da Europa, e a residência que vai fazer na capital do mundo civilizado, completarão a obra, iniciada pela natureza, que tão ricamente o dotou, e já adiantada por ele, que tanto tem trabalhado.” Portanto, é um trabalho que irá propiciar o amadurecimento de sua escrita, o conhecimento de uma nova cultura e organização social.

² Os elogios que Domício da Gama recebia não se restringiam somente as suas crônicas, mas também se ampliava as suas outras produções, como o seu livro de contos, no qual houve uma publicação, originalmente, para o *Jornal do Comércio*, e transcrito na *Gazeta de Notícias* (RJ), publicada no dia 24 de abril de 1891, nº 113, em que Raul Pompeia aprecia a escrita de Domício da Gama: “De Paris acaba de chegar, em edição mandada fazer pela *Gazeta de Notícias* na tipografia Lahure, um volume que é um brinde à nossa literatura. É um livro de contos de Domício da Gama, o já bem conhecido correspondente da *Gazeta* na grande capital europeia; o tem por título – *Contos a meia tinta*. Um livro verdadeiramente excepcional. O primeiro aspecto que dele (que é um livro de estreia, seja notado de passagem) se observa, é a sua feição de acabamento escrupuloso e cuidado. Uma superfície de rara perfeição é a primeira aparência dessa riquíssima coleção literária, documento em que os dilettantes capazes podem observar, por honra da índole artística do espírito brasileiro, quanto entre nós já se consegue em puro e encantadora seleção no cultivo elaborado da linguagem escrita.”, já em 27 de setembro de 1891, enquanto Domício ainda estava em Paris, foi noticiada uma matéria que receberia o título de “Suplemento Literário”, a qual menciona que Ferreira de Araújo, proprietário da *Gazeta de Notícias*, está em Paris organizando uma seção literária que seria publicada periodicamente, tendo nomes como Jayme de Seguíer, Batalha Reis, Eça de Queirós, Domício da Gama e outros escritores, que se destacavam por serem “de nomeado e mérito provado.” (1891, p. 1). Além disso, no jornal publicado no dia 5 de dezembro de 1892, o nome de Domício da Gama foi publicado como colaborador permanente.

Assim, tais comentários nos inclinam à curiosidade em conhecer as contribuições de tal autor para a sociedade brasileira nesse período. Para tanto, este trabalho, em específico, estará pautado na perspectiva do gênero crônica, que, enquanto gênero literário, é originado a partir dos elementos da realidade social.

O cronista possui liberdade criativa para desenvolver seus escritos, assim como acontece em outros gêneros literários, podendo estabelecer inter-relações sensoriais, bem como espaciais, possibilitando a inserção de paralelos entre acontecimentos vigentes em obras literárias, ou acréscimo de outras características artísticas, viabilizando o estudo de relações interartísticas.

Acresce destacar que Domício da Gama, enquanto correspondente, escrevia crônicas que envolviam diversas temáticas, desde relações políticas a questões que causavam desconforto em seu ser interior. Gama tinha o intuito de auxiliar no processo de consolidação da literatura brasileira, como ele evidenciou em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL):

Se a literatura nacional existia, eu deveria trabalhar para ela provar a sua existência aos incrédulos. [...] Nada existe tão bem como aquilo que queremos que exista; como um fundador de religião que não pregasse e só esperasse depois de convencer-me; tornei sobre mim, dentro de mim, o encargo da nova crença. Quem sabe se na obscura causalidade universal o voto dessa noite dos tempos heroicos do Jardim de Academus não influuiu para a constituição desta Academia, na hora em que a literatura brasileira sentia que vivia e quis viver nacionalmente? (GAMA, 1900).

Para a manutenção dos envios das crônicas de Paris, Gama visitava e prestigiava muitas exposições artísticas, e tais traços são bem destacados durante suas produções³. Assim, nota-se que a crônica pode se manifestar de forma plural no meio social, essa pluralidade é uma marca bem presente na escrita de Domício da Gama, e bastante envidenciada em suas crônicas; desse modo, possibilitando uma forma literária interartes, que ampara uma leitura sugestiva e comparativa.

A respeito das crônicas que serão analisadas neste trabalho, é importante enfatizar que as transcrições dos textos de Domício da Gama passarão por atualização ortográfica, conforme transpostas no livro *De Paris* (2019), organizado por Franco Baptista Sandanello.

O percurso textual deste trabalho se inicia com o capítulo “Uma síntese do percurso jornalístico no Brasil”, no qual se propõe uma discussão acerca do percurso jornalístico no Brasil a partir da própria instauração da imprensa, com a chegada da família real em solo

³ Como exemplo de tais constatações, têm-se as crônicas 4 de outubro de 1889, 6 de abril de 1890 – ambas publicadas na coluna De Paris para a *Gazeta de Notícias* –, e o texto *A Exposição de Belas Artes*, publicado no ano de 1895 para a *Revista Brasileira*.

brasileiro, fator que determinou grandes modificações para o meio social, assim como maior visibilidade e circulação dos escritos literários, com destaque para o surgimento das crônicas nos jornais brasileiros.

O segundo capítulo, intitulado “O comparativo como possibilitador dos estudos interartes”, aborda uma discussão acerca do elemento comparativo, e discute como esse estudo pode viabilizar a manifestação interartística e as características de um iconotexto.

O terceiro capítulo, “O perfil de Domício da Gama através de suas publicações entre os anos de 1888 e 1889”, traz uma análise do perfil de Domício da Gama, da recepção de sua obra e de algumas produções, como “Pânico” e “Nuremberg”, seguindo a ordem de publicação dos escritos. Em seguida, estabelece uma discussão sobre a primeira crônica de Domício na função de correspondente internacional em Paris, para a coluna “De Paris”, e mostra uma pequena discussão sobre o iconotexto na crônica “13 de janeiro de 1889”. Ainda neste capítulo, há a presença do subtópico denominado “Os respingos da meia tinta na crônica de Domício da Gama”, que contempla a análise da crônica “28 de julho”, mostrando o percurso narrativo utilizado por Gama bem como as inter-relações entre imagem e texto que viabilizam as características do iconotexto.

Além disso, convém lembrar que, para a observação na íntegra das crônicas que foram analisadas, constam nos anexos deste trabalho os textos utilizados durante a realização da pesquisa.

CAPÍTULO 1 – Uma síntese do percurso jornalístico no Brasil

O território que, posteriormente, seria denominado como Brasil foi “achado”⁴ durante as navegações portuguesas no ano de 1500; durante 308 anos o Brasil foi apenas um lugar conquistado pela coroa portuguesa, que fomentava as riquezas da metrópole. Porém, durante o período de 1806, o imperador da França, Napoleão Bonaparte, proibia as nações europeias de comercializarem com a Inglaterra, visto que o imperador pretendia enfrentar a grande potência industrial para, assim, derrubar a hegemonia econômica do império britânico, determinando o bloqueio continental, no qual os países europeus deveriam fechar seus portos ao comércio inglês.

Portugal, no entanto, mantinha boas relações com a Inglaterra, recusando-se a cumprir as determinações impostas pelo imperador francês, o que suscitou a decisão de Napoleão em invadir o reino português. Devido ao ambiente de ameaças no qual a nobreza portuguesa se encontrava, houve a transmigração da família real portuguesa para o Brasil, episódio histórico que também é denominado como período Joanino (1808).

Com a família real no Brasil, findou-se o tratado de comercialização exclusiva com Portugal e iniciou-se a abertura dos portos às nações amigas, essa foi uma exigência dos ingleses para os portugueses; nessa perspectiva, os brasileiros iriam tratar das questões comerciais diretamente com os ingleses. Além disso, também foi autorizada a construção da biblioteca pública; instituiu-se a Academia Militar e as escolas politécnicas; houve a declaração da liberdade de instalação de fábrica e de indústrias. Tais medidas possibilitaram um grande avanço econômico, intelectual e, ainda, um pequeno vislumbre de uma liberdade que, posteriormente, possibilitaria o surgimento dos movimentos revolucionários.

Diante destas mudanças vigentes no solo brasileiro, D. João VI ainda permitiu a criação da impressão régia, no dia 13 de maio de 1808; contudo, é importante mencionar que, anteriormente a essa data, já havia algumas tipografias atuantes no território, de forma clandestina, e que foram fechadas assim que a coroa teve conhecimento sobre suas impressões:

⁴ Termo retirado da carta de Pero Vaz de Caminha, como mostra: “[...] achamento desta vossa terra nova, que ora nesta navegação se achou, não deixarei também de dar disso minha conta a Vossa Alteza [...]” (Trecho da carta de Pero Vaz de Caminha extraído de arquivo do Ministério da Cultura. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/carta.pdf. Acesso em 26 de jul de 2022.)

Em 1706, a tentativa de fazer funcionar um prelo em Pernambuco sofre bloqueio da autoridade colonial. No Rio, a tipografia de Antônio Isidoro da Fonseca aberta em 1746, é fechada em 1747 pela Carta Régia, de 10 de maio, que proíbe a impressão de livros ou de papéis avulsos. Por ter localizado no Rio de Janeiro em 1747 uma pequena tipografia onde é impresso *O Exame de Bombeiro*, foi preso e severamente punido o seu proprietário, e destruído o prelo”, registra Affonso Ruy em *A primeira revolução social brasileira* (1798) (BAHIA, 2009, p. 18, grifo do autor).

A tipografia oficial imprimia, exclusivamente, papéis diplomáticos, legislações e, inclusive, obras literárias, dentre outras papeladas. No decreto era mencionado que a administração da impressão régia ficaria inteiramente subordinada à Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra de Portugal, além de instituir um novo titular para cuidar da secretaria. Vale ressaltar que a instalação da tipografia não foi uma ação pensada e ordenada por D. João VI, visto que só posteriormente ele teve conhecimento sobre tal ato. A tipografia havia sido instalada nos baixos da residência de Antônio de Araújo de Azevedo, o antigo responsável pela Secretaria de Negócios e da Guerra de Portugal, da qual foi destituído. Diante disso, Molina (2015) ressalta:

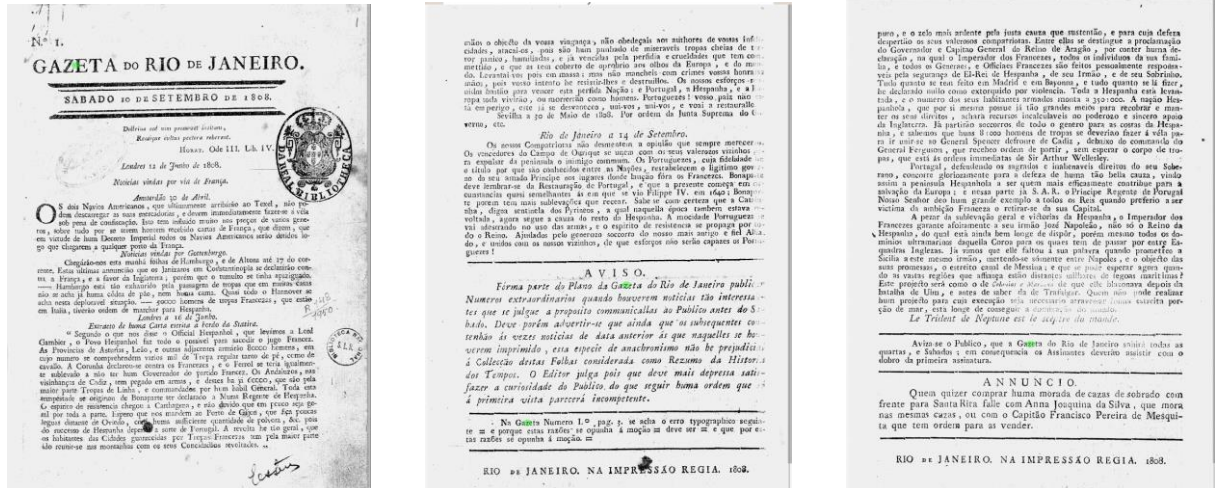
O decreto de d. João é elucidativo. Ao escrever “tendo-me constado”, sugere que ele não tinha conhecimento prévio do embarque dos prelos. Isso pode significar também que a instalação da primeira tipografia autorizada no Brasil não foi um ato deliberado da Coroa, mas resultado da iniciativa de um alto funcionário (MOLINA, 2015, p. 82-83).⁵

Apesar dessa possibilidade de inserção da imprensa ter sido estabelecida através de um ato deliberado, ela demarcou, consideravelmente, a gênese de novas perspectivas, pois, através deste ato, foi percebida a necessidade da implantação de uma indústria gráfica, editorial e de imprensa. De acordo com Bahia (2009), com o advento do jornalismo impresso, houve o momento de transição do Brasil Colônia para a sede do poder real.

Posto isso, pouco tempo depois foi editado o primeiro jornal brasileiro, a *Gazeta do Rio de Janeiro*. Através da inserção deste periódico no meio social, houve a possibilidade de circulação da notícia; todavia, as publicações eram restritas, não sendo permitidas notícias que difamassem o governo, a igreja católica, ou mesmo os “bons costumes” da época. Para a fiscalização de tais demandas, em junho de 1808 foi promovida uma Junta Diretoria, que era formada por José Bernardo de Castro, o então oficial da Secretaria de Negócios Estrangeiros e

⁵ “Tendo-Me constado, que os Prelos, que se acham nesta Capital, eram os destinados para a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, e da Guerra; e atendendo à necessidade, que há da Oficina de Impressão nestes Meus Estados: Sou servido, que a Casa, onde se estabeleceram sirva interinamente de Impressão Régia, onde se imprima exclusivamente toda a Legislação, e Papéis Diplomáticos, que emanarem de qualquer Repartição de Meu Real Serviço; e se possam imprimir todas e quaisquer outras Obras; ficando interinamente pertencendo o seu governo e administração à mesma Secretaria.” (MOLINA, 2015, p. 82).

da Guerra, e mais dois brasileiros, José da Silva Lisboa e Mariano José Pereira da Fonseca⁶; posteriormente foi nomeada mais uma pessoa para integrar o grupo, Silvestre Pinheiro Ferreira, e todos tinham a obrigação de examinar os papéis e livros que eram mandados para a impressão.



Figuras 1, 1.1, e 1.2. Periódico *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808). Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional

O primeiro número do jornal foi publicado num sábado (10 de setembro de 1808): havia três páginas dedicadas a notícias, anúncios e avisos; tratava-se de notícias vindas de várias localidades, como Amsterdã, Gotemburgo, Londres e outros lugares; a primeira notícia estava relacionada ao bloqueio continental, que levaria as mercadorias dos navios americanos a serem detidas em qualquer porto da França, com vista a cumprir o decreto imperial, assim como a outra notícia, que também tinha relação com o apoio que os ingleses estavam recebendo contra as tropas francesas.

O anúncio que está vinculado à segunda página do jornal traz uma relação expressa ao leitor sobre como se dariam as circulações das notícias, mostrando claramente uma preocupação acerca de sua veiculação de forma mais imediata, além de ressaltar os aspectos da validade temporal do jornal:

Forma parte do Plano da *Gazeta do Rio de Janeiro* publicar números extraordinários quando houver notícias tão interessantes que se julgue a propósito comunicá-las ao público antes do sábado. Deve, porém, advertir-se que ainda que os subsequentes contêm às vezes notícias de data anterior às que naquele haviam imprimido, essa espécie de anacronismo não é prejudicial à coleção destas folhas consideradas como

⁶ De acordo com Bahia (2009, p. 23), Mariano José Pereira da Fonseca fora vítima de devassa e preso, em 1794, e substituído na junta por José Saturnino da Costa Pereira.

resumo da história dos tempos. O editor julga, pois que deve mais depressa satisfazer a curiosidade do público do que seguir uma ordem que só a primeira vista parecerá incompetente (GAZETA DO RIO DE JANEIRO, 1808, p. 2)

Deste modo, nota-se que a veiculação de notícias só ocorreria através de um pré-julgamento da comissão idealizadora do jornal, como mostra a citação; além disso, elas não seriam publicadas e disponibilizadas ao público através do fluxo temporal imediato, mas passariam por um hiato, visto que as notícias demoravam a chegar à colônia. Assim, visualiza-se que as principais tarefas de divulgação da imprensa se restringiam a acordos políticos, além de documentar as ações estabelecidas pelos portugueses no território brasileiro.

Durante muito tempo, a imprensa brasileira limitou-se a este meio informacional de lisonjear a administração colonial. Apesar de as publicações serem mais expressivas para as causas políticas, ainda eram publicadas, em menor escala, as manifestações literárias, como acontecia com a maioria dos jornais naquela época⁷.

É inegável a importância da imprensa no território brasileiro, sendo ela um dos principais meios de comunicação e de formação de opinião, apesar de certa parcialidade na divulgação da matéria, visto que poderia ser controlado o que seria publicado, e da divulgação da notícia através da oralidade, já que, no período oitocentista, havia um índice elevado de analfabetos no Brasil, e, o mais das vezes, as notícias eram repassadas através da fala, sendo, assim, passíveis de modificações diversas. Apesar disso, Molina (2015) ressalta a essencialidade deste meio de comunicação perante a formação de opinião pública:

Era o fórum de debates do país, a ágora onde se discutiam os principais temas. Sua influência ia muito além das magras tiragens. O Brasil é um país de rica tradição oral, e no século XIX era comum nas cidades do interior as pessoas se reunirem em lugares públicos para ouvir a leitura das notícias e dos folhetins que chegavam pelo correio, que depois seriam comentados nas praças, na rua e nas tabernas (MOLINA, 2015, p. 18).

Desse modo, é perceptível que, através da inserção da imprensa no território brasileiro, houve uma transformação que propiciou a formação da estrutura política e social, além de auxiliar na promoção de debates relevantes sobre temas diversos, possibilitando, portanto,

⁷ Bahia (2009, p. 22 e 25) destaca que “Todos os órgãos da Imprensa Régia são subordinados, desde junho de 1808, a uma Junta Diretora [...] o ano de 1821 ganha relevo na história da imprensa brasileira porque marca uma etapa da liberdade de expressão do pensamento. Em 28 de agosto, D. Pedro, príncipe-regente, com o retorno de D. João VI a Portugal, decreta o fim da censura prévia a toda matéria escrita, tornando livre no Brasil a palavra imprensa”.

uma relação com o contexto histórico, e, ainda, contribuindo para o enriquecimento da cultura da oralidade.

Nota-se que a publicação diária da imprensa trouxe paralelamente uma difusão de conteúdos relacionados à política, assim como a outras temáticas, que puderam colaborar e reestabelecer novos pensamentos críticos àquela sociedade. Foi através dos meios jornalísticos que os letrados propagavam seus ideais, que surgem a partir de manifestações políticas e sociais⁸.

É notável que tais manifestações, ao longo do século XIX, contribuíram para o que se compreende mais atualmente sobre a imprensa, i.e., enquanto um veículo informacional não mais possuidor das amarras da censura governamental. A exemplo disso, tem-se o que Molina (2015) destaca sobre o jornal *Gazeta de Notícias*, de Ferreira de Araújo, elogiado por Max Leclerc sobre sua imparcialidade, além de seu apuro estilístico, que demarcava precisão e elegância, e evidenciava, de maneira exclusiva, no Brasil, características imprescindíveis ao jornalismo de primeira ordem.

É importante destacar que a *Gazeta de Notícias* iniciou suas atividades no dia 2 de agosto de 1875 no Rio de Janeiro, fundada pelos editores Ferreira de Araújo, Manuel Carneiro e Elísio Mendes. Foi o primeiro periódico popular da época com preço acessível, e o primeiro a usar o mecanismo da zincografia⁹.

De acordo com Czepula (2017), o jornal era semelhante aos que já circulavam, porém, tinha a pretensão de inovar, querendo para o periódico a nomenclatura de popular, barato e liberal. Além disso, a *Gazeta de Notícias*, segundo Simões Júnior (2014), o jornal brasileiro que mais dera espaço à literatura do último quartel do século XIX, valorizando-a, e também, era o jornal que melhor remunerava as contribuições literárias. Ainda, torna-se relevante destacar que a literatura vinculada ao jornalismo se manifestava de forma diversificada, o que atraía o público devido à criatividade que envolvia as discussões.

1.1 O literário no meio jornalístico através do folhetim

⁸ Os jornais contribuíram para a proclamação da Independência; para a definição da estrutura política e social; para a abdicação de d. Pedro I e seu retorno a Portugal; para a consolidação da Regência; para minar a Monarquia e instaurar a República; para acelerar a queda da República Velha; [...] No entanto, mais do que desempenhar diretamente um papel decisivo nos eventos políticos, a imprensa colabora para fomentar um clima na opinião pública que facilita e pode precipitar mudanças (MOLINA, 2015, p. 18).

⁹ Técnica de impressão que utiliza chapas de zinco como matriz.

Antes de ressaltarmos as características das crônicas, faz-se necessário mencionar o folhetim, que teve papel preponderante sobre a circulação desse gênero. O folhetim, que é derivado do francês – *feuilleton* –, era um espaço livre e destinado ao leitor saturado das notícias graves que ocupavam as páginas dos jornais. Assim, o folhetim era dedicado aos assuntos leves e corriqueiros, para o leitor que buscava uma distração.

A primeira aparição do folhetim em jornais brasileiros se deu em 1830, como citado por Garcia e Ferreira (2014, p. 112): “A descoberta dessa mina de ouro para os jornais ocorre em terra brasileira nos anos de 1830, criando, como é de se esperar, um público amplo e cativo [...] Os brasileiros, portanto, aderem à moda folhetinesca”; contudo, trata-se de um produto específico do romantismo europeu, e que foi importado da França e transposto para as páginas dos jornais brasileiros, situados tanto na capital do Brasil, como em regiões interioranas; o folhetim acompanhou o crescimento do país, além de também auxiliar no desenvolvimento através dos registros, da incorporação de costumes europeus e, em especial, do despertar do interesse das camadas menos favorecidas economicamente para a leitura.

Em relação a isso, o folhetim, por possuir uma estrutura peculiar, com leitura amena, permitia firmar uma cultura de formação de leitores que não se limitava àqueles que já tinham o hábito da leitura, mas também aguçava a curiosidade de outras pessoas que ouviam as histórias, o que ocasionou a ampliação do acesso a estes escritos, de grande potencial atrativo, auxiliando na possibilidade de alfabetização¹⁰, inspirado pelo processo decorrido na França.

Diante desta relação, é lícito destacar que o surgimento do folhetim na França alcançou um grande sucesso devido ao acréscimo de leitores que estavam aparecendo, isto porque o número de pessoas alfabetizadas estava aumentando e, com a diminuição das horas de trabalho, houve um tempo livre para outras atividades, tais como a leitura.

No Brasil, o número de alfabetizados durante o século XIX não ultrapassava os 30% da população¹¹. Guimarães (2001) destaca que, no ano de 1872, 18,6% da população era livre,

¹⁰ Essa relação especifica o surgimento de *novos leitores*: as autoras Garcia e Ferreira (2014) mencionam que essa é uma nomenclatura que foi designada pelo historiador Jean Hébrard (2004), que ressalta a relação de pertencimento de um leitor a um universo socioeconômico menos privilegiado; esses leitores são forçosamente inseridos na cultura letrada, apesar de não pertencerem ao público mais prestigiado e idealizado para a leitura, tanto pelo autor, quanto pelo editor do texto, pois “por razão não compartilhavam dos mesmos valores, hábitos e competências desses leitores tradicionais pressupostos quando da produção dos textos, lendo-os à sua maneira, apropriando-se desses textos e alterando eventualmente o padrão e as regras de sua produção.” (GARCIA E FERREIRA, 2014, p. 109).

¹¹ Essa situação trouxe muito desconforto e descontentamento aos escritores da época, porque não havia público para ler os seus escritos; além de mostrar a própria desvalorização dos escritos em língua portuguesa, o próprio mercado brasileiro era dominado pelos produtos franceses, e essa relação se expande até os meios literários, visto que a França era o berço cultural do século XIX. O maranhense Aluizio Azevedo externou assim a sua insatisfação: “... É isto a vida literária! Futuro! Que futuro pode ter uma obra escrita na areia da praia, como os

e somente 15,7% da população (escrava e não escrava) sabia ler e escrever. Durante o século XIX, as leituras em voz alta proporcionavam uma grande divulgação dos folhetins, pois conseguiam atingir um numeroso público ouvinte, e assim suscitavam a curiosidade sobre a continuação das histórias.

Embora houvesse esse problema estrutural educacional, ainda assim o folhetim obteve grande sucesso e difusão da literatura, como ressalta Garcia e Ferreira (2014) sobre o romance-folhetim, que foi uma forma de promover os escritores nacionais, além de instituir e popularizar o gênero, pois o público acompanhava com entusiasmo os enredos publicados ao longo da semana. De acordo com Barros (1978, p. 48):

Tamanha importância ganhou o folhetim na imprensa brasileira da época, que sua leitura chegou a transformar-se em hábitos diários das famílias nos serões das Províncias e mesmo na Corte. Os principais jornais do Rio de Janeiro e São Paulo disputavam o privilégio de traduzir os melhores autores franceses. O Jornal do Comércio publicava Victor Hugo e Eugene Sue; a Gazeta de Notícias traduziu Emile Gaboriau, e o Jornal do Brasil, desde os seus primeiros números, utilizava o folhetim como uma de suas maiores atrações.

Isto é, o literário começou a ganhar espaço no meio jornalístico através da incorporação do folhetim, que cativava os leitores para a continuação dos capítulos seguintes. Apesar de haver a predominância dos escritos europeus, o folhetim nacional foi ganhando cada vez mais espaço no meio social, disputando leitores e auxiliando a divulgação dos romances brasileiros. Barros (1978) menciona Manoel Antônio de Almeida, que publicou em formato de folhetim o livro *Memórias de um Sargento de Milícias*, sob o pseudônimo de “*Um Brasileiro*”, e José de Alencar, com o romance *O Guarani*, dentre outros autores.

No século XIX, o folhetim foi classificado em duas categorias, de acordo com Brender e Laurito (1993), em *Crônica: história, teoria e prática*.

A primeira é denominada como folhetim-romance: esta categoria envolvia os textos de ficção, que seriam os ancestrais das telenovelas e radionovelas do século XX, ou seja, os romances de capítulos. Ainda, Brender e Laurito (1993, p. 10) destacam que essa categoria ocasionava uma série de expectativas no leitor, “que acabava, muitas vezes, comprando ou assinando determinado periódico só para acompanhar a anunciada continuação das aventuras


cânticos de Anchieta? Tivesse eu a certeza de que uma só de minhas páginas viveria e ficaria contente... Mas não se vive em túmulo e o português... Não vale a pena. Anchieta ao menos tinha um leitor- o mar. E eu? [...] Escrever para quê? para quem? Não temos público. Uma edição de dois mil exemplares leva anos para esgotar-se e o nosso pensamento, por mais original e ousado que seja, jamais se livrará no espaço amplo: voeja entre as grades desta gaiola estreita, que é a celebrada língua dos nossos maiores” (AZEVEDO apud GUIMARÃES, 2001, p. 42).

de seus heróis prediletos”. Esse foi um dos elementos essenciais para a difusão da literatura e, de acréscimo, trouxe posteriormente uma maior visibilidade para diversos autores brasileiros, como José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Raul Pompeia, Lima Barreto.

Já a segunda classificação envolve uma vertente peculiar, denominada de folhetim-variedade: essa foi a vertente que deu origem ao gênero crônica, tal como se conhece atualmente; tratava-se de publicações de matérias variadas sobre os fatos que eram registrados e comentados a respeito da vida cotidiana, não havendo somente uma perspectiva limitada a uma localidade, mas também abrangendo notícias sobre a província, no que diz respeito ao Brasil, de modo geral, além de informações sobre o exterior.

Vale ressaltar que era a partir dessas subclassificações jornalísticas que nasciam os grandes escritores, pois era necessário utilizar elementos que atraíssem a atenção do público leitor e, assim, garantir que eles comprassem os jornais dos dias subsequentes. Diante disso, grandes nomes foram consagrados através deste formato, como Machado de Assis, Olavo Bilac e Aluísio Azevedo.

Ainda sobre o folhetim-variedade é possível citar como exemplo de tal perspectiva — de forma a evidenciar as particularidades mencionadas e pertencentes à estrutura do gênero crônica — a crônica produzida por Domício da Gama, que foi publicada no dia 18 de novembro de 1889, para a coluna *De Paris*, pois ela exprime todas as características supracitadas:



A crônica relata uma briga que afastou o ator Coquelin do teatro francês, mas que, posteriormente, retornou ao teatro através da ajuda de Claretie. Domício faz uma pequena observação acerca das desavenças presentes no meio social, mostrando um caráter valorativo, pois, segundo ele, as intrigas presentes no meio teatral são bem mais interessantes que as intrigas políticas; seguindo essa perspectiva, ele insere vários contrapontos sobre possíveis desavenças. Através dessa relação, ele muda o discurso da crônica e, utilizando-se dos aspectos metalinguísticos, disserta sobre a imprensa e o jornalista, inserindo as relações políticas correntes na França e as visitas de representantes da Rússia e da Alemanha. Partindo disso, são mencionados os passeios pelas ruas de Paris, nos quais Domício traz características dos espaços franceses e segue citando os hábitos brasileiros (relacionados à higiene pessoal), que se contrapõem aos dos franceses, que, de acordo com o que ele menciona, são uma herança dos costumes medievais; antes de finalizar a crônica, alude ainda ao encerramento da exposição de Belas-Artes. Portanto, torna-se possível perceber essa relação plural da abordagem da crônica, o tamanho das crônicas que eram publicadas e o modo como estabelecem uma ligação com toda essa diversidade temática.

Figura 2. Periódico *Gazeta de Notícias* (1889). Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional

Como é possível observar através da imagem, a crônica é bem extensa e abrange uma grande diversidade de assuntos, contudo a crônica, que teve origem nos folhetins do século XIX, aos poucos foi se definindo, redefinindo e limitando. Brender e Laurito (1993) mencionam que, com a modernização da sociedade e da própria imprensa, o folhetim de variedades foi desaparecendo para dar lugar a outras seções, desta vez comentada pelo viés de especialistas, críticos e comentaristas – estando entre eles o cronista, “o especializado em tudo e em nada” jornalista-escritor, que narra os acontecimentos do cotidiano, prende e solta a sua imaginação criadora. Essa é uma das percepções evidenciadas no gênero crônica, que, apesar do seu caráter noticioso, sofreu alterações com o passar do tempo.

1.2 O gênero crônica

Em sentido mais amplo, o gênero crônica, antes de ser vinculado ao jornalismo, já expressava com grande importância o território brasileiro, visto que foi a partir dele que se teve o conhecimento sobre a paisagem, os povos que habitavam estas terras, os aspectos culturais, dentre outros elementos expressivos que colaboraram para um prévio conhecimento sobre o Brasil, apesar de envolver uma perspectiva pautada em um olhar europeu.

De acordo com Bosi (2015), a pré-história das nossas letras interessa como um espelho para o reflexo da visão de mundo e da linguagem que nos foi legada pelos primeiros observadores do país. Graças à tomada da paisagem, do indígena e dos grupos sociais nascentes, foi possível a captação das condições primitivas de uma cultura nacional que, só de forma tardia, conseguiu contar com o fenômeno da palavra em uma perspectiva artística.

A primeira aparição da crônica em solo brasileiro demarcou-se a partir da narração de fatos históricos à corte portuguesa. Contudo, vale ressaltar que, apesar de haver a presença dos aspectos socioculturais estabelecidos pela descrição, ela não se equivale à produção da crônica do séc. XIX.

Sobre a conceituação do gênero crônica, é importante mencionar que há uma relação contínua com o registro circunstancial e o tempo. Arrigucci (1987, p. 51) destaca que “são vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*.” Por isso há uma evidente relação

constatada como um registro histórico, seja da memória, seja da representação temporal de eventos que já sucederam. É importante mencionar que, devido às características das crônicas envolverem uma relação mais próxima do popular, seja através da linguagem, seja dos acontecimentos que nelas são expostos, elas podem passar uma falsa ideia de que seja um gênero fácil, quando, na verdade, assim como os demais gêneros, envolve uma complexidade estrutural que vai se modificando conforme o passar dos tempos. Arrigucci (1987, p. 51) diz que se trata de um relato com permanente relação com o tempo:

Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo.

Porém, as suas características passaram por algumas modificações referentes à estrutura composicional: essa concepção mais moderna demarcou-se a partir do século XIX, com o advento da literatura jornalística. Todavia, é necessário ressaltar que a crônica não tem um caráter estritamente documental — apesar de narrar fatos decorrentes do presente, que, posteriormente, se tornarão evidências dos acontecimentos passados.

Muitos escritores assinalam o nascimento da crônica no meio literário a partir do dia 2 de dezembro de 1852¹², quando se inaugurou o *Jornal do Comércio* com a seção *A semana*. Acontece que o Brasil passava por uma modernização no meio social, e os textos que antes eram publicados em notas de rodapé, como contos, artigos, ensaios e poemas, e que recebiam o nome de *folhetim*, também eram obrigados a acompanhar tal modernização.

O trabalho do cronista está demarcado por uma transitoriedade que leva consigo toda uma complexidade exposta nos textos que narram sobre o dia a dia; com isso, o cronista acaba

¹² Antonio Candido diz que as relações de imaturidade social que existiam naquela época deram um sentido histórico e um excepcional poder comunicativo, pois se foi “tornando língua geral duma sociedade à busca de autoconhecimento. Sempre que se particularizou, como manifestação afetiva e descrição local, adquiriu, para nós, a expressividade que estabelece comunicação entre autores e leitores, sem a qual a arte não passa de experimentação dos recursos técnicos.” (CANDIDO, 2000, p. 27). Ou seja, para Antonio Candido, a literatura é um meio plural, mostrando uma relação sistemática que engloba autor, leitor e obra. Dentro dessa perspectiva, é interessante perceber que o próprio surgimento da crônica proporcionou esse contato, permitindo que o povo dela participasse, pois ali expunham as mazelas humanas, como diz Sá (2005, p. 7): “a exemplaridade de um instante da condição humana”. A crônica proporcionava essa relação sistêmica que Candido menciona, pois permite vislumbrar essa inserção do “abrasileiramento” que tanto a literatura brasileira buscava. Sá, inclusive, mostra um pouco dessa visão sobre a crônica: “O dialogismo, assim, equilibra o coloquial e o literário, permitindo que o lado espontâneo e sensível permaneça como o elemento provocador de outras visões do tema e subtemas que estão sendo tratados numa determinada crônica, tal como acontece em nossas conversas diárias e em nossas reflexões, quando também conversamos com um interlocutor que nada mais é do que o nosso outro lado, nossa outra metade, sempre numa determinada circunstância.” (SÁ, 2005, p. 11).

desenvolvendo uma sensibilidade em conseguir captar com intensidade os reflexos da vida cotidiana, e interpretá-la de modo que o leitor explore as diversas dimensões presentes em seus escritos; para Sá (2005, p. 14), “a crônica, pois, é um arco-íris de pluma fragmentando a luz para torná-la mais totalizante.” O leitor tem à disposição uma relação polissêmica que se disponibiliza a partir da composição sintática, e que pode ser dialogada com outras áreas do conhecimento, principalmente quando se estabelece essa relação interpretativa (autor e leitor).

Ainda é necessário destacar que a crônica foi se modificando com o desenvolvimento da sociedade, assim como dos meios jornalísticos, além de utilizar dos dialetos populares para chamar a atenção do público leitor, noticiando através de uma nova sintaxe os assuntos corriqueiros, usufruindo de recursos estilísticos como a metalinguagem, sinestesia, comparação e outros.

Ou seja, a manifestação da crônica acontece a partir da relação registro-objetivo (empírico) *versus* comentários subjetivos, que poderiam ser do conhecimento do público, ou somente produzidos a partir do imaginário do cronista. Tais características impossibilitam classificá-la como um gênero de linguagem fechada, justamente por possuir uma estrutura variada, que possibilita a inserção de diversas temáticas em uma mesma estrutura. Como evidenciado por Davi Arrigucci:

A crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. À primeira vista, como parte de um veículo como o jornal, ela parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa. Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. Então, a uma só vez, ela parece penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado.

A crônica exerce um papel múltiplo. O cronista exerce uma função mais livre, o que não impõe uma rigidez relacionada à obrigatoriedade de narração sobre determinados assuntos, mas pode ficar na superfície dos comentários que são tecidos acerca de determinados fatos. Essa aparente superficialidade não significa, porém, que o gênero não desenvolverá uma artimanha artística, ainda mais quando a sua própria versatilidade está condicionada a partir dos aspectos contextuais e linguísticos, nos quais se desapega do caráter formal do jornalismo e adquire uma expressão mais ligada ao habitual:

O que é um cronista? Luís Fernando Veríssimo diz que o cronista é como uma galinha, bota seu ovo regularmente. Carlos Eduardo Novaes diz que crônicas são como laranjas, podem ser doces ou azedas e ser consumidas em gomos ou pedaços, na poltrona de casa ou espremidas nas salas de aulas. Já andei dizendo que o cronista é um estilista. Não confundam, por enquanto, com estilista. Estilista era o santo que ficava anos e anos em cima de uma coluna, no deserto, meditando e pregando. [...] O cronista é isso: fica pregando lá de cima de sua coluna no jornal. [...] Que tipo de crônica escrevo? De vários tipos. Conto casos, faço descrições, anoto momentos líricos, faço críticas sociais. Uma das funções da crônica é interferir no cotidiano (SANT'ANNA apud REDMOND, 2010, p. 134).

O trabalho exercido por um cronista pode ser comparado a outros ofícios; além de haver toda uma variedade de conteúdo inserida dentro deste gênero, acresce que as crônicas estavam presentes nos jornais para narrar fatos do dia a dia, ou até mesmo assuntos que passaram despercebidos pelos leitores. Com isso, Redmond (2010) partilha da perspectiva citada por Candido (2003) e considera a crônica como um gênero menor, ou seja, a crônica não tem a pretensão de perdurar no tempo como outros gêneros; além da sua estruturação contar com a inserção de assuntos diversos que são transmitidos através de aspectos sensíveis, as histórias do cotidiano de uma sociedade, usufruindo uma estrutura linguística mais simples, o que facilita o acesso e a compreensão dos leitores.

Ainda é possível apontar quatro tipos de crônicas, como destaca Redmond (2010):

- Crônica diálogo – nesta crônica há o diálogo do cronista com o seu interlocutor imaginário, ou é traçada uma conversa entre personagens criados pelo autor;
- Crônica narrativa – apresenta uma história curta, possui unidade de ação com tempo e espaço, aproxima-se do gênero conto;
- Crônica de exposição poética – esta caracteriza-se pela divagação, na perspectiva lírica, sobre um fato ou personagens;
- Crônica bibliográfica lírica – nesta perspectiva é narrador de forma poética a vida de alguém.

Para a obtenção do efeito desejado, o cronista utiliza desses elementos textuais; como exemplo, tem-se as crônicas de Domício da Gama que usufrui das tipologias da crônicas, muitas vezes até refletindo mais de uma vertente em uma mesma crônica¹³. A crônica, apesar de estar comprometida com o meio literário, ainda possibilita estabelecer ligações diversas

¹³ Como a crônica *Nuremberg* - Crônica narrativa de viagem, mas com inserção de diálogo com o leitor, o cronista deixa claro o seu incômodo, e se mostra preocupado com os aspectos descritivos, traçando elementos comparativos, portanto, através de sua estrutura, é possível perceber mais de uma exploração tipológica da crônica.

com aspectos não preestabelecidos; por exemplo, sem pretensões sociais, acaba por mostrar o sistema organizacional de um meio, e isso é possível devido às suas nuances.

Em outras palavras, a crônica está pautada na própria flexibilidade e autonomia que os cronistas têm ao escrever sobre determinados acontecimentos, interligando-se à liberdade de poder reunir uma variedade de composições e, através delas, permitir que aqueles que têm o contato com a crônica possam imaginar o cenário descrito através de um contexto menor:

A crônica está sempre ajudando a estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas. Em lugar de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitada. Ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor (CANDIDO, 2003, p. 89).

Essas características envolventes nas crônicas são preestabelecidas devido à sua referencialidade inicial, vinculada ao meio informativo; apesar de não ter nascido no seio jornalístico, esse gênero ganhou ainda mais notoriedade e se tornou mais acessível devido ao advento do periodismo.

A crônica nunca teve por objetivo perdurar no espaço temporal; deste modo, não adquiriu as mesmas particularidades dos textos preparados para publicação em livros, de permanecerem nas lembranças ou na admiração da posterioridade; de acordo com Candido (2003, p. 89): “Por isso mesmo consegue quase sem querer transformar a linguagem em algo íntimo com relação à vida de cada um, e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava”. Assim como o jornal, a crônica também costuma ter uma durabilidade de 24 horas.

Devido à crônica possuir essa linguagem mais aberta, que pode se remodelar com o passar dos tempos, esse gênero começou a adquirir novas características, que foram ajustadas a partir do ponto de vista de quem escrevia, inserindo-se o viés linguístico e o temático. A exemplo, e como citado por Candido, temos:

No século passado, em José de Alencar, Francisco Otaviano e mesmo Machado de Assis, ainda se notava mais o corte de artigo leve. Em França Júnior já é nítida uma redução de escala nos temas, ligados ao incremento do humor e certo toque de gratuidade. Olavo Bilac, mestre da crônica leve, guarda um pouco do comentário antigo, mas amplia a dose poética, enquanto João do Rio se inclina para o humor e o sarcasmo, que contrabalançam um pouco a tara do esnobismo (CANDIDO, 2003, p. 89).

Ou seja, através dessa perspectiva comparativa pode-se notar quão variável a crônica pode se expressar, adquirindo características próprias ao longo do tempo, a partir de concepções diversas, envolvendo particularidades de cada cronista. Nas crônicas produzidas por Domício da Gama, esse ponto de vista pode ser encontrado através da própria comparação de seus textos, que se estabelecem a partir de uma variedade temática, seja no âmbito político, seja no meio artístico, pois em alguns ele demonstra uma tendência mais interligada ao sarcasmo e à ironia; em outros, uma relação mais descritivista; e, ainda, por vezes assume uma postura mais politizada, dentre outros vieses, mostrando, portanto, o enquadramento de sua produção literária em várias vertentes temáticas, e ainda possibilitando a inserção de uma crítica ao meio social.

1.3 A crônica como fator da Crítica Social

A relação estabelecida por Antonio Candido enfatiza a conexão da crônica com o tempo em que se apresentam as peculiaridades deste gênero, e essa conexão é estabelecida pelo próprio valor etimológico da palavra; derivado do grego *Khrónos*, que posteriormente se modificou em *Chronikós* e carrega por significado o “Tempo” ou “relacionado ao tempo”, essa palavra também teve uma interpretação no latim, em que se chamava *Chronica*, na qual designava os registros circunstanciais históricos e verídicos em ordem cronológica. Assim, é notável que, em todas as suas versões, há uma relação intrínseca com o tempo. Para Bender e Laurito (1993, p.1), “Cronos é a personificação do tempo. E, de acordo com uma das abordagens teóricas dos mitos clássicos, sua lenda pode ser lida como uma alegoria: a de que o tempo, em sua passagem fatal, engole tudo o que é criado e tudo o que é criatura”.

A associação com o tempo é o fio condutor entre a alegoria e o próprio gênero; Sá (2005) ressalta que essa relação temporal desenvolve uma sensibilidade especial no cronista, já que acarreta a predisposição para a elaboração com maior intensidade sobre os sinais da vida que por vezes escapam das percepções humanas, e que podem ser expressos nas crônicas através de uma relação intrínseca entre a emoção e a razão.

Isto porque a crônica é o registro do cotidiano e das relações humanas; o cronista narra sobre as suas preferências, incômodos ou admirações através de um texto curto e leve que traça o objetivo que o cronista deseja, perpassando por seu olhar interior, que pode intensificar ou simplificar determinadas circunstâncias. Como ressalta Domício da Gama em uma crônica:

Por toda parte vai desaparecendo a separação que havia entre a chamada ciência pura e o sentimento humano. Toda solução de uma questão teórica só vale pelas suas consequências sociais. E quando o homem que pensa chega a *sentir* a sociedade, a vaidade, as mesquinhas preocupações individuais não o escravizam mais. Ele dedica-se, obscuramente, sem esperança de prêmio, sem a febre dos entusiasmos efêmeros, que a primeira desilusão abate, dedica-se religiosamente: transforma-se em homem que conscientemente vive da sociedade, pela sociedade e toda a sua obra adquire então essa grandeza, esse caráter nobre dos trabalhos que os altos sentimentos estimulam (GAMA, 1889, p. 1, grifo do autor).

Além disso, nota-se que o cronista tem a preocupação em descrever de modo objetivo, e também de perpassar pelo viés da subjetividade os elementos visuais vigentes na cidade de Paris, como na crônica acima. Vale salientar que a arte expressa a posição social que estrutura a sociedade. Candido demonstra bem essa relação quando menciona que

Sabemos que a obra exige necessariamente a presença do artista criador. O que chamamos arte coletiva é a arte criada pelo indivíduo a tal ponto identificado às aspirações e valores do seu tempo, que parece dissolver-se nele, sobretudo levando em conta que, nestes casos, perde-se quase sempre a identidade do criador-protótipo (CANDIDO, 2006, p. 25).

Isto é, apesar do texto configurar-se com a perspectiva do criador/artista/cronista, na medida em que remontamos o contexto da história, nota-se uma presença cada vez mais coletiva. No processo criativo da obra, todos os espaços são fatores condicionantes que influenciam na produção. Devido a essas características, Candido (2006) aponta que é necessário averiguar o papel exercido pelo criador da arte, além da sua posição na escala social, pois, dessa forma, é possível compreender todos os elementos constituintes da estrutura do texto, bem como o seu valor na sociedade.

Diante do que é exposto, o cronista tem uma função relevante que engloba tanto o literário quanto o meio social, pois observa com o olhar de crítico a realidade que o cerca, ainda permitindo que o outro também tenha contato com as suas percepções, seja para concordar, seja para discordar: afinal, o texto é um construto interacional entre leitor e autor.

As relações crítico-sociais no âmbito da literatura sempre foram algo predominante, principalmente quando se menciona o início da literatura brasileira, em que foi possível evidenciar e manifestar posicionamentos acerca do comportamento social através de elementos em prosa ou em versos, esta relação é demarcada, pois, segundo Candido (2006, p. 30) os momentos de produção perpassam por estes elementos: “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”.

Além disso, é importante destacar que tais constatações podem estar para além do que está escrito, e, assim, explorar outros horizontes, o que conduz a uma relação extralinguística, confluindo para atribuições de significações a partir do contato com o outro. Desse modo, possibilitam as relações interartísticas.

CAPITULO - 2 O comparativo como possibilitador dos estudos interartes

A literatura comparada, apesar de ser escrita em uma forma de expressão pautada no singular, sempre será compreendida através de uma perspectiva plural, ou seja, o objeto de investigação dessa disciplina irá dispor do confronto de possibilidades que podem proporcionar uma aproximação ou uma diferenciação entre sistemas literários distintos (como o meio literário e o pictórico). Para isso, haverá uma metodologia na qual, através da análise, investigam-se essas correlações, tais como o recorte temporal, o espaço, dentre outros aspectos.

Carvalho (2006) menciona que a comparação é um procedimento que faz parte da estrutura do homem e que pode ser realizada de forma espontânea, ou não. A literatura em sua perspectiva comparada surgiu no século XIX, a partir dos anseios de se aproximar das ciências exatas, assim, extraindo leis gerais através do viés comparativo. No entanto, essa noção foi se modificando dentro do contexto histórico e se moldando no que atualmente se conhece por literatura comparada.

O estudo para esta área de pesquisa só é possível mediante o que Tânia Carvalho ressalta:

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontramos outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Diante dessa percepção, é possível afirmar que a literatura comparada tem blocos de trabalho que se manifestam de forma autônoma ao leitor, tratando-se de um procedimento analítico e interpretativo marcado nos estudos literários. Nitrini (2015, p. 19) ressalta que “bastou existirem duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar

seus respectivos méritos, embora se estivesse ainda longe de um projeto de comparatismo elaborado, que fugisse a uma mera inclinação empírica”.

A literatura comparada, como campo de análise, propicia a investigação de elementos literários vigentes nas obras de determinados autores e se amplia de acordo com o viés pesquisado, por isso, ela possibilita estabelecer uma relação de análise entre as particularidades de um texto, podendo ser através dos aspectos culturais, históricos e/ou sociológicos, relacionado com outras áreas do saber.

Vale ainda destacar que, de acordo com Neurivaldo Pedrosa Júnior (2009), durante muito tempo os estudos comparados entre artes diferentes se constituíam de modo a tomar uma arte como “modelo” a ser seguido pelas demais modalidades artísticas, ou seja, demonstrando assim uma superioridade artística, uma arte dominante, que servia de protótipo para as demais. Atualmente se entende que essa concepção é equivocada, visto que acarreta uma limitação do fazer artístico.

Além disso, é possível mencionar que as relações com outras artes não são notáveis de forma estática, ou seja, não se pode generalizar as mudanças que acontecem dentro de um campo de análise, pois cada forma de arte está sujeita a novas significações, além do que as visualizações de similaridade podem sofrer alterações com o tempo.

Ainda, as relações entre artes são constituídas através da representação, que pode se expressar na forma verbal ou não verbal, apresentando, desse modo, um ponto de convergência que possibilita a análise dessas correspondências interartísticas. De acordo com o que é mencionado por Claus Clüver (2006), os estudos comparados, assim como os estudos interartes, irão se ocupar das relações textuais e, neste campo, a comparação explícita assume um papel mais acentuado. Além disso, ele ainda discute que

Independente dos tipos de textos e formas de relacionamentos envolvidos e dos interesses de estudo, a inclusão direta ou indireta de mais uma mídia com diversas possibilidades de comunicação e representação e de vários sistemas sígnicos, bem como códigos e convenções a eles associados, lança continuamente questões sobre a base comparativa e as relações analógicas nas funções e efeitos dos meios encontrados (CLÜVER, 2006, p. 14).

Essa relação proporciona uma acentuada compreensão sobre os efeitos dos escritos através das relações analógicas, sendo possível conhecer diferentes camadas textuais que podem fomentar novas descobertas a respeito do texto. Aguinaldo Gonçalves (1997) ressalta que as relações analógicas que são estabelecidas trazem uma relação fecunda, que consiste em

uma porta de entrada para que se detectem *modelos estruturais* mais rigorosos, que vão buscar correspondências *homológicas* entre estruturas distintas.

Assim é possível perceber que a literatura não se relaciona apenas com um campo de expressão isolado, mas também dialoga frequentemente com outros âmbitos artísticos. Essa questão se faz possível devido ao contato dos autores com obras que deixam marcas expressivas em suas criações, por vezes percebidas por futuros leitores.

Foi através das relações da intertextualidade que houve a inserção dos textos não verbais¹⁴, como imagens e ilustrações, dentro de parte dos estudos interartísticos, pois é visível que a intertextualidade também inclui as relações de intermedialidade, que puderam representar os aspectos sensoriais e abstratos vigentes na realidade.

Clüver destaca que

Os estudos interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos como possibilidade e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. Um fenômeno como o do talento múltiplo pertence aos objetos de pesquisa específicos dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2006, p. 16-17).

De acordo com o excerto, os estudos interartísticos também abrangem os aspectos transmidiáticos, pois possibilitam uma ampliação na sua modalidade representativa de manifestação, dando ênfase às relações intersemióticas, ou seja, a associações mistas, que podem ser cunhadas pelo autor e pelo leitor.

Ainda é lícito destacar que tais relações, que inicialmente pertencem a áreas distintas de estudo, podem convergir para o surgimento de uma nova forma de expressão artística e podem, assim, ampliar concepções estéticas. Essas são questões que também estavam inseridas intrinsecamente na estrutura literária, ou seja, a partilha de características ou manifestações de expressões artísticas de outras áreas de estudo que acarretaram a própria complexidade de conceituação da literatura, assim como do seu objeto de estudo.

A linguagem literária possui um movimento vivo, e é dele que a literatura se beneficia para constituir criações que estão além do que é visto a olho nu, alterando-se de acordo com o subjetivo e o imaginário de cada pessoa, sendo possível, dessa forma, criar estruturas que em

¹⁴ Claus menciona que “foi decisivo para uma parte das exigências que se associam hoje aos Estudos Interartes o reconhecimento recente de que a intertextualidade sempre significa também intermedialidade [...] E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema [...]” (CLÜVER, 2006, p. 14).

seu movimento literal não seriam capazes de serem produzidas. Através disso, possibilita, ainda, a aproximação, ou mesmo a inclusão de recursos vigentes em outros meios, que são montados e desmontados através dessas articulações.

Nessa conjuntura, é inevitável a inserção dos estudos comparados, pois é através deles que se torna possível o desenvolvimento dos estudos interartes, bem como a delimitação das fronteiras de manifestação de uma ou outra arte, pois o texto não é somente um construto interior, já que também estabelece paradigmas exteriores, contextuais.

Antonio Candido (2000) ressalta que, quando se tem o contato com a obra, é possível ter contato com vários níveis de compreensão, isso de acordo com o ângulo no qual nos situamos, porque a produção textual vai perpassar por algumas instâncias:

Em primeiro lugar, os fatores externos, que a vinculam ao tempo e se podem resumir na designação de sociais; em segundo lugar o fator individual, isto é, o autor, o homem que a tentou e realizou, e está presente no resultado; finalmente, este resultado, o texto, contendo os elementos anteriores e outros, específicos, que os transcendem e não se deixam reduzir a eles (CANDIDO, 2000, p. 33).

Como supracitado, os textos literários não são autônomos ou autossuficientes para a composição de sua compreensão, pois, ao nos colocarmos diante de uma obra, entramos em contato com vários níveis de compreensão que contam com os fatores externos (tempo, espaço, fatores sociais que vigoram ou vigoraram naquela época); por conseguinte, têm-se os fatores individuais daqueles que expressam suas percepções, isto é, os autores da obra, que conseqüentemente mostrarão sua visão ideológica em seus escritos e, por fim, o resultado da junção dos fatores anteriores, a produção.

Os textos interartísticos, ou seja, o texto em que há inclusão de mais de um viés artístico, como pintura, música, arquitetura etc., denotam uma importância considerável a respeito de toda a estrutura que compõe a obra, incluindo a tarefa de reconstrução ou observação dos modos de representação e das convenções estilísticas. São muitas as relações de inspiração que um texto literário usufrui de outras fontes artísticas para a reprodução de seu objeto.

Além do mais, uma das relações mais expressivas e que estão presentes no meio literário é a do aspecto discursivo, isso porque a literatura permite um sistema de linguagem que possibilita várias formas de contato e interações; assim, ela dialoga com outros sistemas semióticos. Isso pode ser estabelecido levando em consideração alguns preceitos, tais como a temática a ser abordada e os aspectos composicionais para auxiliar no desenvolvimento da temática. Ainda há as diversas formas de articulação em que prevalecem as expressões

variantes, e é por meio dessas que se observam as comunicações com áreas divergentes e com as quais os elementos sógnicos são estabelecidos.

Barthes (2015) diz que o texto é o aflorar da língua, a força que há na literatura independe da pessoa civil, do engajamento político ou mesmo do escritor, pois a obra se desloca através do contato com o outro. Os escritos literários conseguem reunir conhecimentos de campos plurais em sua estrutura, isso porque os saberes literários não são fixos, eles nos encaminham a outras descobertas, não se fixando em um único plano, não mobilizando saberes inteiros, nem únicos. Nessa perspectiva, é importante evidenciar que:

Segundo o discurso da ciência — ou segundo certo discurso da ciência — o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da lingüística, é dado como o produto de uma ausência do enunciador. A enunciação, por sua vez, expõe o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa (BARTHES, 2015, p. 18-19).

É interessante observar essa trajetória do enunciado, a distinção do discurso da ciência em que ele traz o conceito de enunciado como “ausência do enunciador” e a “escritura” como instância de um “sujeito”; é a partir dele que se faz possível a existência de conversações ou implicações entre artes; a linguagem é expressa através de um paradigma de conversação, que, por sua vez, pode partir de dizeres já estabelecidos. A palavra possibilita saberes fecundos e profundos, nessa perspectiva, pautados no âmbito da “escritura”. Cada palavra proferida ou expressa acaba por exercer uma função, que pode resultar em interpretações diversas.

Dentro do panorama interartístico é importante averiguar as ocorrências de influência nas inter-relações entre pintura e prosa, por exemplo, e como isso culmina em novas tendências, auxiliando no aguçamento do meio visual, e até mesmo do sentimental, de determinadas obras. É justamente devido a essa relação de influência que muitos autores têm sido relidos e comparados em diferentes manifestações artísticas e em abordagens interdisciplinares. É através dos recursos visuais em textos que se torna possível a criação de efeitos que transitam pela não linearidade e perpassam os aspectos espacializados.

2.1 A escrita visual

Os estudos interartísticos, enquanto modo sistematizado, são datados recentemente, mas a influência mútua entre as artes é muito antiga, e ela sempre mostra uma ação fecunda e repleta de enigmas para análise. A escrita permite que a palavra se torne visível; a imagem exerce um papel determinante para a evolução da escrita e para a criação literária, e essa relação tem uma grande relevância ao próprio sistema literário.

Arbex (2006, p. 18) menciona que nas sociedades orais há a coexistência de dois modos de comunicação: “a linguagem oral, que estrutura o grupo e rege suas trocas internas, e a visão, que permite ao grupo ter acesso ao mundo invisível por intermédio do simbólico.”, ou seja, há uma troca que viabiliza a inserção dos demais sentidos para a formação de uma completude interpretativa; porém, vale ressaltar que essa relação não culmina na eliminação de uma linguagem, as duas coexistem em um mesmo espaço artístico. Arbex (2006) ainda destaca que a cultura alfabética foi tomada pela imagem, tanto a literatura quanto as artes visuais reintegraram as partes visuais e espaciais da escrita. Neste sentido, há uma mutação da imagem para a escrita que propicia a relação idêntica às duas nos dois fazeres artísticos.

A conexão entre a escrita e a imagem se faz de forma interacional, isso porque o que se observa está pautado no âmbito da superfície, do espaço, e, para transpor essa modalidade, é necessário haver um “fundo”; de forma metafórica, seriam os espaços vazios que são preenchidos através da escrita, uma forma elementar que se apresenta e intercala os espaços “vazios” evidenciados através de uma presença; ou seja, é um “vazio pictural”, como menciona Arbex (2006), o qual adquire um valor semântico e assim constitui uma marca de inteligibilidade sobre a representação do espaço.

Da imagem à letra, ou inversamente, esses são os dois movimentos considerados por muitos artistas, a reivindicação e reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita são elementos recorrentes nas artes do século XX, porém, é possível ainda observar tais características em escritos do século XIX, mostrando toda essa dinamicidade entre o escrito e o visual. Há definições estabelecidas que trazem uma classificação metodológica e auxiliam no esclarecimento das interferências da escrita e da imagem, mas não limitando suas possibilidades de atravessamento entre o legível e o visível. Arbex diz que (2006, p. 41-42, grifo do autor):

Quanto à sua natureza, três categorias de obras foram identificadas. Primeiro, as obras “criadas em fusão artísticas”: composições que integram em seu próprio processo de criação uma mistura de vários códigos artísticos: a ópera, o melodrama, os romances que reúnem textos e desenhos do autor, por exemplo. Em uma mesma obra, vários códigos se unem para formar um todo indissociável. Segundo, as obras

que “criam uma fusão” e as “adaptações”: a partir de elementos parciais pré-existentes, um artista cria uma obra nova, que realiza ou não a fusão das artes. Supõe-se a anterioridade de um dos códigos. E, finalmente, as obras que incluem citações.

De acordo com o que é supracitado, tais categorias podem conter elementos diversos, como os que se fundem com a mistura dos vários códigos artísticos formando uma relação indissociativa; outros são produzidos a partir de elementos já existentes; alguns podem ou não ter a fusão artística; e, por fim, a terceira, que inclui as citações, mostrando de forma determinada, as referências que estimulam para a produção de sua obra. Dentro disso, há os principais eixos críticos que estão pautados na existência de uma relação com o autor: o contexto da produção, o contexto de recepção e a relação da obra com as artes; nesse sentido, as três primeiras categorias suscitam um debate sobre as relações entre o criador, o contexto em que a obra está inserida (época) e o público (o receptor), porém, não analisam as interferências dos códigos, já o último eixo está relacionado com a estética comparada.

Ademais, de acordo com os paralelos possíveis entre texto e imagem, não dependem, de fato, de sua situação de comunicação. Desse modo, abaixo segue uma tabela cuja classificação é feita de acordo com tais critérios de produção e recepção, que ajuda na determinação da categoria do texto:

Situação de comunicação	Relação texto-imagem	Tipologia	Exemplos
PRODUÇÃO	Primazia do texto	Obra multimedial	Ilustração, livro de artista
		Obra transmedial	Filmes adaptados de romances, obras de arte a partir de temas literários
	Primazia da imagem	Obra multimedial	Título, legenda
		Obra transmedial	História ou crítica de arte, salões, romance de artista (<i>kunsterroman</i>), <i>ekphrasis</i> , transposição de arte
RECEPÇÃO	Simultaneidade	Discurso misto	Cartazes, selos, publicidades, palavras na pintura
		Discurso sincrético	Caligramas, tipografia, poesia visual
	Co-referência		

Figura 3. Tabela com classificação textual.

Essa é uma classificação proposta por Hoek, e evidenciada por Arbex (2006, p. 44).

Essa tabela ajuda na visualização das relações entre o texto e a imagem, a perceber que essa comunicação se estabelece através da produção e recepção, assim como das tipologias e exemplos em que se encontram tais abordagens.

Para a análise dos textos em que ocorrem esses inter cruzamentos entre a escrita e o visual, faz-se necessário levar em consideração algumas propostas teórico-metodológicas, entre elas é pertinente destacar os estudos de Liliane Louvel, que propõe uma reflexão sobre os paralelos formados entre a literatura e a pintura, apresentando um afinamento descritivo que pode ser ligado às práticas intersemióticas. Para Louvel (2006), o pictural se expressa como uma aparição de uma referência às artes visuais em um texto literário, podendo estar evidenciada de forma explícita, através de uma citação, que produz um efeito de metapictorialidade textual.

Outra percepção da autora se pauta através de uma tentativa tipológica descritiva, que é nomeada como descrição pictural¹⁵; sua intenção é de criar uma categoria sobre o eixo que possibilita graduar uma escala tipológica, levando em consideração o maior ou menor grau de saturação pictural do texto. Essa relação foi evocada pela autora para classificar a descrição pictural por uma poética do iconotexto; isto é, a autora define o “*iconotexto*” como a presença de uma imagem visual que foi provocada pelo texto, não se interligando na utilização obrigatória de uma imagem visual para a ilustração, ou como ponto de partida.

Nessa perspectiva, a autora acaba por mostrar elementos que são fontes de erros ao fazer a aproximação entre a literatura e a pintura, como buscar os modos de manifestação pictural fora do texto, algo que comprove que o artista teve a intenção de fazer uma obra mista; a aproximação baseada nos estilos, e/ou similaridades formais com as escolas de pinturas; a subjetividade da abordagem crítica; a solicitação da crítica de cenas privilegiadas de *topoi* da pintura, dentre outras formas. Contudo, a autora admite as correferências e define as categorias do descritivo que possibilita a abordagem. Afinal, as fronteiras entre as artes visuais e a literatura são fluidas/permeáveis e passíveis de um processo múltiplo e híbrido que possibilita uma diversidade de abordagem.

¹⁵ Para definir a descrição pictural, a autora utiliza o que Viola Winner (apud Louvel, 2006, p. 197, grifos da autora) propõe: “técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas, ou os detalhes das cenas, *como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos.*”

2.2 O iconotexto proposto por Liliane Louvel, e os tipos de agrupamentos da escrita mencionados por Arbex

Liliane Louvel, em seu texto *A descrição “pictural” por uma poética do iconotexto*, menciona que o estatuto dialógico do iconotexto situado entre a imagem e o texto permeia o pensamento de analogia, que se recorreu a uma metáfora para mostrar as transposições de sentido de um receptáculo a outro. Nesse sentido, a descrição pictural, como ela denomina, no seu sentido amplo de “imagem”, auxilia na oscilação do “vai-e-vem fecundo” no choque entre a imagem e a linguagem. De acordo com a autora, o iconotexto estaria desligado na relação dicotômica estabelecida por Saussure (significado X significante)¹⁶, mas passaria a evoluir no centro dessa representação; ou seja, a representação seria estabelecida entre o significante/significante/significado, pois haveria a passagem de um significante pictural a um outro significante linguístico, de natureza diferente, assim estabelecendo o significado. Em resumo, o que se propõe é a identificação do que se está em jogo na inserção da imagem no texto. Assim, a autora explica:

“Como num quadro”: a utilização recorrente do pivô comparativo que explicita a relação de analogia constituiria a analogia pictural em uma ocorrência bastante particular de comparação, um “gênero” de comparação habitual aos poetas que praticam a inclusão textual do que se poderia chamar o “tropo pictural”, “figura de figura”. Este tropo repousaria sobre a analogia constitutiva do *ut pictura poesis*, “arqui-figura”; ele se distinguiria do texto explicitamente pela comparação, a *ekphrasis*, ou mais discretamente por um trabalho metafórico, metonímico ou sinedóquico, na hipotipose, e mesmo em uma oscilação recobrando possivelmente a oscilação metáfora-metonímica, a imagem no texto funcionando como metonímia (ou sinédoque) e/ou metáfora (LOUVEL, 2006, p. 193, grifos do autor).

E nessa constituição haveria um deslocamento de sentido que é constituído a partir do deslocamento de uma palavra, uma arte sendo tomada por outra arte. Ainda é importante mencionar que a descrição será pictural quando houver a predominância dos marcadores picturais, isto é, uma imagem artística. Eles se constituirão como uma combinação e não como uma fusão total, e se perceberão traços específicos de um no outro.

O iconotexto funcionará como um modo binário, uma variação do texto que pode exercer uma situação de acordo ou desacordo, o qual será ritmado pelas aparições das

¹⁶ O significado é entendido como o conceito que se tem sobre determinada palavra, isto é, a representação real, enquanto que o significante é a imagem acústica de uma palavra, a representação sonora.

imagens, ajudando o leitor na produção significativa para além do texto, através dos códigos semiológicos. Liliane Louvel (2006, p. 195, grifos da autora) ainda diz: “tratar-se-á de observar os modos de funcionamento desta “translação”, de recuperar os traços de heterogeneidade causada pela presença do *medium* estranho no *medium* suporte, graças a marcadores textuais.” Nesse movimento de translação, toda a manipulação que o escritor quiser propor ao texto poderá ser permitida. Na obra fictícia, é impossível verificar qual translação aconteceu, ou em que medida ela é real ou não,

poder-se-á entretanto julgar o “*rendu*” do código pictural, a eficácia da passagem transmidiática. Permaneceremos, então, no âmbito da obra, em *seu* mundo. É na qualidade do efeito pictural que se avaliará a justeza da “translação pictural”, quando, por um jogo óptico textual, o “olho do texto” produzirá uma “imagem real”, que virá se alojar no olho do leitor (LOUVEL, 2006, p. 196).

Na obra ficcional há uma dificuldade em se caracterizar a fidelidade de determinada translação, pois não há como saber os meandros do real e do imaginário; por isso se pautará na eficácia da passagem transmidiática, e a qualidade estabelecida pelo jogo óptico textual. Um dos elementos facilitadores para o desenvolvimento pictural do texto está pautado na descrição, pois ela é uma pintura dos objetos animados e inanimados que o autor expõe, auxiliando na expansão espacial, cuja limitação está somente no plano mental, o da imaginação, aliada à narrativa dos fatos.

É através da descrição que haverá uma interligação de características, desde o aspecto pragmático, ao da distinção textual, capaz de ampliar as relações estéticas mediadas pela imaginação e pela palavra. Louvel (2006, p. 202) menciona que é por meio da descrição que se testemunha a competência linguística do narrador: “ela atesta seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com as palavras.” É nela em que há a polarização do saber, ajudando a ativar as memórias do leitor¹⁷, e das habilidades de articulação do autor, pois requer o domínio da técnica linguística e a sensibilidade das impressões.

A descrição necessita de dispositivos específicos que configuram o efeito de *operações organizadas, motivadas* e exercendo várias *funções*; é através dessas características

¹⁷ A literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais (CARVALHAL, 2006, p. 86).

que se embasa o iconotexto, e que preencherá o texto de efeitos plásticos. Com isso a autora diz:

Quando a descrição apresentar qualidades picturais, será pelo desvio do “tropo do quadro” *in absentia*, do “como o quadro”. Assim, enquadramentos de janelas, de portas, grades de sacadas segmentarão o espaço, organizando o percurso do olhar segundo as modalidades estéticas (qualitativas) e não apenas didáticas em “quadros”, no momento em que o espaço representante parecerá transparente, deixando ver o espaço representado. Substituto da moldura, ou melhor, espaço interior da moldura, à maneira da tela branca, a tela [*l'écran*] servirá para projetar o imaginário do sujeito que olha mas, também, inversamente, servirá para receber imagens, e eventualmente, para proteger o espectador (LOUVEL, 2006, p. 205).

A descrição pictural fornecerá matéria para o efeito de enquadramento, auxiliando o percurso visual para as modalidades estéticas, assim ajudando na projeção do imaginário no percurso narrativo, como na recepção de imagem. A exploração textual também pode se mostrar através da grafia, das letras ou signos, as repetições de significantes ou a utilização de recursos como negrito e itálico podem sugerir um efeito visual com finalidade icônica, estética, paródica ou mesmo metaficcional. A autora insere alguns dos dispositivos específicos para a manutenção descritiva do iconotexto, como mostra:

Conclui-se que uma das marcas do descritivo, diretamente ligada à visão, será bastante solicitada na descrição pictural. Falamos da *focalização*. A *motivação* da descrição pictural e sua justificativa na intriga estão mais ligadas ao (poder-dever-saber)/ ver que na descrição em geral. Elas serão tributárias de um saber-fazer ou de um saber-dizer que são testemunhas de uma competência: a do artista ou a do espectador. É claro que os mecanismos habituais da narrativa estarão ligados ao surgimento de um objeto a descrever: a surpresa, quando a imagem sai bruscamente da sombra, ou quando o narrador a reencontra ao folhear uma revista ou durante uma caminhada [...] Por conseguinte, na maior parte do tempo, uma *organização* da descrição segundo o esquema clássico: recuperação e situação espacial da imagem em seu contexto: museu, quadro, revista [...] e momento de sideração quando o olhar “recebendo” a globalidade da obra, e submetido à primeira “impressão”, é “capturado”; depois do sujeito sente uma espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de “estupefação” [...]. À recepção primeira em duas fases segue-se, normalmente, o desencadeamento de um querer-ver, seja como um apelo do olhar que vai quase “tocar” o objeto. O olhar então se “perde” na imagem, procedendo a uma operação de recorte da obra, de “detalhamento” [...] coloca-se inteiramente nesse ato: o mundo recua e morre à volta dele. De um efeito espacial que, de imediato, parecia oferecer a imagem à vista, passa-se enfim a uma operação temporal, a uma leitura mais precisa. A terceira fase corresponde a uma operação de conotação, ao emprego dos códigos de interpretação: deciframento dos signos, dos símbolos, ativação do código hermenêutico pelo personagem ou/e o narrador (LOUVEL, 2006, p. 211-212, grifos da autora).

Estes marcadores de identificação produzem perspectiva, mostrando um jogo de focalização e auxiliando no processo espacial, indicando a sucessão dos fatos, a subjetividade, a introdução de uma ação de autenticidade ao texto, que é guiado por várias modalidades,

como a utilização dos advérbios, a gradação lexical¹⁸, o tempo, o espaço, existindo um entrelaço na narrativa que mescla o personagem ao pictural.

Os jogos ópticos (forma e fundo) serão usufruídos para transcrever a passagem de tempo, demarcando intensidade entre esses jogos: “na medida em que se privilegiem o lugar em detrimento dos personagens que tentarão animá-lo ou o personagem atrás do qual o cenário se apagará” (LOUVEL, 2006, p. 216). Outro recurso utilizado é a abundância do léxico utilizado para aproximar algo/coisa, por vezes havendo uma relação de excessos, ou mesmo o inverso, “como a opção pela elipse, pelo branco, pelo corte”, que ajudará na produção de significações invertidas pelo outro, a evocação de um jogo semântico que pode apelar à subjetividade do leitor.

Outro aspecto importante de se mencionar pauta-se nos agrupamentos da linguagem, divisão mencionada por Arbex, e que será usada na análise da crônica de Domício da Gama, afinal, não é segredo que os poetas, contistas, romancistas, e literatos de modo geral, têm por tarefa a transmissão da narrativa de uma história, seja para as gerações presentes, seja para gerações futuras, para isso, a palavra e a imagem permitem o acesso mais amplificado dos enredos que estão sendo transmitidos, tornando aquilo que era invisível em algo visível. Além do mais, de acordo com Christin (2006), a escrita nasce de uma estrutura elaborada que se deu a partir da imagem.

Contudo, dentro dessa visão, é possível considerar que há dois tipos de agrupamentos da imagem no texto, a primeira em que ela se mostra de fato efetiva na passagem, ou seja, *in praesentia*, o texto pode estar subordinado à imagem, ou a imagem subordinada ao texto, ou ainda os dois sendo tratados de forma homogênea, quando houver as duas substâncias (texto e imagem), mas se estiverem em um plano distinto, isto é, a imagem fora do texto, nesse caso, a relação se permanece heteroplásmica.

Ainda há a ideia de que a imagem será verbalmente indicada no texto, em uma perspectiva *in absentia*, como destaca Arbex (2006). Para auxiliar na compreensão, *vide* tabela abaixo:

¹⁸ “o léxico da obra de arte organizará listas insistindo nas massas, cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos de claro-escuro [...]” (LOUVEL, 2006, p. 214)

Tipo de relação	Suporte	Relação texto-imagem	Exemplos
Relação <i>in praesentia</i>/ Relação heteroplásmica	Superfície contínua (imagem e texto na mesma superfície)	Primazia da imagem	Pintura chinesa, quadrinhos, palavras na pintura
		Primazia do texto	Iluminuras
		Relação homogênea	Letras-imagens (Massin), capitulares, letra-simulacro (pseudografia)
	Superfície dividida (imagem fora do texto)		Ilustração
Relação <i>in absentia</i>/ Relação homoplásmica	Enunciado referencial	nomes	Nomes de pintores
			Títulos dos quadros
	Enunciado alusivo	descrições	Termos denominadores
			Notações descritivas

Figura 4 e 4.1 Tabela classificativa 2. FONTE: Arbex (2006, p. 53-54)

No texto, em seu desempenho *in absentia*, haverá a ausência material da imagem evocada pelo texto; as imagens estarão presas ao texto através da dimensão legível, havendo uma conversão entre o viés heterogêneo se transpondo à relação homoplásmica. Neste caso, haverá uma distinção entre duas classificações, os referenciais e os alusivos; nesse último caso, as descrições serão os elementos primordiais enunciativos; já na outra perspectiva, o leitor tentará decifrar as relações, visto que as designações estarão implícitas, os nomes foram excluídos, mas podem aparecer de forma alterada, como parônimos, e cabe ao leitor a função de decodificar.

Assim, é possível notar que há uma permeabilidade entre as fronteiras da literatura, das artes visuais, e uma relação dinâmica, tornando-se uma correspondência múltipla de ocorrência discursiva, possibilitando ainda ativar um conjunto de texto cultural que será refletido nas relações referenciais, ou alusivamente. Para a compreensão dos elementos citados anteriormente, e estabelecidos por Lovel, é necessário observar a aplicação da teoria

na crônica de Domício da Gama, porém, antes, vejamos como é o perfil desse autor perante os anos de 1888 e 1889.

CAPITULO - 3 O perfil de Domício da Gama através de suas publicações entre os anos de 1888 e 1889

Domício da Gama teve uma participação bastante atuante no âmbito jornalístico, principalmente durante o período de 1888 a 1889, pois exerceu o cargo de correspondente internacional, assim, mantendo os brasileiros informados sobre os acontecimentos que circulavam na capital do mundo oitocentista, Paris.

Porém, antes mesmo de exercer a carreira de correspondente, Domício já possuía afinidade com a literatura. Através de tal apreço, Domício se afasta do curso de Engenharia, que fora escolhido por seu pai, para uma carreira futura, mas, após passar por dificuldades com as disciplinas do curso, ele percebe a falta de vocação e desiste; para viver do que gostava de fazer, se vincula a um Grêmio Literário, que se constituía de 20 sócios, de faixa etária próxima à dele, por volta dos 18 anos, sendo ele eleito o presidente perpétuo.

Foi através de seu ingresso na Escola Politécnica para estudar engenharia que Gama começou a frequentar as rodas boêmias do Rio de Janeiro e conheceu diversas figuras, como destaca Filho (2002, p. 209): “Conheceu jornalistas, poetas e escritores de prestígio e começou a escrever para os jornais. José Carlos Rodrigues, diretor do *Jornal do Comércio*, levou-o para aquele diário”.

Domício fazia o rodapé da *Gazeta de Notícias* e se tornou uma figura muito estimada de Ferreira de Araujo, redator-chefe da *Gazeta de Notícias*; logo, Gama tinha um grande apreço pela literatura e vida francesa, berço cultural da época, além de manter-se preocupado com o mundo da ficção e de repassar suas impressões acerca do que estava vivenciando.

Segundo França (2017), Domício ainda jovem “reunia-se semanalmente com um grupo de rapazes do chamado Grêmio Literário Jardim de Academus para conversas sobre literatura, filosofia, gramática, história e política”. A partir de tais conversas, Domício desenvolveu sua habilidade com a escrita de contos e crônicas, que, apoiado por Machado de Assis e Ferreira de Araújo, passou a publicá-los pelo valor de 30 mil réis.

Ainda é importante mencionar sobre a trajetória jornalística de Domício da Gama, pois ele estabeleceu vínculos afetivos com a grande nata da literatura brasileira e portuguesa, graças à sua atuação jornalística e diplomática; apesar de ter publicado somente dois livros, há

no meio jornalístico uma grande publicação de contos, crônicas e ensaios críticos, sendo através de tais produções que seus escritos têm permanecido vivos na história e na crítica literária.

Lúcio de Mendonça (1900) indicou em seu discurso de recepção a Domício da Gama para a Academia Brasileira de Letras (ABL): “O ilustre companheiro que hoje recebemos, chamado a nós por eleição unânime, tem o melhor de sua bagagem literária, já avultada, prodigamente dispersa na imprensa periódica”; são bagagens que em vida foram reconhecidas pelos representantes da literatura e do meio acadêmico, registrados por seu ofício, durante períodos diversos de exercícios.

Filho (2002, p. 212), inclusive, destaca as impressões de Luís Viana Filho sobre o jovem correspondente da *Gazeta de Notícias*, já que Domício assumiria uma carreira que possibilitaria uma convergência de olhares para seus escritos:

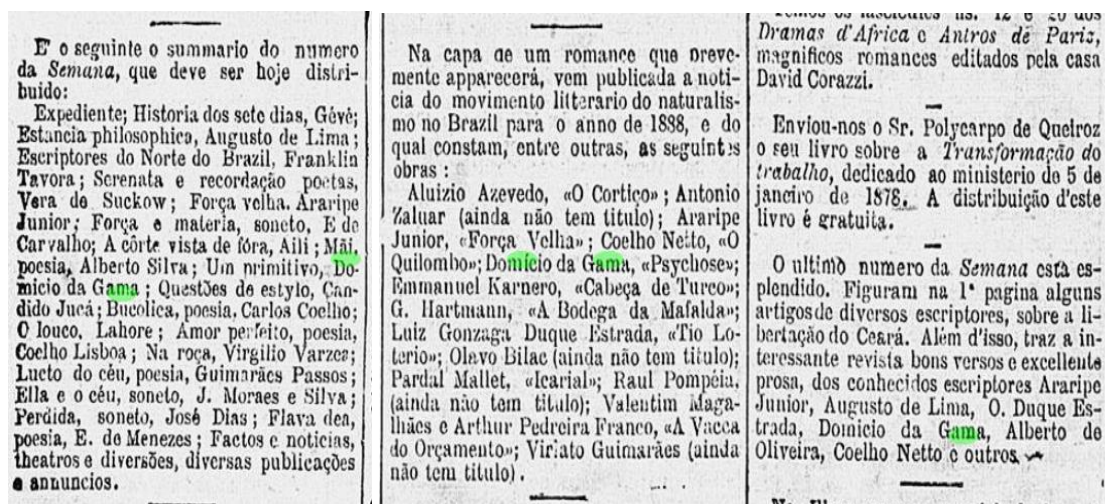
Por esse tempo um novo companheiro chegou do Brasil. Chamava-se Domício da Gama. Era jovem, e, publicados alguns contos na *Gazeta de Notícias*, o respeitado Jornal de Ferreira de Araújo, conquistara esporas de cavaleiro. Viera para escrever sobre a Exposição.

Portanto, Domício possuía habilidades expressivas no âmbito da literatura, e que cativava admirações, sabia lidar com as adversidades e com os ofícios que lhes eram propostos por outros, ou mesmo por necessidades próprias de sobrevivência, pois, aos 22 anos, havia assumido a carreira de professor, lecionando a disciplina de geografia em escolas particulares do Rio de Janeiro, contudo, em tão pouco tempo, Domício despertara novos amores, dedicando-se a produções de crônicas e críticas, assim, auxiliando para uma nova perspectiva em sua vida, como Borges (1998, p. 17) deixa claro:

Em 1887, aos 26 anos, já não existia o Domício Forneiro, pobre menino nascido em Ponta Negra. No seu lugar surgiria Domício da Gama, jornalista bem empregado e respeitado, tido como uma das esperanças da nascente literatura nacional. Todavia, os bons ventos haviam apenas começado o seu trabalho e o melhor estava por vir.

Assim, é possível mencionar que Domício tinha uma grande facilidade em se reinventar e conquistar o seu espaço, pois, pouco tempo depois, Gama foi escolhido por Araújo para fazer a cobertura da Exposição Universal de Paris, que aconteceria em 1889. Embarca no vapor *Tagus* da Mala Real em 1888.

É válido destacar que os escritos de Domício, antes de sua viagem, eram destacados no número da semana, como podem ser percebidas as duas publicações que se sucederam nos dias 25 de fevereiro de 1888 e 27 de março de 1888:



Por isso, o literato Domício da Gama, antes de iniciar as publicações para a coluna *De Paris*, recebeu uma publicação especial que carregava o seu nome como título, evidenciando toda a sua importância e capacidade para cumprir com as suas obrigações jornalísticas¹⁹.

Os escritos de Domício da Gama ganhavam destaque, atiçavam a curiosidade das pessoas e incluíam um alto teor psicológico e subjetivo em sua abordagem. Devido à escrita de Gama assumir uma característica singular, ainda hoje há estudos que objetivam compreender qual estilo literário Domício pertencia, ou tinha maior afinidade.

Sereza destaca (2017, p. 274) “Alguns estudos recentes têm resgatado a obra do autor, que não se enquadra perfeitamente nas tendências dominantes do final do século XIX e início do século XX no país.” Tal constatação é percebida a partir da leitura de suas produções, haja vista Gama ser um autor que não se limita às características expressivas em uma forma literária e/ou movimento literário, a exemplo disto são as suas crônicas que têm uma estrutura

¹⁹ A publicação que anunciava a sua partida à Europa foi divulgada no jornal do dia 21 e 22 de maio de 1888, e leva o nome de Domício da Gama como título: “Parte hoje para a Europa, em viagem de estudo, *este nosso distinto colaborador, um dos espíritos mais lúcidos e mais solidamente preparados da moderna geração de escritores nacionais. Muito moço ainda, muito inteligente, muito estudioso, Domício da Gama será em breves anos um dos nossos mais aplaudidos artistas.* Esta viagem, que empreende com o fim de ver as obras dos mestres viver por algum tempo a vida dos grandes centros e ler nos monumentos a história do espírito humano, dar-lhe-á o que o talento e o estudo lhe não podiam dar, e em pouco o teremos completo para a luta, que lhe deve assinalar um posto vitorioso. *Damos aos nossos leitores a grata nova de que Domício da Gama prometeu mandar-nos trabalhos inspirados pelo que ver e sentir; e para que tenhamos ainda, à despedida, uma ideia do que ele foi,* publicamos Hoje um trecho do seu romance *Psicose*, inédito ainda, a história dolorosa de um espírito doentio, de uma sensibilidade exaltada incapaz de traduzir-se em atos.” (Grifo nosso)

volátil, ou seja, há crônicas que envolvem formas tipológicas diversas e que se enquadram nas relações estabelecidas por Candido, e citados por Redmond²⁰.

Em razão de suas produções possuírem um estilo agradável, leve, ameno, que envolvem a sutileza do entretom, com episódios ficcionais e impressões dos acontecimentos diversos do meio real, há registros variados sobre as classificações do grupo de pertencimento literário de Gama. Filho (2002, p. 222) destaca que Sílvio Romero aponta Domício da Gama como pertencente ao grupo do “meio-naturalista das cidades”, outros apontam uma certa influência machadiana em seus escritos, já Afrânio Coutinho e Franco Baptista Sandanello o caracterizam como impressionistas.

Coutinho, inclusive, destaca a obra de Gama (Filho, 2002, p. 223):

Domício não era de temperamento inclinado à controvérsia, nem às lutas de procênio. Tão pouco o seduziriam as tintas fortes e as pinceladas grossas com que o naturalismo se impunha. Sua armadura artística e sensibilidade requeriam outros processos de realizações, mais de acordo com a sua natureza retraída e tímida. Não lhe deve ter sido difícil encontrar a família impressionista a cuja estética se filiou. Falam por si suas crônicas, e sobretudo, os contos dos volumes de *Contos à Meia Tinta* e *Histórias Curtas*. Os próprios títulos denunciam a estética do entretom, da meia tinta, concisão, sugestão, contenção de linguagem, expressão branda e levemente sussurada, dita baixinho, captando impressões sutis 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 tranfiguração, a arte sem contornos, vaga, imprecisa, indecisa, a arte do fragmento e instantâneo.

O excerto consegue transpor as características que são aparentes nas produções de Domício; apesar de estar trazendo uma relação maior às suas produções interligadas ao gênero conto, as crônicas também possuem as mesmas particularidades, e através da leitura é possível perceber que Gama realmente domina a arte do fragmento e do instantâneo, e tais relações podem ser observadas a partir de seus escritos, que têm uma maior constância durante o percurso temporal dos anos de 1888 a 1889, como mostra a tabela abaixo:

Ano	Nome	Data de produção	Data de publicação no jornal
1888	Pânico	Sem data	Segunda, 21 e terça, 22 de maio de 1888
1888	Nuremberg	Sem data	Segunda, 8 de outubro de 1888
1888	De Paris	05 de novembro de 1888	Sexta, 23 de novembro de 1888

²⁰ Ver página 25.

1889	De Paris	13 de dezembro de 1888	Domingo, 13 de janeiro de 1888
1889	De Paris	20 de dezembro de 1888	Sábado, 2 de fevereiro de 1889
1889	De Paris	30 de dezembro de 1888	Domingo, 10 de fevereiro de 1889
1889	Germinie Lacerteux	31 de dezembro de 1888	Segunda, 4 de março de 1889
1889	De Paris	14 de fevereiro de 1889	Domingo, 10 de março de 1889
1889	O Rio de Janeiro em Paris	15 de março de 1889	Sexta, 19 de abril de 1889
1889	De Paris	04 de maio de 1889	Sábado, 1 de junho de 1889
1889	5 e 6 de maio	10 de maio de 1889	Quinta, 6 de junho de 1889
1889	O Brasil na exposição	15 de junho de 1889	Sábado, 6 de julho de 1889
1889	De Paris	05 de julho de 1889	Domingo, 28 de julho de 1889
1889	De Paris	13 de julho de 1889	Segunda, 19 de agosto de 1889
1889	De Paris	10 de julho de 1889	Terça, 27 de agosto de 1889
1889	De Paris	27 de julho de 1889	Domingo, 1 de setembro de 1889
1889	De Paris	27 de setembro de 1889	Quarta, 30 de outubro de 1889
1889	De Paris	05 de outubro de 1889	Domingo, 3 de novembro de 1889
1889	O fim da exposição	08 de novembro de 1889	Quinta, 28 de novembro de 1889
1889	De Paris	Não há datação	30 de novembro de 1889
1889	A impressão na europa	20 de novembro de 1889	Segunda, 23 de dezembro de 1889
1890	De Paris	14 de dezembro de 1889	Domingo, 26 de janeiro de 1890
1890	De Paris	20 de dezembro de 1889	Domingo, 2 de fevereiro de 1890
1890	De Paris	28 de dezembro de 1889	Terça, 4 de fevereiro de 1890

Tabela 1. Publicações de Domício da Gama entre os anos de 1888 e 1889.

Através da tabela acima, é percebido o recorte temporal que perpassa as produções internacionais; algumas têm o tempo variado em mais de um mês para publicação, ou são mesmo publicadas em anos divergentes ao da escrita; além disso, também é percebido que em muitas produções não há um título específico, e assim levam consigo apenas o nome da coluna *De Paris*, porém, não há uma explicação plausível para o porquê de algumas

produções possuírem título, e outras não, assim como, em algumas haver o registro da data de produção, e outras haver a ausência desse registro.

3.1 Imagem e texto nas crônicas entre os anos de 1888 a 1889

Para a visualização dos aspectos plurais envolvidos na escrita de Gama, será feita uma pequena análise sobre as suas primeiras produções, e, como já ressaltado, antes da publicação de suas crônicas para a coluna “De Paris”. Ainda se torna lícito mencionar que as três crônicas que contemplam esse tópico pertencem à categoria narrativa.

A primeira publicação no ano de 1888 foi de uma crônica narrativa, ou seja, uma narrativa que se estende numa estrutura ficcional e cujo título é "Pânico"; nela é possível constatar os contrastes de sensibilidade, criatividade e subjetividade que transcendem o momento de melancolia e medo que sustenta o imaginário do autor. Na narrativa é perceptível uma conexão que o autor estabelece com a natureza, em que ela é o ser que possui forças sobre o corpo do personagem, que está passando por um transe e perde a consciência; além disso, é percebido que não há uma linearidade em sua abordagem, portanto, demarcando um tempo psicológico, que acompanha a abordagem do fluxo da consciência, com um narrador intradieético:

Sob uma árvore prostro-me. Sinto o meu corpo como uma vestidura de chumbo, gelada e esmagadora, esquife que vou, vivente. A terra, maliciosa, me reclama para o seu seio: por baixo das folhas secas adivinho-lhe a ardente sucção, o querer irresistível. *In pulvere reverteris* – a lei. E que não fosse a lei, a fadiga de viver esta vida de tanto sentir nunca repousa, nunca um leve adormecer da consciência... (GAMA, 1888, p. 2).

Devido à inserção da citação bíblica em latim “*In pulvere reverteris*”²¹, a terra é a representante do pó a que ele voltará, e que estabelece uma força de atração; com o adormecer da consciência, o enredo do texto é estabelecido através da perspectiva de um sonho, como se o personagem estivesse visitando o ambiente celeste, mencionando elementos que despertam tanto a harmonia, quando a desarmonia, através das nuvens, que o impressionam devido à sua infinidade, e desse modo estabelecem a tonalidade de cores, fazendo determinadas comparações:

²¹ Lembra-te, homem, que és pó e em pó te tornarás – tradução de estudo.

Nuvens, nuvens passando, nuvens de todas as formas e toda cor; nuvens que o vento leva docemente e nuvens presas, faceiramente rebeldes, arrufadas e arrepios graciosos, com um terror fugido, logo desfeito em risos calados da névoa, de explosões mansas, abafadas na solenidade da procissão desfilante, fumaça de thuribulos sem conta, perdidos entre a turba, às cachimbadas azuladas se alteando, dissipando-se lentas, preguiçosas; flocos de alvura brilhantes imaculada, como espuma boiando sobre o mar [...] (GAMA, 1888, p. 2).

É visível a utilização dos recursos expressivos das figuras de linguagens, tais como a personificação e a comparação; esses elementos característicos auxiliam o autor a perpassar aos leitores os aspectos visuais, com a inclusão dos componentes de tonalidade, intensidade de brilho, além de também trazer à tona os sentidos sensoriais “nuvens de toda forma e toda cor [...] nuvens que o vento leva docemente [...] arrepios graciosos [...] logo desfeito em risos calados da névoa [...] às cachimbadas azuladas se alteando [...] flocos de alvura brilhante imaculada, como epuma boiando sobre o mar”.

É interessante perceber que, ao longo da leitura, o conto vai ganhando cada vez mais detalhes que valorizam o visual, contrastando as tonalidades e formas, que em uma perspectiva subjetiva, nos remete a uma pintura; é através desses elementos que nos ajuda a entender os contornos dos limites que a “pintura/descrição” produz, porém, tudo isso não passa de uma relação do seu subconsciente, que projetou todos os elementos visuais para suprir a amargura que ele estava sentindo naquele determinado momento, através de um simples movimento de cabeça, toda a paisagem se esvai e a realidade o preenche: “os olhos ardentes, deslumbrados, rolo-me tonto, desassossegado, recosto-me ao rugoso tronco e no decair da cabeça volta-me o olhar dorido ao mudo impenetrável céu.” É marcante a forma como ele constrói as transições de paisagens (realidade/ irrealidade).

Mesmo com o retorno do transe, ele segue a contemplar o céu, que agora tem a passividade, pureza e serenidade como adjetivações estabelecidas pelo personagem; contudo, tais elementos vão se alterando ao longo da narrativa, modificações são ocasionadas devido ao estado de espírito do personagem, pois o que antes não causava pavor, agora remete ao medo, devido à atração que a natureza estabelece, e isso pode ser relacionado à citação bíblica citada anteriormente:

Atração, fascinação profunda! Beleza muda, impassível, divina serenidade, meu peito anseia por ti! A alma lacerada obliviscente bálsamo, consolação de angústia, da agonia escura, da vigília tenebrosa, do fundo do meu cárcere de sombra, cego, aspiro por [ilegível] de luz! Paz inflada, piedosa, fim de lágrima e riso, apagamento de ódios e amores, glória de não ser, absorve-me funda-me no teu eflúvio de amor, devora-me, funda-me no teu eflúvio de amor, devora-me, chama de renúnciação, gozo sem par afoga-me, surde, revela-te, Déa suprema, esfinge benfazeja! [...] Procuro as belas, alegres, garbosas nuvens, a processão triunfante: vejo destroços, uma debandada horrível, massas informes como achatadas sobre pressão

monstruosas, estilhaços voando e volutas de fumo. Restos incendiados de explosão e, longe, apagando-se, vultos vagos, brancuras fugitivas. Então, ao contágio do espanto das alturas, entra-me na alma o pavor e soluçante, convulso, miserável, colo a faca contra a terra sinistra que me quer, sentindo por cima de mim, em torno de mim, dentro de mim, esmagando-me, absorvendo-me, destruindo-me, a tenebrosa Divindade, que não tem nome (GAMA, 1888, p. 2).

Uma das promessas que Domício fez aos leitores do jornal *Gazeta de Notícias* foi a de enviar trabalhos que fossem inspirados no aspecto visual e sensitivo, e, como mostrado anteriormente, é visível que os seus escritos conseguem demonstrar tais características.

Outra produção antes da correspondência de Paris foi a crônica intitulada “Nuremberg”, publicada no dia 25 de agosto, no jornal *Gazeta de Notícias*, e datada do dia 08 de outubro de 1888²². A crônica narra a sua viagem de trem, ressaltando os aspectos enfadonhos, e o quanto ele ansiava pelo descanso, o que o levou a um comparativo entre as casas de repouso brasileiras e as alemãs, sendo que as últimas o deixavam receoso:

O derreimento físico é o mesmo e há mais, agravando a fadiga, a irritação do conforto que se esperava e que se não teve. Decepções nos pousos do Brasil ninguém as tem. Nos pousos da Alemanha (hotéis, em vulgar) comecei desde a segunda jornada a rezear pelo descanso da noite. E estas apreensões não consolam da quentura dos assentos, nem fazem passar mais depressa o tempo, que parece contado segundo a segundo por cada soco da biela da máquina, ou pelos estalos periódicos de uma mola infernal sob o vagão (GAMA, 1888, p. 1).

Ao longo da leitura, se torna visível que Domício não é infiel aos seus sentimentos, sempre deixando claros os seus desconfortos e a preocupação em trazer descrições que contemplem o todo, além de manter um diálogo com o próprio leitor, para que este não fique sem o conhecimento daquilo que se passa:

E os muros altos, com as portas entre torres, as passagens por pontes estreitas sobre os fossos, os escudos d’armas de móveis singulares e tímbrs arrogantes, pondo sigilos de pedra nas estradas, dão uma impressão de reserva defensiva e de clausura sombria. Imagina-se que se lá dentro serão pátios em vez de praças, corredores claustrofóbicos em vez de ruas largas e claras, que a cidade toda será como uma imensa morada muito antiga, em que só os filhos da casa conhecem os lugares e sabem guiar-se na sombra pelo labirinto das habitações interiores [...] Não se entra por qualquer das portas; não se vê muito adiante, entrando. As ruas tortuosas guardam surpresas aos visitantes; em outros tempos guardariam emboscadas. Em tempos de guerra aberta, entenda-se (GAMA, 1888, p. 1).

Apesar de não visitar o lugar, Domício recolhe informações acerca das possibilidades de como seria aquele espaço, além de relacioná-lo com a arquitetura do ambiente, associando aos aspectos medievais da “velha cidade imperial”, como caracterizada por Gama. O cronista

²² Vale salientar que, ao término das crônicas, Domício faz a marcação da data em que aquela determinada crônica foi escrita, visto que há um lapso temporal na publicação do jornal.

vai explorando as relações literárias, a organização daquele espaço, a culinária, e confere várias abordagens que ampliam ainda mais as percepções do espaço e a cultura do lugar.

Após a publicação da crônica *Nuremberg*, se iniciou a fase das divulgações dos registros de Paris. A primeira publicação de Domício da Gama, a título de correspondente europeu, aconteceu no dia 23 de novembro de 1888. Assim como em publicações anteriores, esta recebeu um comentário especial, o qual enaltece o talento para a escrita que Gama cultivava, além de ser publicado na primeira página, em uma coluna específica, cujo nome recebia “De Paris”²³:

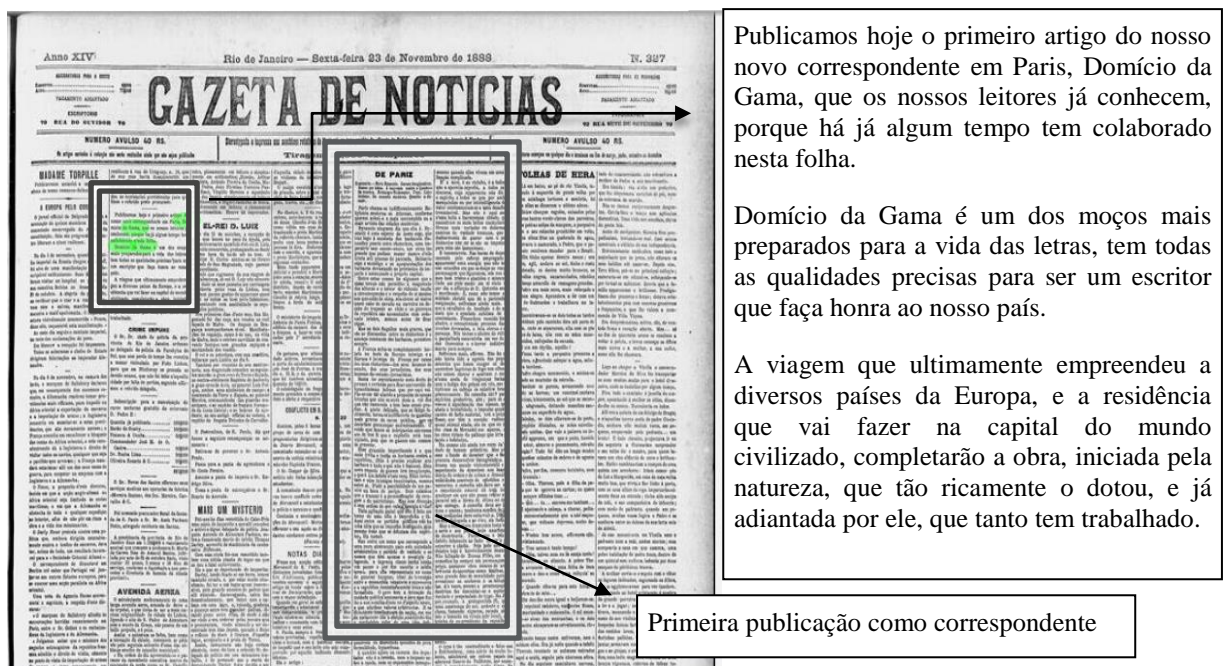


Figura 6. Periódico *A Gazeta de Notícias* (1888). Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional

De acordo com a citação, este novo cargo iria proporcionar uma nova percepção a Domício, auxiliando-o ainda mais em sua afirmação enquanto literato. O que de fato aconteceu, como menciona Filho (2002, p. 212), que destaca um pequeno recorte de uma carta de Capistrano de Abreu ao Barão do Rio Branco²⁴: “Escrevi-lhe, apresentando-lhe Domício da Gama, um escritor de grande talento. Ele e Raul Pompeia são duas vocações

²³ É importante destacar que este é o nome da coluna que recebe as publicações de Domício da Gama.

²⁴ Em um primeiro trecho da carta, Capistrano já resalta os dotes de Gama no seio da literatura, o recomendando ao Barão: “tenho a honra de apresentar-lhe meu amigo Sr. Domício da Gama, cujo nome já tem firmado brilhantes contos na *Gazeta*. Recomendo-o com insistência, certo de que há de apreciá-lo condignamente” (FILHO, 2002, p. 211).

literárias mais vigorosas e mais brilhantes que conheço atualmente”. Assim é percebido o apreço que alguns historiadores, diplomatas e literatos nutriam por Gama.

Na escrita da primeira crônica de Domício para a *Gazeta de Notícias*, ele demonstra os seus conhecimentos sobre os aspectos históricos e políticos; para isso, fornece elementos comparativos com cidades que mostram o popular e o erudito: é através das características antagônicas que Gama externa as prevalências políticas de Paris que, por vezes, mostram o descaso de governantes que se tornam indiferentes às causas públicas em prol das ambições pessoais.

Paris chama-se indiferentemente Babilônia moderna ou Atenas, conforme quem achá-la a mais corrompida ou a mais artista das cidades modernas. Bizâncio ninguém diz que ela é. Bizâncio é uma espécie de nome sujo, que traz logo à memória dos bacharéis discussões pueris entre retóricos, uma imperatriz sem *savoir-vivre*, um circo tão grande que podiam matar dentro dele trinta mil pessoas de pancada, Belisário cego e mendigo e as apoquentações dos bárbaros devastando as províncias do império e ameaçando a própria capital. Entre estas coisas há algumas que o nosso tempo não permite: a majestade das alturas e o terror do ridículo impõem a circunspecção e o respeito de si mesmo aos que estão em cima, nos circos só morre quem cai do cavalo na carreira ou desaba do trapézio ao chão e os generais da república são aposentados com ordenado inteiro, mesmo antes de ficar cegos. [...] a Europa é inimiga da França por causa dos seus retóricos – dos seus homens de estado, dos seus jornalistas, dos seus homens – de – estado – jornalista (GAMA, 1888, p. 1).

Além disso, é interessante visualizar a exploração da metalinguagem, pois Domício, enquanto jornalista menciona o papel desta profissão como disseminadora de informação no cunho político parisiense. Além disso, é interessante perceber uma não linearidade na abordagem da crônica, pois Domício faz a menção de assuntos diversos no enredo, como, por exemplo, ao falar sobre a apresentação teatral que estava em cartaz. Segundo ele, é uma peça “fraca e ordinária”, o que acarreta o descontentamento de quem paga para assistir, pois não há criatividade no enredo. Com isso, é perceptível que Domício assume uma postura de crítico: apesar de estar apenas há dois meses em Paris, todas as peças que até então ele havia assistido eram de uma avaliação mediana. Talvez essa avaliação tão negativa seja derivada das altas expectativas que o cronista reservou, já que pode ter levado em consideração a posição de destaque do país frente aos aspectos literários e culturais.

Na crônica em questão, Domício deixa claro o seu ponto de vista sobre a literatura, que deve assumir uma posição mais amena no meio social, porém, o que ele pôde perceber é mais uma relação com o moralismo, e como ele está sendo abordado nas peças:

A comédia deve ser luminosa e amena; nenhuma sombra de questões profundas deve enturvá-la. Uma historieta dialogada e ao vivo, eis tudo. Mas a literatura

dramática toma muito a sério o seu papel, hoje anacrônico, de doutrinária. Parece que é isto um defeito inerente ao fato de ser o palco superior à plateia. Seja pelo que for, o teatro hoje é horripantemente moralista (GAMA, 1888, p. 1).

Domício da Gama, enquanto jornalista, teve uma participação ativa com contribuições expressivas à cultura brasileira. No livro *Domício da Gama e o impressionismo literário no Brasil* de Franco Baptista Sandanello, é mencionada uma citação de um autor anônimo para *O jornal*, que registra Domício como o primeiro grande correspondente jornalista na Europa:

Na história do jornalismo brasileiro Domício da Gama conquista nesta fase da sua vida o lugar de iniciador de uma atividade literária até então inexplorada entre nós. Domício foi o primeiro brasileiro que como profissional e em trabalho sistemático interpretou para o público as coisas, os fatos e os homens da Europa. As suas crônicas, regularmente mandadas de Paris para a *Gazeta de Notícias*, constituem o primeiro esforço para 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, apud SANDANELLO, 2017, p. 60).

Como supracitado, Domício teve uma participação promissora no jornalismo brasileiro, as suas crônicas puderam ajudar os brasileiros a lançar um novo olhar sobre a cultura europeia, mais especificamente parisiense, expressando-se em sua maneira peculiar, transpondo elementos característicos da pintura para a escrita, assim ajudando o outro a visualizar com maiores detalhes a realidade que o preenche naquele dado momento.

É nessa perspectiva que ele cumpre com o que promete ao público sobre uma descrição detalhada do cotidiano. E é através dessas relações que há a possibilidade de se expandirem os estudos dos textos de Domício, e de se visualizarem elementos que propiciam a aparição de características plurais, como por exemplo, a presença de elementos do iconotexto.

3.2 Uma aplicação da teoria na crônica 13 de janeiro de 1889

Diante de todas as discussões suscitadas, é importante destacar como tais constatações podem ser perceptíveis na própria produção escrita de Domício da Gama, a exemplo disso, tem-se a crônica produzida no dia 15 de dezembro, e publicada na *Gazeta de Notícias* no dia 13 de janeiro de 1889 na coluna que tem por título “De Paris”. A narrativa tem como objeto

central as ruas de Paris, nas quais ele vai promovendo descrições que perpassam o visual e o emocional.

O texto ressalta contornos que podem ser transpostos de uma pintura. A própria escrita de Gama remete à produção de uma tela, algo bastante presente no iconotexto, visto que ele se entende pela presença do visual convocada pelo texto, e não necessariamente faz a menção/utilização de uma imagem visível para a ilustração.

A crônica se inicia com Domício falando sobre a chuva, e a névoa que essa deixou na cidade; apesar do tempo ensolarado, o frio persistia em incomodar os parisienses. Diante disso, ele relaciona os enfoques visuais da noite, os lampiões acesos que refletiam no chão molhado, trazendo uma comparação com os espelhos, a sonorização expressa através das calçadas, além da sensação de dor que o vento causa no sujeito.

O cronista relaciona o movimento expresso no meio como o de um formigueiro, ou seja, há comparações que permitem ao leitor emitir as relações imagéticas. Domício observa o momento em que há mais pessoas nas ruas, até o momento em que elas ficam desertas. É interessante perceber que ele se vale do tempo cronológico quando menciona (GAMA, 2020, p. 35): “Nas primeiras horas da noite há aí o movimento de um formigueiro. Mas à meia-noite *Paris-turbilhão* resume-se na saída dos teatros; o movimento é nos boulevards. E às duas horas aí mesmo é lúgubre”. Igualmente, notam-se inserções de relações psicológicas, o que possibilita a formação de paralelos ao longo da crônica, trazendo um vínculo de zigue-zague temporal.

Apesar de haver a efusão dos elementos literários e subjetivos, o cronista se preocupa em passar ao leitor os elementos da exterioridade, e isso acontece por meio da descrição feita de modo sugestivo acerca da praça da Concórdia, quando menciona a grande movimentação das pessoas saindo do teatro, para, em seguida, destacar a praça em seu grande esplendor de silêncio, exibindo através da relação dicotômica (cheio e vazio) as percepções daquele espaço. Ou seja, a escrita adquire um rastro heterogêneo – verbal e gráfica:

A praça então, deserta e silenciosa, tem a aparência cheia de majestade e graça dos lugares que se imagina como seria na Iônia ou na Hélade - arredores de templos ou cidades monumentais, com as arquiteturas vagas no horizonte esperto colunatas, que o luar sereno e frio destaca na sombra das fachadas. A câmara dos deputados ao sul, os terraços das Tulherias a leste, o ministério da marinha e Madalena ao norte, favorecem a ilusão. No centro o *obelisco nostálgico* parece vagamente rosado, de encontro ao fundo azul-escuro do céu muito limpo, onde as estrelas cintilam. As duas belas fontes não jorram, caladas. A avenida dos Campos Elísios, com os seus rosários de lampiões unindo-se para os lados do Arco do Triunfo, parece abrir-se na sombra à passagem de alguma coisa obscuramente solene. Do meio da ponte o anfiteatro luzente do Trocadéro de um lado, e do outro as linhas dos cais para o Louvre e o instituto, esfumados a leste, aumentam com os reflexos trementes na água negra o brilho da iluminação. A cidade é então como um palácio em festa,

onde as luzes brilham mais nas salas vazias, após a partida dos últimos convidados. Há um adormecimento ou uma expectativa, conforme sejam cansados ou excitados os nervos do que contempla, pois que está sempre em nós mesmos a sugestão das coisas. Paris, deixa-se ver melhor assim, a horas mortas, no silêncio e na sombra, do que entre o tropel atarefado dos que andam lidando pela vida. Que nestes dias de frio nem a espécie *flaneur* alegre mais as ruas (GAMA, 2020, p. 35-36).

Como ilustrado, o recorte da crônica de Gama aborda a grandiosidade monumental que há naquele ambiente, perpassando a relação de cores escuras nos contornos, e cores mais claras no centro; isso pode representar a relação histórica que transborda aquele lugar, pois nela é possível observar algumas alegorias/estátuas que representam algumas cidades da França e, conseqüentemente, as relações históricas de disputas políticas e econômicas que aconteceram, assim como as próprias fontes que representam simbolicamente as embarcações marítimas e fluviais.

Na obra é possível perceber a predominância de cores escuras, que contornam os próprios monumentos, deixando-os com uma aparência de mistério; além de mostrar uma representação imaginativa com cidades gregas, essa relação é interessante, pois na praça há alguns monumentos que transcendem essa relação cultural, e, ao decorrer da descrição, é possível deduzir que Domício visualiza todo o cenário, ocupando o ambiente central da praça, assim tecendo suas observações.

Logo, é possível salientar que o espaço é um ponto de convergência da obra, e a partir dele há essa relação de sentido, a organização de experiências evocativas estabelecidas e construídas através das observações que se relacionam com o meio, e as coisas espacialmente distribuídas. Essa relação mostra uma dinâmica linguística explorada por Gama, em que se destaca o elemento visual, no qual transmite as sensações e os sentimentos que emanam em ambos os espaços.

Nota-se uma extração do real a partir do que está sendo observado, sendo perceptível que o autor não segue uma linha cronológica (isso no momento em que as ruas ficam vazias, e ele observa a praça, tecendo suas descrições), mas relata a partir da fruição de seu pensamento, ou seja, a percepção espacializada está intimamente ligada a um fluxo temporal daquilo que é percebido, ressignificando o passado mediante o tempo presente da enunciação. Além do que ele traz aspectos memorialísticos que lhe são cativados através do meio. O silêncio que emana do lugar torna-se o maior incentivador para o cronista estabelecer as suas assimilações: são espaços vazios que têm grande importância e permitem a criação inédita própria ao homem. Para Arbex (2006, p. 25):

O espaço intercalar não é neutro, o “entre” não constitui, portanto, um vazio, mas se traduz em presença. O espaço entre as figuras, esse “vazio pictural” adquire valor semântico e constitui uma “marca de inteligibilidade”, a representação de um espaço.

Essa forma de expressão permite a condensação das possibilidades estruturais da escrita, fazendo associações entre as suas partes visuais e espaciais, ainda sugerindo um movimento à leitura, essa relação é expressiva através da reintegração da iconicidade e da espacialidade da escrita em práticas artísticas, além de ainda mostrar que os espaços não são neutros, mas são capazes de se constituírem em presença; as fronteiras figurativas que o autor tem a sua disposição e, que acabam auxiliando no efeito das representações textuais, geram o entre-lugar do visual e o espacial da escrita, isto é, o movimento fecundo da representação. Portanto, são elementos que objetivam e constituem um percurso de travessia de traços apresentados por intermédio de uma estrutura mista, uma relação dinâmica.

Ao decorrer do texto há outros elementos evidenciados por Gama, como o Arco do Triunfo, monumento bastante significativo para os parisienses. Ainda na crônica é perceptível a constituição de paralelos de “vai e vem” que estão inclusos na escrita; essa relação pode ser visualizada pelo processo da fruição construtiva do texto, que não segue um paralelo cronológico, mas um percurso circular, possibilitando uma leveza ao discurso, além de ser um mecanismo usufruído pelo próprio gênero; inclusive, Arrigucci (1987) evidencia que a crônica se manifesta através de uma linguagem lúdica e esvoaçante que objetiva cobrir o espaço entre grandes e pequenos eventos. Diante disso, pode-se notar uma característica volátil expressa na crônica, por isso, há essa necessidade de se estudar o gênero, e ainda, como o autor conduz esse percurso, bem como o seu próprio perfil.

3.3 Os respingos da meia tinta na crônica 28 de julho de Domício da Gama

A coluna *De Paris* ocupou as páginas do jornal *Gazeta de Notícias (RJ)*, de 23 de novembro de 1888 a 29 de janeiro de 1893; durante esse período, Domício escreveu inúmeras crônicas, contos e ensaios críticos. A crônica a ser analisada a seguir foi produzida no dia 05 de julho de 1889, porém, somente publicada no dia 28 de julho de 1889, carregando consigo este título, além de também estar inserida na coluna *De Paris*.

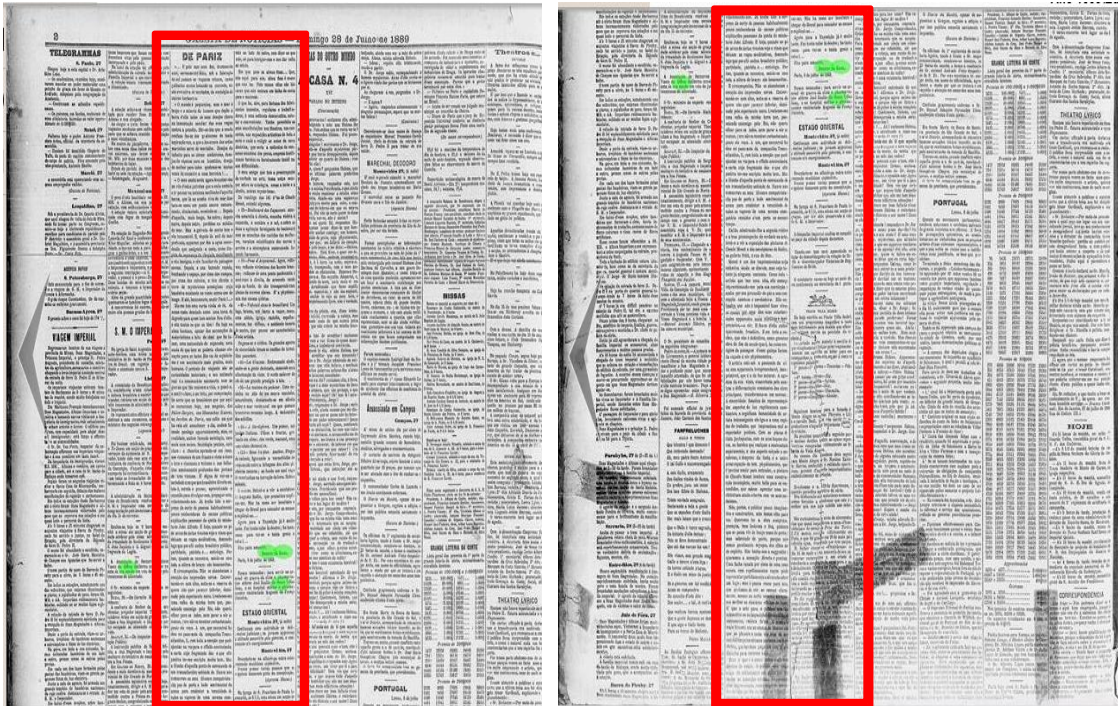


Figura 7 e 7.1. Crônica 28 de Julho. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A crônica *28 de Julho* é iniciada com recortes de uma carta recebida por Domício da Gama, que contempla o ambiente: “E pelo mar sem fim, duramente azul, serenamente mau”, a cor das águas do mar, que, através de elementos antagônicos, entre o sereno – ou seja, tranquilo, com ausência de agitação – é adjetivado como mau. Além de usar elementos visuais *in absentia* (é relevante destacar que essa perspectiva se apresenta tanto na presença de enunciado alusivo, na parte inicial da crônica, quanto no enunciado referencial, com a inserção da representação das pinturas, através dos títulos de cada obra) neste pequeno fragmento – “a fiação do sol passam os vapores velozes, como galhadas secas boiando na corrente, visão evocativa de saudade, da nostalgia de outros horizontes” –, é possível o leitor perceber pequenos vislumbres imagéticos sobre tais elementos evocados, havendo ainda o duplo sentido, no qual não se sabe a que vapor o narrador se refere, se seria um trem passando, um navio, ou mesmo as neblinas, fumaças que se fazem vislumbradas pelo pôr do sol; essas são constatações que inquietam o transmissor da mensagem, pois a paisagem remete a elementos vivenciados por ele, o deixando nostálgico.

Inicialmente, a crônica é evidenciada como algo imerso no subjetivo, no olhar e no sentimento que aflora no autor da crônica, beirando os elementos ficcionais, uma relação de translação pictural, isto é, o jogo óptico textual produz uma imagem que virá se alojar no olho do leitor; desse modo, ele consegue constatar através do imaginário toda a organização do cenário exposto.

Além disso, é possível mencionar que, entre as classificações estabelecidas por Redmond, nesta crônica há uma mescla entre os elementos narrativos, com pequenos requintes do dialógico, pois é possível perceber um diálogo entre o narrador e um personagem inventado por ele²⁵. A própria estrutura da crônica é estabelecida como se fosse construída de pequenos recortes, constatações dialógicas ou mesmo imaginativas. Muitas são as descrições estabelecidas pelo cronista, tornando a escrita mais visual, como se pode perceber com a fluidez da leitura.

Ao dar continuidade à leitura, são ressaltados os elementos da imensidão do mar, que se associa com a alma humana, através da relação de transitoriedade, de que jorram os desejos, choros e lamentações, que perduram em suas águas. A própria sonorização, que é adjetivada como confusa, traz inspirações vãs: o branco da areia é visto como uma mortalha; além de desejos (positivos e negativos que são evocados), é interessante perceber que a repetição da palavra “desejo” pode sugerir um efeito visual do movimento das ondas do mar, que acaba se chocando com a areia, desfazendo todos os anseios humanos. Vejamos:

“O mundo é pequenino, mas o mar é largo e a miséria do homem que depõe à beira dele todos os seus desejos chora na lamentação secular das suas vagas contra a penedía. Dir-se-ia que a zoadá confusa faz-se dos queixumes de tanta aspiração vã, a que a brancura das areias marinhas serve de mortalha. Desejos do infinito para as almas ambiciosas, desejos de repouso para os humildes, desejo de melhor para todos quebram-se tantas vezes de encontro a essa barreira!... (GAMA, 2020, p. 80, grifo do autor).

Diversas são as analogias usufruídas para estabelecer uma comparação com o real; mostra-se também uma analogia com a cor, que remete à liberdade, mas também à solidão e aos anseios de repouso eterno, sentimentos que ainda são demonstrados através do voo das gaivotas que são embaladas pelas ondas do mar (as mesmas ondas que antes desfaziam os anseios agora são vistas em uma perspectiva de aconchego, mostrada através do enquadramento em distância e profundidade, por meio do voo das gaivotas). É interessante ver esse movimento de vai e vem no texto, que brinca com a relação imagem, texto, ângulo; são relações de co-referências que estão no âmbito da recepção, são oscilações, translações que foram efetuadas, como mostra Louvel (apud Arbex, 2006, p. 48):

Esses operadores de conversão de um *medium* em outro produzem efeitos de leitura específicos que se traduzem no texto pela indecisão da oscilação infinita que rege a relação entre texto e a imagem, jamais totalmente estabilizada, mas sim movimento perpétuo entre ver e ler, donde a produção dessas ondas do visível que não param de perturbar a superfície do legível. As interferências assim provocadas pelo

²⁵ É lícito destacar que na estrutura da crônica pode haver mais de uma dessas classificações citadas anteriormente: crônica diálogo; crônica narrativa; crônica de exposição poética; e crônica biográfica lírica.

dinamismo inerente ao iconotexto produzem um vai-e-vem entre os dois *media* que se faz ler na temática estrutural do ‘ver de perto/ver de longe’, quando o desejo da imagem de entrar no texto se desdobra em desejo do sujeito de entrar na pintura, um pouco como Diderot.

É interessante ver esse jogo estilístico entre o escrito, a retomada de referente, as cores e tonalidades que são elucidadas pelo narrador, mais especificamente, esse jogo de ler e ver os traços mostrados pelo narrador; além disso, no texto há um paralelo que é mostrado diante da figura que engole os desejos e a liberdade/sonho que está rondando esse “mar”, baseado na figura das gaivotas que voam em direção ao horizonte, voam de forma incansável, e que vai sumindo no horizonte, restando apenas um ponto escuro. É relevante mencionar essa figuração das gaivotas organizadas uma atrás das outras, que vão sumindo aos poucos, e que podem ser percebidas como metáforas de uma sucessão de sonhos que vão surgindo no espírito do emissor, ou mesmo daqueles que observam o voo das gaivotas.

Ademais, o autor escreve sobre a cor do mar, anil, que tinge um verde, um jogo cromático que remete à esperança, transpondo-se tais considerações ao céu, que volta a ser sereno, porém, com um olhar positivo, benigno e que se configura na chegada à Paris. Neste pequeno trecho, é possível ver que ele se valerá das colorações que vão se expondo em vários planos (de perto e de longe); o narrador vai descrevendo acontecimentos variados que se põem em imagem, e cor:

“O meu sonho seria agora levantar-me no voo destas gaivotas que a onda embala e ir pousar na antena oscilante daquela barca, que lá na aresta viva do mar destaca-se como um ponto escuro esmorecendo, diminuindo, sumindo-se... Depois daquela, mais longe, há outra; depois outra, depois outra, perdidas na solidão do mar. Mas a gaivota do sonho tem o voo incansável. E, depois do anil do mar profundo, aparece por fim a água esverdeada que assinala a costa, como tingida da esperança da chegada, espalhando o céu benigno, o céu familiar da paisagem serena. Depois, a asa batendo rápida, frechando o espaço, por cima dos campos, por cima das cidades, o tiro direito à torre de misteriosos prestígios cuja bandeira estalando ao vento acena-nos de longe. E aí, beatamente, sentir Paris!...” (GAMA, 2020, p. 80)

Na primeira parte da crônica, é possível notar uma efusão de figuras de linguagem que são estabelecidos através de *flashes* evocativos e determinados por meio do visual, da sonorização e do palpável (vapores velozes/ zoada confusas/ cuja bandeira estalando ao vento acena-no de longe). A crônica, apesar de ser iniciada com reflexos negativos, não tem no seu desenvolvimento o pessimismo como elemento central, apesar de posteriormente ser mencionado no texto; logo após essa apresentação, Domício menciona que esses primeiros parágrafos foram retirados de uma carta, que veio *de lá*, locução adverbial de lugar que durante a narrativa pode ser percebida fazendo referência ao Brasil, pois faz menção às

peessoas que nutrem o desejo de viverem fora desse território, de desfrutar a curiosidade materialista inculcada no espírito do viajante, Domício ainda traz um olhar crítico sobre o próprio país.

Diz-me isto uma carta vinda *de lá*, da nossa costa desolada como uma terra de degredo para quem tem sonhos fora dela, e são tantos os que os têm! Há hoje na alma humana, apesar das acusações de materialismo e falta de ideal que lhe fazem, uma necessidade de expansão, uma ânsia de que bem se poderia chamar *elevação para os lados*. Em vez de misticismo é um sentimento mais prático, mais humano. (GAMA, 2020, p. 80-81, grifos do autor)

É lícito destacar que o cronista faz o uso dos recursos dêiticos para designar o lugar e o tempo, servindo de referente para enquadrar e focalizar o enunciado, e utilizando como sinalizadores operacionais o advérbio, o pronome e verbo, que remetem ao Brasil, como se fosse um ambiente de exílio para quem tem sonhos fora dele. A seguir, ele ressalta que os brasileiros que vivem em Paris aproveitam e apreciam as paisagens, fazendo sociologia, compreendendo os aspectos políticos e propagando os aspectos culturais brasileiros, sendo esta última uma das características que ele observa:

É digna de ver-se a seriedade com que um brasileiro diverte-se, isto é, estuda o prazer, aproveitando a ocasião para divulgar-nos, propagar-nos, relacionando-nos. Já tenho tido a surpresa de ouvir de pessoas habilmente pouco conhecedoras de coisas políticas explicações pasmosas da queda do ministério João Alfredo. E hoje, quando no pó de arroz de certas frentes vejo o vinco que deixam as rugas meditativas, desconfio logo que por ali andou brasileiro político, partidário, patriota e ... sociólogo. Por isso, quando os encontros, saúdo-os com toda a altura do braço: são beneméritos (GAMA, 2020, p. 81, grifos do autor).

Domício ressalta os anseios para o conhecimento, as curiosidades materiais dos viajantes (brasileiros), que são receptíveis. Ressalta que essas pessoas não abandonam as emoções das novas impressões, apesar de não quererem se mostrar surpresos, ou mesmo inferior, por estarem deslumbrados pelos espetáculos das novas impressões a respeito das paisagens. Desse modo, Domício apresenta ao leitor um amigo compatriota (cujo nome ele não menciona), que não se sentiu comovido pela ambientalização, não se deixando seduzir, contestando a veracidade da paisagem que lhe é mostrada, deixando de lado o sentimentalismo.

Ainda é mencionada na crônica a argúcia crítica e a preocupação de seu amigo com a verdade na arte, quando ele o levou para ver a exposição das pinturas de Claude Monet e das esculturas de Rodin. Dessa forma, Domício começa a narrar sobre a história de Monet valendo-se do impressionismo literário. Além disso, é possível notar que todo o

sentimentalismo vivenciado pelo locutor da carta citada por Domício pode ser comparado aos aspectos das pinturas de Monet, mostradas por ele ao amigo.

3.4 As artes plásticas transpostas para o literário

Ao mencionar as obras produzidas por Claude Monet, o cronista faz uma pequena contextualização com relação às próprias características do movimento que o pintor iniciou e de que fez parte – o impressionismo pictórico –, visto que o próprio nome deste movimento é resultante do título do quadro de Monet. Assim, foi originado no seio das artes plásticas e se espalhou para as demais formas artísticas, que também foram contagiadas pelo movimento:

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*. Ele entendeu que não é impossível fazer viver as coisas por uma das suas exterioridades aparentes mais relativas e mais precárias, - a cor. E fez-se dela cultor apaixonado, frenético. E em toda a sua obra, que não é definitiva, como genuína obra de fim do século que é, há como vestígios da passagem desse galope furioso da caçada a cor fisionômica. (GAMA, 2020, p. 82, grifos do autor)

Além disso, é interessante visualizar o quadro que deu origem a tal movimento literário (impressionismo)²⁶:

²⁶ Foi a tela de Monet que inspirou Louis Leroy, crítico de arte, a denominar este movimento artístico e literário de impressionismo; contudo, o termo tinha originalmente um cunho negativo, pois visava menosprezar esse tipo de pintura que não seguia os padrões estáticos que eram impostos pela academia.



Figura 8. Claude Monet (1840-1926). Impressão, nascer do sol (1872), Óleo sobre a tela, 48 x 63 cm.
Museu Marmottan, Paris.

Através de tais concepções, Gama explica o processo do fazer artístico envolvido nas pinturas, mencionando o estado de possessão da cor que o artista se encontra, valorizando a dimensão sensível, a utilização dos aspectos subjetivos, bem como os meios descritivos para a recriação da atmosfera que predomina no lugar, havendo assim uma constatação da impressão em vários planos, de formas culturais e artísticas, como a percepção sensorial do mundo. Domício ainda ressalta sobre o viés da produção do pintor, assim como remete às impressões que são adquiridas por aqueles que o observam e sobre os seus anseios:

O artista está sob a possessão da cor na sua aparência irrepresentável, inexprimível, que é a da luz natural. A agudeza da sua visão, exacerbada pela análise e diferenciação constante das cores principais, transformou-se em nevrose. A sinceridade fanática da representação dos aspectos de luz rapidamente cambiantes, a orgulhosa honestidade de artista intransigente obrigando-o a uma rapidez de trabalho, que impressiona mal ao espectador profano. Com as placas de tinta justapostas, com os seus toques duros, os borrões que realçam e contrastam asperamente, o seu aspecto eriçado e escabroso, o desprezo da linha e a única preocupação do tom fisionômico, que é preciso sentir para entender, a pintura de Claudio 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. 82).

Apesar de na crônica não haver a inserção da imagem, o artista ainda consegue mostrar e descrever todo o cenário ao leitor: a menção à luz natural, a própria minuciosidade

da visão do artista que tem toda cautela ao mostrar a verdade do instante, as diferenciações das cores, que foram impressas e desiguais, o balanço da luz, que é mostrado no reflexo da água.

Nesta parte é possível perceber uma característica citadas por Arbex (2006) sobre esse processo de intercomunicação entre o escrito e o visual, a pintura como uma fonte de inspiração para o escritor/cronista, o qual forma uma estética própria a partir da sua observação da pintura. No texto em questão, é possível perceber que o cronista transpõe as técnicas do pictórico, o movimento e o espelhamento em que a pintura está sendo embasada, transmitindo uma leitura plural e instável presa entre o jogo linguístico e visual.

Ainda neste recorte, é perceptível essa dualidade entre o produtor da arte e o receptor dela, que consegue absorver a impressão que lhe é sugestiva, assim como as indagações propostas pelo artista. São observações extremamente relevantes sobre o movimento, mencionado através das próprias imposições convencionais que a arte perpassa, apesar do pintor querer propiciar uma pintura mais interligada ao subjetivo, às impressões. Contudo, o olhar do observador é exigente e quer uma impressão pronta, direta e precisa.

Uma facha rosada por cima de uma zona escura com espelhamentos vagos pode representar perfeitamente a alvorada sobre um lado; mas é pouca coisa para nós, que gostamos de ver as coisas claramente, mesmo na noite escura; servem-nos melhor os clássicos efeitos de luar. É que a arte para o público tem de submeter-se às imposições convencionais necessárias, embora falsas. (GAMA, 2020, p. 82)

Louvel (2006), inclusive, menciona a abundância de textos narrativos que evocam a imagem, por vezes exercida pela sequência entre imagem-imaginário-imaginação e que são relações de suporte para as duas dimensões. O receptor, apesar de ter uma ampliação de perspectivas à sua frente, ainda quer algo mais específico, que conduz a uma interpretação mais singular que revele as intenções secretas do personagem representado. É interessante ver esse jogo narrativo que engloba ambas as perspectivas (do criador e do receptor das impressões):

Este é que é o caso: quem paga tem direitos de exigir. O público que paga exige de saltimbanco em cena que lhe revela as intenções secretas do personagem representado, como exige do borrador da tela que lhe esclareça as intenções sinistras de um borrão de tinta que ali está ao lado de outro, sem dizer ao que veio, só para intrigar-nos e nos dar volta ao miolo. (GAMA, 2020, p. 83)

Outra característica bem presente nas crônicas de Gama são as quebras narrativas, que decorrem da ruptura com o assunto que está sendo discorrido para retomar outro já mencionado, mantendo, portanto, um jogo linguístico circular, como, por exemplo, ao

mencionar sobre a recepção do público diante do que é apresentado pelos artistas, e repentinamente voltar o diálogo para o seu amigo: “O meu amigo que tem a preocupação da verdade na arte, toma notas sempre sobre os catálogos, umas a torto e a direito, outras misteriosas” (GAMA, 2020, p. 83).

Louvel (2006) ainda menciona sobre os recursos que auxiliam no próprio enquadramento da narrativa, que também pode ser privilegiado pelos encadeamentos de narrativas, ou seja, trazendo um destaque para a primeira narrativa, enquanto que a narração se multiplica e a troca de narradores predomina; porém, nesta crônica não haverá uma troca de narrador (apesar de o narrador inserir as observações expostas por seu amigo a respeito da exposição artística), mas sim uma relação dinâmica envolvendo o enredo, que inicialmente é esquecido e posteriormente é retomado, como se estivesse exercendo o resultado do fluxo memorialístico, seguindo os paralelos do narrador intradieético.

É interessante perceber esse jogo linguístico durante a narrativa, que tenta proporcionar o detalhamento de todos os acontecimentos visíveis, pois, ao longo dela, é possível perceber o movimento transpassado de uma perspectiva a outra, como se estivesse prestando atenção tanto na exposição a qual estavam visitando (ele e seu amigo não nomeado), quanto no seu acompanhante, e com isso ele toma nota das preocupações do seu companheiro sobre os catálogos, que segundo ele estavam organizados: “umas a torto e a direito, outras misteriosas” (GAMA, 2020, p. 83).

Após essas observações, Domício começa a expor as relações expressivas entre as pinturas de Monet, fazendo uma relação entre o quadro e as descrições dos eventos visuais. Vale ressaltar que no catálogo havia 145 obras, porém, ele somente faz descrições de sete pinturas, além disso, elas têm uma numeração específica, o que nos leva a concluir que se trata da disposição da obra na exposição, como se pode ver em (GAMA, 2020, p. 83):

- 19 – *Boulevard des Capucines*. Mancha amarela à direita, mancha violeta à esquerda, a sombra e o sol, e sobre as duas a agitação formigante do boulevard com as manchas dos vestidos das mulheres, vernizes cintilantes dos carros e arreios e a atmosfera embrumada fazendo harmonia.

Na citação anterior, é possível perceber que ele exprime os elementos do visual transposto para o escrito.



Figura 9. Claude Monet (1840-1926). Boulevard des Capucines (1873 – 1874). Óleo sobre a tela, 80,3 x 60,3 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Missouri).

As descrições seguem expondo os frenesis que foram capturados no momento de observação, seguindo com fidelidade a obra mencionada, como podem ser vistas no momento de comparação entre o escrito e a pintura evocada. A partir de tais constatações, é importante mencionar que a motivação da descrição pictural, muitas vezes, está como menciona Louvel (2006, p. 211): “elas serão tributárias de um saber-fazer ou de um saber-dizer que são testemunhas de uma competência: a do artista ou a do espectador.” E para se colocar frente a uma perspectiva e se transpor a outra, serão utilizados os mecanismos habituais da narrativa, como, por exemplo, a surpresa, a espera, a própria relação de claro e escuro, tudo isso para expor a obra ao leitor.

Posteriormente é mencionado outro quadro, e nele é possível perceber uma visão mais ampla sobre os elementos expostos, como mostra:

24 - *Pont d'Argenteuil*. Água, reflexo; reflexo vivíssimo dos barcos brancos; reflexos de uma ponte pardacenta e azul-roxo à direita, do arvoredado verde sujo ao fundo, do céu transparente com placas de nuvens claras. É a fisionomia das coisas quietas. (GAMA, 2020, p. 83)

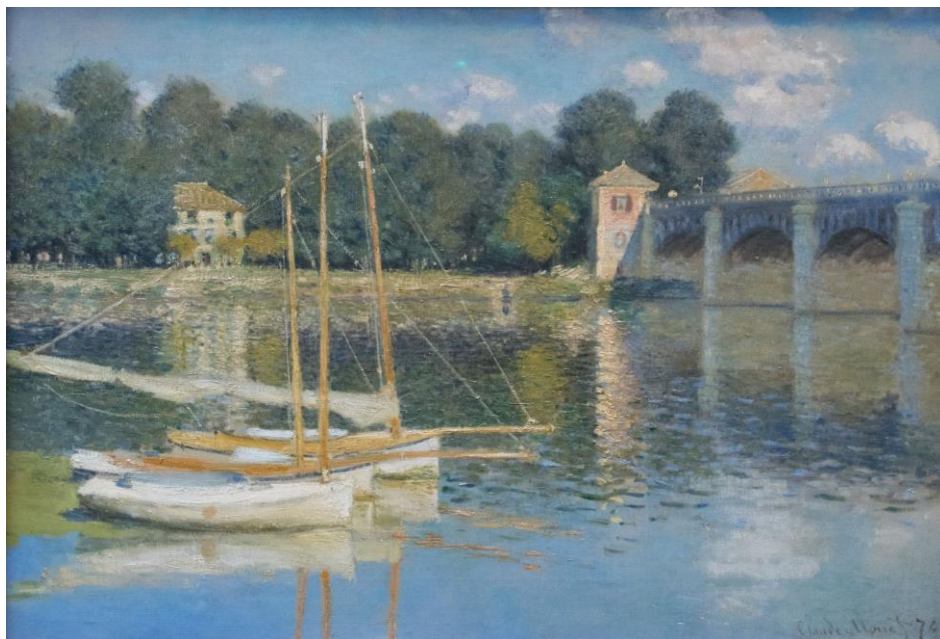


Figura 10. Claude Monet (1840-1926). Pont d' Argenteuil (1874). Óleo sobre a tela, 60,5 x 80 cm.
Musée d'Orsay. Paris.

Percebe-se um olhar em que se constitui a imagem como um objeto, mostrando, por exemplo, como se expõem os reflexos, o que são transmitidos neles, as tonalidades as quais emitem o reflexo de algo. Além de situar o leitor sobre qual o lugar onde os elementos estão dispostos, isto mostra uma organização da descrição seguindo o esquema clássico, como menciona Louvel (2006, p. 211): “recuperação e situação espacial da imagem em seu contexto”. Em seguida, é falado sobre outra obra (GAMA, 2020, p. 83): “- 40 – *Vetheuil dans le bruillard*. Um lago, bruma, um barco a vapor, casas, uma aldeia, igreja, castelo, espelhamentos, luz difusa, o ambiente incerto do sonho, que parece ser característico deste artista.”



Figura 11. Claude Monet (1840-1926). Vetheuil dans le brouillard (1879). Óleo sobre a tinta, 60 x 71 cm. Museu Marmottan, Paris.

Nesta descrição consegue-se perceber uma imagem que é elucidativa e se faz querer ver através de um olhar mais atento, no qual irá haver uma formação de sentido embasado na perspectiva do outro. Aqui é possível estabelecer um olhar voltado para a visão do cronista, principalmente ao se tecer uma comparação, entre o embaçado característico da obra do artista, e os elementos evocados pelo cronista. É como se o cronista expusesse um recorte da obra, que detalha toda as suas partes, mostrando através de enquadramentos de ver e sentir, o que deixa ainda mais evidente a partir da próxima obra destacada; além disso, ele evidencia as relações de sinceridade e irrealidade que mostra a obra, discordando dos críticos, como diz “Engana-se o crítico. Os grandes apuros de sinceridade tocam os confins do irreal. Mas passemos. - 46 – *Les Glaçons*. Embrumado ainda, sente-se a gente deslocada, como sob uma alucinação da visão. O verde cadáver do rio dá um grande prestígio à tela.” (GAMA, 2020, p. 83)



Figura 12. Claude Monet (1840-1926). Les Glaçons (1880). Óleo sobre a tela, 97 x 150 cm. Shelburne, Vermont, Estados Unidos.

Domício descreve a imagem em si, como as especificações de cores, os reflexos e o sentimentalismo que a pintura transmite: “sente-se a gente deslocada, como sob uma alucinação da visão”, as relações subjetivas estão autenticadas pela forte modalização do texto, a utilização de mecanismos linguísticos para evidenciar os sentimentos/visão sobre algo. Percebe-se que esta é uma interpretação singular do cronista. “56 - *Las Maison du pecheur*. Uma casinha no alto de um morro maninho, amarelento, destacando-se em silhueta sobre o mar verde-azul em que passam brancuras errantes longe. A melancolia das solidões.” (GAMA, 2020, p. 84).

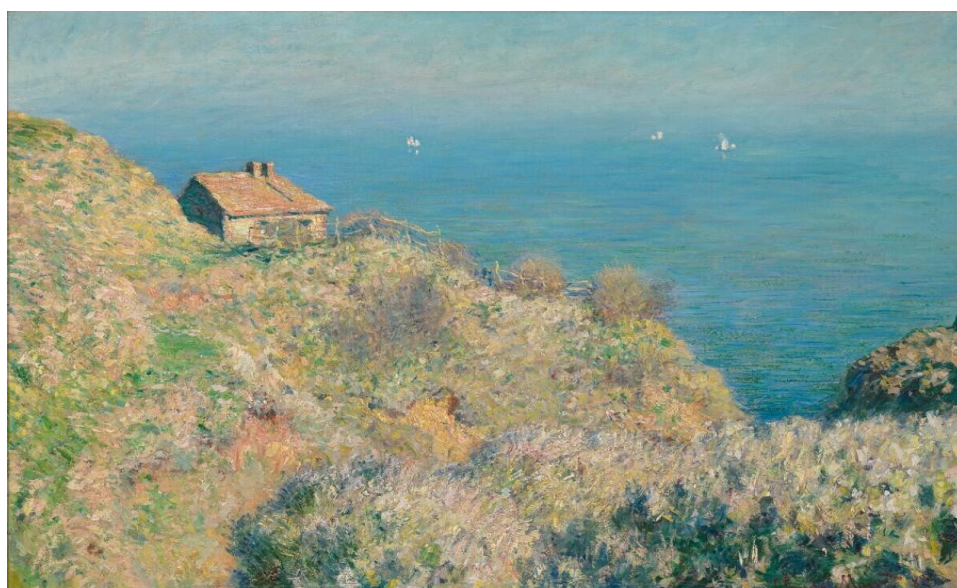


Figura 13. Claude Monet (1840-1926). La Maison du pecheur (1882). Óleo sobre a Tela, 60 x 78 cm. Museu Boijmans Van Beuningen, Holanda.

Há diferentes percepções descritivas picturais que foram ativadas e convocadas pelo léxico especializado, cuja função dentro do texto servirão para alertar o leitor sobre a qualidade pictural da descrição, apresentando de forma explícita a paisagem, o retrato, ou mesmo o quadro ao qual se propõe. O léxico da obra de arte irá se organizar apresentando as formas, cores, luz, iluminação nos efeitos de claro e escuro, são alusões técnicas que ajudam a transmitir o todo, detalhes solicitados para mostrar a virtuosidade, elencar a ordem, a distribuição de cada um dos componentes que serão descritos. Louvel (2006, p. 214) diz:

O recurso à simetria ou à dissimetria, à perspectiva albertiana (com ponto de fuga e ponto de visão) ou à perspectiva atmosférica (que marca o distanciamento dos objetos pelas mudanças de cor devidas à espessura do ar, indo do mais nítido ou mais impreciso, do mais verde ao violeta das “distâncias”

Portanto, ele traz as referências que preponderam sobre o espaço, cor, e o próprio sentimento que aquele espaço lembra. Posteriormente é mencionada outra tela (GAMA, 2020, p. 84): “61 - *A Bordighera*. Um pomar, um jardim italiano. Flores e frutas, gritando em cores; céu verde, mar azul, uma convulsão cromática.”



Figura 14. Claude Monet (1840-1926). *A Bordighera* (1884). Óleo sobre a tela, 64 x 81 cm. Art Institute of Chicago, Chicago.

Convergindo as descrições propiciadas como nota da exposição com as pinturas mostradas após cada citação, demonstra-se uma relação de fidelidade descritiva da percepção visual. Portanto, tem-se um artefato que pertence ao léxico da estética que mostrou o desdobramento de uma visão já organizada e recriada, ou seja, o autor transcreve uma obra já

idealizada, porém, trazendo sua percepção sobre aquele pequeno recorte/ pintura, como diz Louvel (2006, p. 215): “um re-corte do real já pré-recortado”. E por fim, Gama menciona uma última obra (GAMA, 2020, p. 84): “- 114 – *Sous les pins. Antibes*. Pingos de cadmio, figurando a vermelhidão do crepúsculo entre a folhagem dos altos pinheiros escuros; ao fundo um azul vago de montanhas na turvação da hora. Relevo valente.”



Figura 15. Claude Monet (1840-1926). *Sous les pins. Antibes* (1888). Óleo sobre a tela. 65,7 x 82,1 cm. Museu de Arte Filadélfia, Estados Unidos.

Nota-se uma perspectiva mais pautada em “simplificar” o todo que a pintura transmite a quem observa, principalmente quando ele utiliza as frases “é a fisionomia das coisas quietas”, “a melancolia das solidões”, “convulsão cromática”, “relevo valente” – termos que expressam as características que mais se destacam nas pinturas, transmitindo não somente os aspectos descritivos, mas também os subjetivos.

Quanto ao início da crônica, bem como os quadros selecionados para a descrição, é possível perceber alguns elementos que remetem à solidão, ao emaranhado de situações subjetivas, como o embaçado no quadro; o verde das árvores nos remete à esperança, a mesma esperança que o interlocutor ansiava, ainda, à presença da água, que, por vezes, está límpida e tranquila, mas que também mostra a desordem que está na superfície (como no quadro *Les Glaçons*), e, traçando um paralelo, também está presente nos sentimentos expostos do remetente da carta. Além disso, é possível perceber a “presença” do ofício do pintor desde o início do texto; as cores se misturando para a alusão de uma imagem sugestiva que perpassa

os meandros do sentimentalismo, assim como o expresso nas pinturas de Monet, e que produzem a convulsão cromática, e figurações.

Todas as imagens escolhidas pelo cronista para descrevê-las trazem esses aspectos da presença da água, dos galhos, da efusão de cores, de um aspecto solitário, silencioso, que dialoga dentro do texto com todas as expressões sinestésicas, metafóricas, comparativas, dentre outras características que são exploradas pelo autor.

Diante disso, nota-se uma relevância relacionada a este lugar que a pintura buscava, e que posteriormente foi encontrado, estabelecendo uma relação contínua com a palavra que não está somente ligada à pintura em si, mas ao próprio exercício do pintor, como pode ser percebido na crônica, quando mencionado por Gama:

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*. Ele entende que não é impossível fazer viver as coisas por uma das suas exterioridades aparentes [...] – a cor. (GAMA, 2020, p. 82)

Assim, Domício ressalta não somente as descrições de sua obra, mas também credibiliza o artista, que, através da sua expressão artística, proporciona o conhecimento e a visualização dos elementos organizacionais, espaciais, temporais e cromáticos que são inseridos no texto.

Considerações Finais

Diante do que foi mostrado, nota-se que as crônicas possuem uma linguagem cheia de recursos expressivos, como a exploração de figuras de linguagem, tais como a sinestesia, a comparação, a personificação, dentre outras, e que proporcionam ao leitor uma noção de todo o espaço que o rodeia, não somente através dos aspectos descritivos, como também por meio de explorações psicológicas, que se inserem não somente através daquilo que é visto a olho nu, mas também pelo que é sentido. Trata-se de uma visão engendrada pela sensibilidade e refletida por um embasamento estético que permite a visualização dessas características.

As obras de Domício da Gama mantêm uma representação autônoma, não se interligando a um movimento literário específico, mas se expressando através da multiplicidade de características que Domício recebe, seja através da leitura, seja de percepções exteriores que ele contempla. As suas produções artísticas, tais como as crônicas, são as mais beneficiadas com a complexidade e variação estrutural que as compõem, trazendo narrações de eventos concomitantes, além de descrições picturais de paisagens, viagens ou eventos específicos presenciados e transmitidos por Gama.

A partir disso, é notável o apelo visual que está presente na composição de algumas crônicas, abordando técnicas narrativas que propiciam a relação de “significante/significante/significado” e resultando no fenômeno híbrido entre a palavra e a imagem. Foi perceptível visualizar um emaranhado de formas, luzes, posição, intensidade e coloração permeado pela descrição da linguagem literária, em que o iconotexto é uma zona transitória, marcada pelo entre-lugar situado entre a imagem e o texto.

Essa relação possibilita a representação do aspecto visível do momento descrito pelo artista, além de também possibilitar uma mistura entre o real e o irreal, que é expresso pela subjetividade. Os estudos interartísticos viabilizam essa relação entre duas áreas de conhecimento, pautados em aspectos literários vinculados ao jornalismo, se correlacionando com imagens.

As crônicas analisadas nos ajudam a perceber toda a pluralidade da escrita de Gama, que utiliza mais de um tipo de estrutura da crônica (narrativa e diálogo) para produzir o efeito de interação com quem tem contato com as produções, além de mostrar não somente conhecimento literário, mas também histórico, social e filosófico. Domício da Gama, ao produzir a crônica (*28 de julho*), além de trazer conhecimentos acerca das produções de Monet e sobre o movimento no qual o pintor está inserido, ainda consegue transpor os aspectos impressos na pintura para a sua escrita; em ambos os meios artísticos, fazem-se

perceptíveis aspectos sensíveis e visuais, que perpassam a síntese do meio temporal, bem como o espacial.

O início da crônica *28 de julho* traz um panorama de um interlocutor secundário, que expressa as suas emoções através da subjetividade e da descrição do espaço, ressaltando as tonalidades da paisagem, as impressões que cada objeto/coisa causava no momento vivenciado por ele; essa relação aproxima-se com o ofício do pintor, como nas pinturas apresentadas por Domício durante a narrativa da crônica.

Portanto, nota-se que há uma relação entre a crônica de Domício da Gama com as obras de Monet, assim como com o próprio fazer artístico, no qual ambos se utilizam dos aspectos pictóricos, como dos aspectos literários.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- BAHIA, Benedito Juarez. **História, jornal e técnica: história da imprensa brasileira**, vol. 1, 5 Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- BARROS, Antonio Theodoro de Magalhães. **Última hora e a renovação da imprensa brasileira**, tese de concurso público para professor titular. Departamento de arte e comunicação social. Universidade Federal de Fluminense. Niterói, 1978.
- BARTHES, Roland. Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França / pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. e prefácio: Leyla Perrone-Moisés. 17ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BENDER, Flora Christina. LAURITO, Ilka Brunhilde. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Editora Scipione Ltda. 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 2015.
- CANDIDO, Antonio. **A vida ao rés-do-chão**. In: Para gostar de ler: crônica. Volume 5. São Paulo: Ática, 2003, p. 89-99.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul. 2006.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 19. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 37-55, 1997. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>. Acesso em: 2 jun. 2022.
- FILHO, Domício Proença. **Estilos de época na literatura**. 15. Ed. São Paulo: Ática, 2007.
- FRANÇA, Tereza Cristina Nascimento. **Self Made Nation: Domício da Gama e o Pragmatismo do bom senso**. Tese (Doutorado em Relações Internacionais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- FREITAS, A. S. de; TEIXEIRA, G. H. T. S. Estudos interartes: Uma introdução. **Revista Farol**, [S. l.], v. 16, n. 22, p. 130–138, 2020. DOI: 10.47456/rf.v1i22.31276. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/31276>. Acesso em: 30 jun. 2022.
- GAMA, Domício da. Pânico. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 142, p. 2, 21 e 22 de mai. 1888.
- GAMA, Domício da. Nuremberg. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 281, p. 1, 8 de out. 1888.

_____, Domício da. De Paris. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 327, p. 1, 23 de nov. 1888.

_____, Domício da. 13 de janeiro de 1889. In: SANDANELLO, Franco Baptista (org). **De Paris: Domício da Gama**. São Paulo: Alameda, 2020.

_____, Domício da. 28 de julho de 1889. In: SANDANELLO, Franco Baptista (org). **De Paris: Domício da Gama**. São Paulo: Alameda, 2020.

GAZETA DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro, n. 1, 10 set. 1808.

GARCIA, Débora Cristina Ferreira. FERREIRA, Luzmara Curcino. Leitores de folhetim do século XIX no Brasil: Uma análise de representações discursivas desses novos leitores de folhetim do correio paulistano. **Revista da Anpoll**, Florianópolis, n. 36, p. 105-131, Jan./Jun. 2014.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. Campinas: [s.n.], 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice. 1990.

JUNIOR, Neurivaldo Campos Pedroso. Estudos Interartes: Uma Introdução. **Raído**. Dourados, MS, v. 3, n. 5, p. 103-111, 2009.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.) **Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

MEGALE, Heitor. *Elementos de Teoria Literária*. São Paulo: Cia Editora Nacional. 1992.

MOLINA, Matías M. *A história dos jornais no Brasil: da era colonial à regência (1500-1840)*. Companhia das letras, 2015.

MOREL, Marco. **História da imprensa no Brasil**. In: MARTINS, Ana Luiza, LUCA, Tania Regina de (Org). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2018.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: histórico, teoria e crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

REDMOND, William Valentine. Aspectos da crônica no Brasil: Uma reflexão crítica. **Verbo de Minas: letras**, Juiz de Fora, v. 9, n. 17, p. 133-142. 2010.

PAIVA, Vanessa Soares de. LITERATURA E ESTUDOS INTERARTES: SABERES INDISCIPLINADOS. **ContraCorrente: revista de estudos literários e da cultura/ número 8 (2016.1)**.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. Ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

SANDANELLO, Franco Baptista. Por uma definição de impressionismo literário (ou para além do impressionismo na literatura). **Revista Afluente**, Bacabal-MA, V. 1, N. 2, p. 155-175 jul. set. 2016.

SANDANELLO, Franco Baptista. **Domício da Gama e o Impressionismo Literário no Brasil**. São Luís: Edufma, 2017.

SIMÕES JUNIOR, AS. **Estudos de literatura e imprensa** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014, 195 p. ISBN 978-85-68334-47-8. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

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.

ANEXO

Pânico

Sob uma árvore prostro-me. Sinto o meu corpo como uma vestidura de chumbo, gelada e esmagadora, esquife que vou, vivente. A terra, maliciosa, me reclama para o seu seio: por baixo das folhas secas adivinho-lhe a ardente sucção, o querer irresistível. *In pulvere reverteris* – a lei. E que não fosse a lei, a fadiga de viver esta vida de tanto sentir nunca repousa, nunca um leve adormecer da consciência...

Nuvens, nuvens passando, nuvens de toda forma e toda cor; nuvens que o vento leva docemente e nuvens presas, faceiramente rebeldes, arrufadas em arrepios graciosos. Com um terror fingido, logo desfeito em riso, no rir calado da nevoa, de explosões mansas, abafadas na solenidade da procissão desfilante, fumaça de thuribulos sem conta, pedidos entre a turba, as cachimbadas azuladas se alteando, dissipando-se lentas, preguiçosas; flocos de alvura brilhante, imaculada, como espuma boiando sobre o mar, celeste e nevoa terníssima, a intente poeira diamantina, véu de luz sobre o azul; plumas soltas, rosadas, longas, extravagantes penhascos de enrolamentos cômicos, torcendo-se, levíssimos, ao deslocar da mancha. Flabelo suntuosos de ouro polido, vergados e adorativos ou empinados, numa ereção tremente de respeito, largos mantos de arminho majestosos, vestiduras hierárquicas as grandes pregas solenes; vertiginosas flamulas de guerra, nevadas, carminosas, retorcidas, parecendo estalar ao sopro triunfal da conquista do espaço; suspenso sobre desmedido pórtico, um véu imenso ondeando sobre o borbulhante tropel que não tem fim, mascarando longas teorias de figuras em bruma, as túnicas de gaze, as nucas de cetim, as fartas cabeleiras onduladas, tufantes, quebrando os diademas de ambas, de opala e de pérola em luz, perfis gigantescos, membros rotos dispersos, de titães, criações larvosos, indecisas, rendas soltas, farrapos luminosos, joias singulares, caprichosos de palheta como de um pintor que não pintasse, comprazendo-se na contemplação mais pura da degradação, da fusão dos tons nos limites vagos, inefáveis, onde a transição se faz, sinfonias docíssimas dos brancos infinitos rondando pelo mistério da luz, acordes de dominantes instáveis notas puras, emprazáveis, perturbantes, como inúteis, mas encorpando-se na alta harmonia que paira que desse, fluindo, defluindo, torrente imaterial que envolve os seres e os arrebatava no turbilhão da vida, vida que o movimento eterno, lei da marcha daquelas nuvens na provisão sagrada celebrando a bacanal da forma – vi, senti, imaginei no céu, num claro entre a ramada verde escura, orlando de ouro ao sol do meio dia.

(ilegível) os olhos ardentes, deslumbrados, rolo-me tonto, desassossegado, recosto-me ao rugoso tronco e no decair da cabeça volta-me o olhar dorido ao mudo impenetrável céu. Nesga pura, pacífica e serena agora. Da franja da folhagem para baixo é uma curta faixa azul

recortada pelas grimpas de um morro entre dons picos nus. Limpidez, lisura, quietidão repousante ao princípio, o olhar correndo à toa, beato, como no espelho de um sereno lago. Imóvel, mas vivo e firme e tranquilo o instável elemento, que só na cor mostra! Tranquilidade, serenidade – a contensão da força consciente. Tudo um fundo, mas sem perspectiva, superfície vital, lisura de mero efeito na visão, o olhar mergulhando sempre por arrancos como de golpes de azar com clarões súbitos morrendo e renascendo em orbitas de claridade, limites indecisos como de estranhos horizontes novos abrindo-se em altura – atração, fascinação profunda! Beleza muda, impassível, divina serenidade, meu peito anseia por ti! A alma lacerada obliviscente bálsamo, consolação de angustia, da agonia escura, da vigília tenebrosa, do fundo do meu cárcere de sombra, cego, aspiro por tisonho de luz! Paz inflada, piedosa, fim de lágrima e riso, apagamento de ódios e amores, glória de não ser, absorve-me funda-me no teu eflúvio de amor, devora-me, funda-me no teu eflúvio de amor, devora-me, chama de renúnciação, gozo sem par afoga-me, surde, revela-te, Déa suprema, esfinge benfazeja!...

A flixidez contemplativa desvaira; as idas e vindas num querer estreito e profundo são como uma prisão celular a alma indômita. Começa o espanto.

Empalidece, cobre-se de manchas lívidas a face pura e radiosa do firmamento descora e treme e contraem-se e sua as grossas gotas, porejantes, numerosas, e desmaia de todo, embaciando-se sob máscara de um terror louco. Procuo as belas, alegres, garbosas nuvens, a processão triunfante: vejo destroços, uma debandada horrível, massas informes como achatadas sobre pressão monstruosas, estilhaços voando e volutas de fumo. Restos incendiados de explosão e, longe, apagando-se, vultos vagos, brancuras fugitivas. Então, ao contágio do espanto das alturas, entra-me na alma o pavor e soluçante, convulso, miserável, colo a faca contra a terra sinistra que me quer, sentindo por cima de mim, em torno de mim, dentro de mim, esmagando-me, absorvendo-me, destruindo-me, a tenebrosa Divindade, que não tem nome.

Domício da Gama

Nuremberg

São muitas horas de caminho de ferro da beira do Reno, em Wiesbaden, à beira da Pegnitz, em Nuremberg.

Nove horas de viagem nos trens alemães, ronceiros e incômodos, como baldeações sem conta e dificuldades para encontrar lugares em cada baldeação, fatigam mais que um dia inteiro de trote por uma estrada, ao sol, na nossa terra.

O derreimento físico é o mesmo e há mais, agravando a fadiga, a irritação do conforto que se esperava e que se não teve. Decepções nos pousos do Brasil ninguém as tem.

Nos pousos da Alemanha (hotéis, em vulgar) comecei desde a segunda jornada a recear pelo descanso da noite. E estas apreensão não consolam da quentura dos assentos, nem fazem passar mais depressa o tempo, que parece contado segundo a segundo por cada soco da biela da máquina, ou pelos estalos periódicos de uma mola infernal sob o vagão. Não há chicotada possível, e as contrações das pernas não levam a esporada imaginária à indiferente virilha do cavalo de ferro. O bem que fazia um soco desabafante na cara do condutor, que assoma à portinhola para anunciar-nos vinte minutos de espera ou mudança de trem em alguma estação perdida num logarejo obscuro, sem ao menos uma catedral para irmos bocejar-lhe defronte dos altares!

Aldeias alemães! Bateu-me o coração quando vi a primeira, ainda dormindo à beira de um riacho que ia desaguar no Rheno...

Essa tinha a paz, a alegria e a lua da madrugada, e eu tinha o repouso do bom sono no *sleeping*, que me trazia de Paris fatigante e triste.

Nas outras não descobri a espécie de véu idealizante, que adoça as durezas e disfarça as vulgaridades das coisas, e afinal já elas passavam-me pelos olhos, como pelos ouvidos os acordes que vêm depois do ducentesimo compasso de uma sonata, que não há razão para que tenha fim. Sempre a mesma flecha cinzenta da igreja dominado o grupo de casa de empena agudíssima, dispostas irregularmente junto de um rego d'água, que parece ser o mesmo por toda a viagem, esverdeado e espelhando, numa quietação expectante de não sei que horas da lenda, para ser nevegado por barcos lohengrînicos e refletir as choréas da willis volteiantes. De dia, o romântico ribeiro parece simplesmente uma fábrica de febres.

Os campos se estendem a roda, monótonos, por tirar regulares, trigais, forragens, vinhedos, pomares, hortas – lembranças infanda dos desenhos tipográficos da Escola! Para tornar interessantes as vastidões monótonas e as aldeias semeiadas pelas rugas do terreno, como cravos cinzentos fixando ao sólo o tapete verde das culturas, é necessário que o sol. Quem desce do trem na sua grande estação, sente logo que vai entrar na Gothia, pelos feixes de colunas, capitais ordenados, serralheria a antiga, pela etiqueta arquetônica com que a indústria moderna entende render homenagem a grande rainha decaída.

E os muros altos, com as portas entre torres, as passagens por pontes estreitas sobre os fossos, os escudos de armas de móveis singulares e timbres arrogantes, pondo sigilos de pedra nas entradas, dão uma impressão de reserva defensiva e de clausura sombria. Imagina-se que lá dentro serão pátios em vez de praças, corredores claustrais em vez de ruas largas e claras, que a cidade toda será como uma imensa morada muito antiga, em que só os filhos da casa conhecem os lugares e sabem guiar-se na sombra pelo labirinto das habitações interiores.

Não se entra por qualquer das portas; não se vê muito adiantes, entrando. As ruas tortuosas guardam surpresas aos visitantes; em outros tempos guardariam emboscadas. Em tempos de guerra aberta, entende-se.

A vida comercial da Nuremberg medieva, centro das relações do norte com o Oriente, por Veneza, tornava-se hospitaleira e franca. Ali se adoçava a dureza teutônica ao contato dos italianos e outros povos dos climas brandos, ali talvez se falasse mais frequentemente que hoje, o português. Cidade dos mestres cantadores foi ela, e mais complicada e metafísica que a estética de Heidelberg seria a estética que presidia ao julgamento dos seus concursos líricos.

Mas não era isso bizantinismo: era antes alegria e exuberância de vida, experimentando-se por manifestações pacíficas, quase bucólicas.

O resultado das trovas e canções de Hans Sachs, que enchiam-lhe os ócios de sapateiro-poeta, sabe-o toda a Alemanha, sabe-o melhor Nuremberg, que lhe reconheceu e pagou em gratidão erigindo-lhe uma estátua. Com Alberto Dúrez, Wolgemarth e Vischer, Hans Sach faz o passado artístico da sua pátria. Estes nomes bastam para evocar-lhe a história gloriosa.

A claridade do crepúsculo é como a história do sol: tem a beleza das agonias serenas, tem o prestígio das mortes e a glória dos esplendores que foram. Essa é a luz harmoniosa, o tom por que se afina a casaria escura das cidades antigas. Depois de ver a fachada de S. Lourenço, depois de examinar o poço onde a Margarida, indo buscar água, sofria a zombaria e o escarneo das vizinhas, depois de analisar a Tugendbrumen, a fonte das virtudes, que é um dos primores do Vischer (são três figuras de mulher, de cujos seios esguicha a água em fartos jorros aos dentes de consolação, de fé e de esperança), depois de adaptar o espírito à concepção medieva das coisas, é preciso parar no meio de uma ponte sobre o rio, e, debruçado sobre o pesado parapeito de pedra, contemplar a cidade que se vai afundando na noite.

As casas antigas, de tetos singulares recortando-se sobre o céu pálido, fazem sombra a pobre e lamacenta Pegnitz, cuja água cor de azeitona corre silenciosa. Clarões vermelhos coam aqui e ali por janelas iluminadas. A folhagem de uns choupos, tremendo a uma aragem

que mal se sente, com uma infinidade de pequenos reflexos, faz na sombra uma cintilação crepuscular. Mais longe, ao fundo, pela beira d'água, uns vultos passam e repassam, indecisamente. Ouvem-se rumores vagos, um carro longe, campainhas de portas, palavras soltas de diálogos que passam, a música do obscuro. Do fundo do rio sobe um bafo morno, como uma exaltação mefítica de germanismo.

Depois do jantar, (bife, ovos, batatas, salada e vinho Margräfler será o nosso jantar por toda a Alemanha), saímos a passear e perdemo-nos. Demos muitas voltas, passando e repassando pontes, entrando por vielas, antes de acertar com o caminho do Bayriecher Hof. Só em Nuremberg é que a gente se perde bem. Em Paris nunca o consegui, e em Londres foi preciso tomar o caminho de ferro subterrâneo. Andando sem rumo pela velha cidade gótica, tive meia hora do *frisson nouveau*, e, mais tive a impressão do cheiro medievo. É uma coisa fácil de imitar. Há mesmo algumas falsificações felizes nas cidades em que não há esgotos nem limpeza pública.

Na Europa, só algum quarteirão de Constantinopla poderá dar uma idéia dela, mas em Nuremberg, no verão, é que se encontra o legítimo e autêntico, o gótico puro. Já em Paris, no Teatro Francês, eu tinha tido uma ideia do cheiro que teria o duque de Richelieu, quando sentisse calor. Em Nuremberg, no escuro de umas ruas ladeirentas, cheias de recantos propícios, eu ia pousando voluptuosamente que seria aquelas quentes sufocantes exalação dos resíduos orgânicos a nuvem da devastação, o veículo da temerosa Peste Negra.

De repente pareceu-me ouvir uma ladainha ou cântico sagrado. Estávamos em frente de uma janela iluminada. Através dos vidros, vimos uma sala suja de cervejaria, lampiões de petróleo e chopes sobre as mesas de pau encardido, a roda das quais sentavam-se alguns homens já muito vermelhos. Cantavam com a alegria cheia de gravidade, que é uma das belezas da alma germânica. Comovidos, paramos para apreciar a cena. Mas um deles viu-nos e veio correr a cortina. Lá ficaram a embebedar-se em família.

Na manhã seguinte, que era domingo, com muito sol e umas nuvens claras no céu, saímos a visitar a cidade. O repique dos sinos lembravam a páscoa de *Mephistopheles*. Vimos o Burgo, com as suas câmaras em que morou o Barba-ruiva, com a sua árvore plantada por uma imperatriz do XI século, com a sua câmara de tortura e a Virgem de Ferro de abraços de punhais, e o poço escuro por esquecedouro dos amores efêmeros; vimos a estátua e a casa de Dürer, e mais fontes pitoresca e mais ruas estranhas (com luz agora, as bolas de ouro das grimpas brilhando no céu azul); vimos S. Sebaldo e o seu maravilhosos relicário, obra de escultura minuciosa, fervorosa, em que Vischer consumiu tantos anos da sua vida; entramos em S. Lourenço a hora do ofício divino.

Cantavam hinos. Não era no coro que se cantava: era em toda a igreja, que estava cheia. Nuremberg tem apenas alguns milhares de católicos, mas estes poucos como são fervorosos! Vendo todas aquelas faces absortas, recolhidas, de olhos quietos na concentração mística, ouvindo o forte sopro da harmonia, e canto em frases largas, severas, que nos crescendo retumbava sob as altas abobada de pedra, como explosões de ardor religioso, senti-me amplamente indenizado de não poder visitar a igreja. Nos arrebatadores efeitos destas grandes massas musicais há lugar para muita contradição espiritual. Há livres pensadores que são loucos por músicas sagradas. Ali eles se deixariam embeber pelo ambiente de misticismo católico.

Duas horas depois, acomodado em um imenso trem puxado a duas locomotivas, que levava os peregrinos de Beyreuth, eu tinha esquecido os Durers e os Vischers, a Nuremberg noturna, e os seus odores e os seus cervejistas lúgubres pela impressão da derradeira cena. Se naquela hora eu fosse para sempre privado do ouvido e da visão, ficar-me-ia indelével e vivíssima a representação material do catolicismo medievo – as altas naves, as esculturas e rendilhados de um templo gótico, e embaixo um povo cantando salmos.

St. Moritz, 25 de agosto.

Domício da Gama.

De Paris

Sumário: Nova Bizâncio. Gansos Imaginativos. Nomes por ideias. A imprensa contra a Questura da Câmara. Boulanger-Redemptor. Pepa. Cabotinismo. Da comédia moderna. Questões a discutir.

Paris chama-se indiferentemente Babilônia moderna ou Atenas, conforme quem acha-la a mais corrompida ou a mais artista das cidades modernas.

Bizâncio ninguém diz que ela é. Bizâncio é uma espécie de nome sujo, que traz logo à memória dos bacharéis discussões pueris entre retóricos, uma imperatriz sem *savoir-vivre*, um circo tão grande que podiam matar dentro dele trinta mil pessoas de pancada, Belisário cego e mendigo e as apoquentações dos bárbaros devastando as províncias do império e ameaçando a própria capital.

Entre estas coisas há algumas que o nosso tempo não permite: a majestade das alturas e o terror do ridículo impõem a circunspecção e o respeito de si mesmo aos que estão em

cima, nos circos só morre quem cai do cavalo na carreira ou desaba do trapézio ao chão e os generais da república são aposentados com ordenado inteiro, mesmo antes de ficar cegos.

Mas os dois flagelos mais graves, que são as discussões entre os retóricos e a ameaça constante dos bárbaros, persistem sempre.

A França acha-se completamente isolada no meio da Europa inimiga e a Europa inimiga da França por causa dos seus retóricos – dos seus homens de estado, dos seus jornalistas, dos seus homens – de – estado – jornalista.

Basta ler seguidamente meia dúzia de jornais e revistas para ficar convencido do bizantinismo infere que por aqui vai. Faz-se um tal alarido a propósito de coisa frívolas que não se ouve mais a voz dos que são razoáveis e têm bom senso prático. A gente delicada, que se fadiga facilmente, torna-se indiferente às questões mais agrades da causa pública, que os deveriam preocupar exclusivamente. O ruído que fazem os intrigantes convence aos de boa fé que o capitólio está bem vigiado, pois que os gansos não cessam de grasnar.

Esse grasnido é o que mais irrita e incita os bárbaros contra a república. (Não é preciso explicar que bárbaro é tudo que não é francês). Essas novas espécies de gansos tem imaginação, o que é um defeito nesse caso. Eles inventam e veem inimigo imaginário, mesmo entre si. Daí a possibilidade de um pânico na hora do perigo. Bem sabemos que o francês é a personificação da coragem e do patriotismo. Mas sem direção e sem ordem de que vale a energia cívica?

Toda agitação social que não é feita em torno de uma ideia é improfícua e vã. Aqui entre os partidos políticos não há uma ideia que se imponha dominante, nem mesmo duas que se debatam nos espíritos. Há nomes.

Mas entre um nome que corresponde a uma pura abstração para esta sociedade aristocrática e perda de vaidade e os nomes que tem apenas o prestígio da legenda a ingênua classe média hesita um pouco e por fim escolhe o médio termo, para ela representada no nome de general burguês, ideal de transição entre a monarquia vexatória e opressiva e a república demasiadamente lassa e não formalista. O povo tem a intenção da unidade política necessária e para esse fim faz a sua escolha deste ou daquele nome, a que atribui valores arbitrários. E os diretores intelectuais da nação, em vez de esclarecer-lhe a eleição ensinando-lhe o verdadeiro valor de uma ideia, definindo-lhe mais a forma um pouco vaga da República, vivem ocupados consigo, sonhando políticos anacrônicas e impossíveis ou discutindo questões de pura formalidade, bizantinas.

A questão agora na câmara dos deputados não é a revisão, nem o imposto sobre a renda, nem os orçamentos esmagadores da guerra e da marinha; é saber quem vence na luta

travada entre a mesa da câmara e os jornalistas que importunam os deputados, entre os quais eles têm muitos colegas de imprensa. Madier de Montjan vai perdendo o apoio dos seus; a imprensa ferve contra ele... Mas é bizantino isto ou não é?

E o povo vai-se preparando para eleger Boulanger, novo Heráclio que há de ir contra os bárbaros de leste e destruí-los. Na volta fá-lo-ão imperador ou qualquer outra coisa assim. Então os decadentes, que ainda vivem um pouco envergonhados, mudarão os escritórios das suas revistas das ruas transversais para o grande boulevard.

Entrou o frio oficialmente. No ultimo dia de outubro vieram do lado da Inglaterra umas nuvens feias que agasalharam em crepe negro a mágoa do céu de outono. Começou a chover de rijo, começaram as corizas e bronquites agudas, o Teatro Francês deu a sua primeira peça nova: estamos no inverno.

Bem fraquinha a tal peça nova! Tão fraca e ordinária que a gente sai triste do teatro, considerando a pobreza de invenção naquele produto imaginativo e a humildade nas exigências estéticas dos espectadores que aplaudem àquilo. É obra de um comediógrafo de nome e de espírito – Henri Meilhac – e de um crítico dramático cheio de talento e de fama, que se chama Louis Granderax e que está destinado a substituir Halévy junto de Meilhac, que parece não poder viver senão em concubinato literário. Pois saiu chocho o primeiro fruto dos seus novos amores!

A comediazinha, que se chama *Pepa* simplesmente porque há lá uma menina com esse nome, é a história banal dos descarados que tornam a querer-se depois da separação. É a quarta comédia que ouço em Paris sobre este assunto e não há dois meses que aqui estou. E há muitas assim. Ora a pobreza das ações morais nas peças dos seu teatro que é noentento o único teatro ainda vivo no mundo inteiro, devia fazer pensar essa gente. Mas não. Faz-se aqui cada canto de jornal, de revista, de café, ou de cenáculo (ainda há cenáculos) uma estética furiosamente difícil, alta, intrisigente e dura para as obras primas em qualquer ramo de arte e de noite aplaude-se a pilheria mais safada no teatro com os pés, com as mãos, com o *c'est charmant* ou *c'est drôle, çà*, quando não é com o *c'est rigolo!* São assim os franceses: capazes de pensar com a alteza de impor aos outros a mais bela estética, mas deixando-se levar pela sedução especial do francês *cabotin*. É a final de contas o cabotinismo que é o sincero.

Na peça de Meilhac e Granderax há um bom tipo de ex presidente de república do sul da américa que corrije-se a todo instante a si e aos seus das exagerações espetaculosas com o terror da opereta que os espreita.

- *l'operatte nous guette!* *O rastaquouère* é um cabide de ridículos e, quase tanto como a sogra, um elemento de sucesso na baixa comédia parisiense. Os comediógrafos atiram-lhes

às costas todos os defeitos que a circunstância do exotismo do personagem pode justificar da sua exageração de máscara. Egoísmo, imprudência, bazófia, descaramento em questões de moral, uma quase inconsciência do bem e do mal, que facilita os maiores destemperos em matéria de sentimento, tudo adoçado por muita bonomia tornando amável o personagem, cada um dos espectadores acha nele um pouco de si ou antes um pouco dos amigos e conhecidos interessa-se por essa psicologia fácil, transparente, toda de primeiros movimentos, que caracteriza os tipos simples, mesmo quando eles vivem uma civilização complicada.

É a mim, é ao vizinho, é a todos nós que opereta espreita, a todos os não sinceros, cujo aparência não diz com o espírito, a todos que por ambições mesquinhas ou por ininteligência do seu valor condenaram-se a uma desafinação irremissível. Mas não é aqui mesmo nesta beleza e harmoniosa cidade, que se encontra os mais belos exemplares, as formas mais variadas ou dolorosas ou cômicas da vaidade humana, que é a desarmonia do querer com o poder? Ridículos não sei se são os importantes; para mim são lamentosos.

E lamentáveis. Nas horas de depressão causada pelos esforços empregados em aparentar uma energia que não temos, nas ocasiões em que despe as roupas dos personagens que figuramos nós nos achamos bem tristes, bem abatidos e miseráveis. Cada um pode sentir em si vinte vezes por dia a aflição de D. Quixote sensato e moribundo. E, como não temos a humildade cristã que dá a paciência e a resignação, sofreremos ainda mais. Mais que o cavaleiro da bondade e do amor, mais que o símbolo sublime do ideal combatente. Prometeu vencido tinha o abutre, o renascimento perene das entranhas devoradas, a luta eterna e a esperança. Nós temos o abutre do ridículo, a gargalhada escarminha em vez do coro das Oceânides e o terror indizível da morte para sempre.

Sofremos mais, afirmo. Não há quem não tenha tido a agonia das pequenas misérias que fazem ranger os dentes, ascendem lágrimas de fogo nos olhos que não sabem chorar e apertam o coração numa ânsia de vinganças baixas e, com a fadiga dos golpes em vão, nos multiplicam na cabeça os cabelos brancos precocemente. Há comédia aí? Para os espíritos grosseiros, sim; para os *exteriores* à significação das coisas, que só abala a brutalidade, o impulso quase mecânico do fato material cru e palpável. Esses que tem a emoção rudimentar quase animal ainda, são os que no teatro riem de Mecardet em apuros como no circo ririam no palhaço que leva pontapés e bofetadas. Há mesmo aí ainda um resto da maldade do homem primitivo. Mas não é esse o fundo do caráter que o teatro procura desenvolver lisonjeando-o. Se o drama nos sacode violentamente e pelo espetáculo da desordem nos inspira o desejo da ordem e da calma dissuade de veleidades possíveis de rebeldias e desconcertos, há comédia não deve ser senão o espetáculo amável de uma intriga qualquer em que não possa entrar o

irreparável sob a forma do crime, ou da dor que esmaga. A comédia deve ser luminosa e amena; nenhuma sombra de questões profundas deve enturvá-la. Uma historieta dialogada e ao vivo, eis tudo.

Mas a literatura dramática toma muito a sério o seu papel, hoje anacrônico de doutrinação. Parece que é isto um defeito inerente ao fato de ser o palco superior à plateia. Seja pelo que for, o teatro hoje é horripantemente moralista. Não falando de Dumas Filho, em cujas comédias há sempre um personagem que prega, qualquer obra mesmo de um fabricante de operetas como Meilhac, tem uma grande dose de moralidade para impressionar as senhores e os folhetinistas. Às vezes, mesmo a preocupação da doutrina faz descuidar-se o autor da verdade e propriedade do tipo. Na *Pepa*, por exemplo, a protagonista (?), que é uma americana do sul ardente e caprichosa fumando cigarros, roendo chocolate e batendo na criada (cor local), a sobrinha do ex-presidente da república de Tierras Calientes, tem a linguagem e os sentimentos da menina francesa bem educada, figura exemplar de romance honesto.

O tipo é tão contraditório e falso que há Reichenberg, uma atriz de muito talento, admirável em outros papéis (na adorável *Souris* de Pailleron, por exemplo) é completamente nula nesta. Na peça que é muito curta há três tiradas moralistas bem sem graça.

O público aplaudia. O público aplaudem sempre os autores que sabem portar-se bem em cena e são comidos em gestos e dicção. Ora no teatro francês cada cena de comédia ou drama mundano é uma lição de elegância e correção de maneiras.

Mas, se há atores de talentos e autores e público, por que o teatro vai em tão rápida decadência aqui mesmo em França?

O francês embaraçado por uma pergunta responde às vezes: “*Ah! Voilà...*” Eu repondo ordinariamente que seria preciso um longo discurso explicativo. Como agora: falta-me o espaço e o tempo, dois elementos essenciais de qualquer atividade. Mas eu bem sei a causa das causas. O leitor ignora que se me seguir neste curso de Parisiologia ficará um sábio por fim. Mas com tempo.

D. da Gama
Paris, 05 de novembro.

Depois de um dia de chuva e dois de nevoeiro, a volta do sol claro trouxe o frio deveras.

Gela.

De noite os lampiões da praça da Concordia refletem no chão, tornado um imenso espelho. Os carros vão muito devagar, os cavalos tateando a calçada escorregadia e sonora. O vento do norte dói nas orelhas. Passa toda a gente a correr, de mãos nos bolsos, agasalhadas nos *regalos* ou nas trouxas que carregam. Os escritórios de *ônibus* são um abrigo temporário. Nas primeiras horas da noite há aí o movimento de um formigueiro. Mas à meia noite *Paris-turbilhão* resume-se na saída dos teatros; o movimento é nos boulevards. E às duas horas aí mesmo é lúgubre. A praça então, deserta e silenciosa, tem a aparência cheia de majestade e graça dos lugares que se imagina como seria na Ionia ou na Hellade- arredores de templos ou cidades monumentais, com arquiteturas vagas no horizonte esperto colunatas, que o luar sereno e frio destaca na sombra das fachadas. A câmara dos deputados ao sul, os terraços da Tolherias a leste, o ministério da marinha e Magdalena ao norte, favorecem a ilusão. No centro o *obelisco nostálgico* parece vagamente rosado, de encontro ao fundo azul-escuro do céu muito limpo, onde as estrelas cintilam. As duas belas fontes não jorram, caladas. A avenida dos campos elísios, com os seus rosários de lampiões unindo-se para os lados do arco do trunfo, parece abrir-se na sombra à passagem de alguma coisa obscuramente solene. Do meio da ponte o anfiteatro luzente do Trocadero de um lado, e do outro as linhas dos cais para o Louvre e o Instituto, esfumados a leste, aumentam com os reflexos trementes na água negra o brilho da iluminação. A cidade é então como um palácio em festa, onde as luzes brilham mais nas salas vazias, após a partida dos últimos convidados. Há um adormecimento ou uma expectativa, conforme sejam cansados ou excitados os nervos do que contempla, pois que está sempre em nós mesmos a sugestão das coisas.

Paris, deixa-se ver melhor assim, a horas mortas, no silêncio e na sombra, do que entre o tropel atarefado dos que andam lidando pela vida. Que nestes dias de frio nem a espécie *flaneur* alegre mais as ruas.

O *flaneur* fino, isto é, o rico desocupado acha sempre abrigo e palestra em qualquer café, *atelier* ou casa de amigos. O pobre, isto é, o vagabundo triste frequenta os museus e galerias públicas, que são aquecidas. Como os bancos não são muitos, alguns cochilam de pé! Encostado ao parapeito de ferro e parecendo mirar com atenção um quadro de flores de

Huyzum²⁷, no Louvre, vi ontem um com os olhos fechados. Tinha o entorpecido a quentura da sala e²⁸ daquela primavera em pintura, talvez.

Os guardas são indulgentes para a pobre gente. Quando algum está para conversa, admiram juntos as pinturas dos mestres, discutindo-as.

É sempre o pitoresco o que faz sucesso. As pequenas telas simpáticas são mais miradas que os quadros solenes. Um ribeira ou um carrache faz frio, mas um interior de teniers, uma bambochata flamenga tem calor e vida.

Examinando o público de uma galeria de arte, pode-se fazer uma lição de estética, da sua evolução histórica. Não há lugar para ela aqui: só uma menção curiosa. Na sala, que chamarei da Gioconda, havia um homem estudando um grupo de um Ticiano e cinco mulheres copiando quadros. Dessas, uma moça feia e triste pintava para um leque uma cena de pastoral galante de Watteau,²⁹ e das outras quadro, velhas, algumas de óculos, uma copiava um Terburg e três copiavam Corregio. Achei dolorosamente significativo o contraste e a seleção daquelas pobres criaturas. Daí, talvez fossem encomendas...

Das visitas aos museus, às salas de bibliotecas, aos gabinetes de sábios e escritos, aos *ateliers* de artistas, aos cantinhos sossegados da cidade, traz-se uma impressão bem diferente da imaginação que se fazia *d'esse turbilhão que se chama Paris*. Às vezes entra-me em casa, à 1 hora da noite, um homem encasacado, enluvado e engravatado de cerimônia. Vem de algum baile ou sarau mundano, bocejando. E em vez de cantar *rodela*s e mexericos, em vez de falar-me da festa, de vaidades e mundanismo, conversar sobre acontecimentos políticos do dia, sobre o livro, sobre a questão social urgente ou sobre civilizações desaparecidas, longínquas ou por vir, com problemas de moral, e estética consequentes. Tal qual numa tediosa *republica* em S. Paulo, num banco de jardim no rio, em escritório de advogado sem constituintes, ou em café de jornalistas teóricos. Uma questão de estética alemã, discutida um dia sentados no meio do mato, entre o som cadenciado do machado e a cantiga dos escravos serradores no estaleiro ao pé, dá uma impressão *exquise* de exotismo, renovada assim entre o ressonar da grande cidade, ouvindo a espaços o tropel do cavalo e o rolar tardonho de um carro que se recolhe, ou a cantiga lamentosa, entrecortada de soluços, de algum bêbado que lá

²⁷ Jan van Huysum (1882-1749) foi um pintor holandês, irmão de Jacob van Huysum, filho do pintor de flores Justus van Huysum e neto de Jan van Huysum. A maioria dos seus quadros são pinturas de paisagens vistas de lagos imaginários e pontos com ruínas impossíveis e edifícios clássicos. Tudo meio lustroso e suave, totalmente sem vida.

²⁸ Trecho ilegível no jornal [N.DE]

²⁹ Jean Antoine Watteau(1824-1721) foi um francês pintor a qual revitalizou o estilo barroco minguante, transferindo-o para o rococó menos intransigente, sendo mais naturalista e menos formalmente clássico.

vai! Silêncio e quietação que provam que ao lado do turbilhão sempre há remansos, quando não é o mesmo turbilhão que para sem causa assinalável.

Agora há um quase amortecimento, apesar de ser plena estação para a grande vida parisiense.

Os jornais distraíram-se da política, onde as mesmas questões tornam-se monótonas. Aí só há o fiasco final do Sr. Numa Gilly, que, assustado com a perspectiva de tantos processos que lhe caíram em cima, renega o seu livro, diz que não leu os seus *Doniers*, que toda a responsabilidade da obra cabe aos seus compadres, que lhe impuseram a colaboração e tomaram a assinatura, e finalmente, repudiando o panfleto e acusações nele contidas, faz ato de construção. Tem esta saída de sendeiro o rompante leonino do tanoeira *justiceiro*. Aos seus colaboradores (um dos quais, o Sr. Chirac, tem a mancha infamante do julgamento de uma tribunal de Marselha, retirando-lhe por indignidade a tutoria dos seus olhos), aos seus sócios nesse trabalho ingente de purificação da pátria, já a opinião³⁰

[...] agora os 22.000 autos e os processos consequentes do Sr. Wilson.

O processo em divórcio do general Boulanger³¹ não é um escândalo. A recepção do Sr. d'Haussonville na academia não é um acontecimento. Só a morte da duquesa de Galtiera é um luto para muitos. Foi uma santa fidalga, que achou meio de distribuir cerca de cem milhões da sua fortuna em donativos, obras pias e de interesse público. E era imensa a quantidade de pobres socorridas por ela.

Na faculdade de paris fizeram-se muitos cumprimentos a uma moça polaca de 21 anos, Mlle. Carolina Schultze, que defendeu tese de doutoramento. Dissertou sobre *A mulher médica no século XIX*. Charcot fez-lhe elogios irônicos; os estudantes que iam parar rir-se dela, deram-lhe um ramo de flores, e as suas colegas um banquete.

Tão feliz não foi Mlle. Popolin, uma doutora em direito a quem recusaram a inscrição no quadro dos advogados de Bruxellas. Não é *moderna*, a judicatura belga!

Nos teatros houve duas ou três primeiras representações sem brilho algum.

Não é que o espirito francês seja inferior; é que o público exige sensações novas. A mesma frase de espirito repetida enjoa. O bom é o melhor ou o pior.

Quando se diz que uma coisa é ruim é porque ela não é nova.

Este é o critério da gente que se diverte.

³⁰ Trecho cortado no jornal [N.ED]

³¹ Georges Ernest Jean Marie Boulanger(1837-1891) foi um general e político francês, onde em 1889 ameaçou aplicar um golpe de estado e estabelecimento de uma ditadura. Ele liderou o movimento ultranacionalista francês de revanchismo contra a Alemanha, devido a perda dos territórios da Alsácia-Lorena durante a guerra Franco-Prussiana.

Os livros novos, que são muitos neste tempo, também não são bem novos, parece. Ao menos falam tão pouco deles.

Interessa-nos um, recentemente pública. É o *Folklore Brésilien* do Sr. Sant'Anna Nery. É obra para crítica de especialistas. O príncipe rolando Bonaparte, que é um forte no assunto, fez-lhe um prefácio crítico. Depois de falar nos numerosos fatores etnográficos diferentes, que ainda não acabaram (nem jamais acabarão) de constituir o tiro brasileiro, ele conclui: - um país formado nestas condições deve possuir *evidentemente* tradições populares tão variadas *quanto originais*. – Eu pensava que era o contrário. Que é não entender das coisas! O livro tem cerca de 300 páginas e dá gosto lê-lo, porque é elegantemente escrito e bem impresso. No fim há uns pedaços de músicas populares, que ao príncipe rolando pareceram *d'une sanear étrange*. Entre elas o bitú.

O acontecimento que dá a nota mais triste, a dominante da semana, é a entrada em liquidação da companhia do canal do panamá. Foi ontem votada na câmara a urgência para discutir-se a proposta de autorização do governo para que ela suspenda por três meses o pagamento do seus *cupons*. Há tanta pequena economia ali empenhada e era risco, que essa questão comercial particular constitui uma questão financeira e publica³², valiosos, o encanamento da companhia pelo Estado.

O abalo é enorme

Domício da Gama (Paris, 15 de dezembro)

28 de julho

...E pelo mar sem fim, duramente azul, serenamente mau, sob a faiscação do sol passam os vapores velozes, como galhadas secas boiando na corrente, visão evocativa de saudades, da nostalgia de outros horizontes.

- O mundo é pequenino, mas o mar é largo e a miséria do homem que depõe à beira dele todos os seus desejos chora na lamentação secular das suas vagas contra a penedia. Dir-se-ia que a zoadá confusa faz-se dos queixumes de tanta aspiração vã, a que a brancura das áreas marinhas serve de mortalha. Desejos do infinito para as almas ambiciosas, desejos de repouso para os humildes, desejo de melhor para todos quebram-se tantas vezes de encontro a essa barreira! ...

³² Trecho ilegível no jornal [N.ED]

- O meu sonho seria agora levantar-me no voo destas gaivotas que a onda embala e ir pousar na antena oscilante daquela barba, que lá na aresta viva do mar destaca-se como um ponto escuro esmorecendo, diminuindo, sumindo-se... Depois daquela, mais longe, há outra; depois outra, depois outra, perdidas na solidão do mar. Mas a gaivota do sonho tem o voo incansável. E, depois do anil do mar profundo, aparece por fim a água esverdeada que assinala a costa, como tingida da esperança da chegada, espalhando o céu benigno, o céu familiar da paisagem serena. Depois, a asa batendo rápida frechando o espaço, por cima dos campos, por cima das cidades, o tiro direito à torre de misteriosos prestigioso cuja bandeira estalando ao vento acena-nos de longe. E aí, beatamente, sentir Paris!...

Diz-me isto uma carta vinda *de lá*, da nossa costa desolada como uma terra de degredo para quem tem sonhos fora dela, e são tantos os que os tem! Há hoje na alma humana, apesar das acusações de materialismo e falta de ideal que lhe fazem, uma necessidade de expansão, uma anciã de que bem se poderia chamar *elevação para os lados*. Em vez de misticismo é um sentimento mais prático, mais humano. O protesto do viajante são as curiosidades materiais; o seu estímulo real é a comunhão necessária com as provas que lhe ensinam a vida, a gozá-la, a senti-la bem, a ser feliz, por comparação. De sorte que os brasileiros que por aqui se encontram hoje, aos magotes, das *Folies-Bergère*, nas *Montanhas Russas*, no *Jardim de Paris*, nos cafés em que há ceia até amanhecer o dia, andam fazendo pândega aparentemente, mas, na realidade, andam fazendo sociologia, nem mais nem menos. Sociologia prática, está claro: a teórica aprende-se em casa, nos romances de um franco e vinte e cinco a três e cinquenta o volume e nos folhetins amenamente profundos dos jornais de três vinténs. É digna de ver-se a seriedade com que um brasileiro diverte-se, isto é, estuda o prazer, aproveitando a ocasião para divulgar-nos, propagar-nos, relacionando-nos. Já tenho tido a surpresa de ouvir de pessoas habitualmente pouco conhecedoras de coisas políticas explicações pasmosas da queda do mistério João Alfredo. E hoje, quando no pó de arroz de certas frentes vejo o vinco que deixam as rugas meditativas, desconfio logo que por ali andou brasileiro político, partidário, patriota e ... sociólogo. Por isso, quando os encontro, saúdo-os com toda a altura do braço; são beneméritos.

E circunspectos. Não se abandonam à emoção das impressões novas. Conversando-se com eles, nota-se a reserva de quem não quer parecer inferior, dominado pelo espetáculo novo. Lembram-me uma velha da minha terra que, passeando comigo pelo Rio, não queria olhar para os lados, nem parar a ver as coisas, para não se mostrar *embasbada*, *gente da roça*. A um, que encontrei há dias no panorama da companhia Transatlântica, li, com toda a emoção que pude ajuntar na voz para o efeito conveniente, a carta cujo fragmento dou e que ele

pudera ter-me escrito muito bem. Mas a ilusão daquela ponte de comando de um transatlântico saindo do Havre não comoveu o meu ilustre compatriota: ele pôs de parte o lado sentimental da cena para contestar a veracidade de todos os vapores de uma mesma companhia reunidos num porto ao mesmo tempo.

Então, admirando-lhe a argueira crítica e a sua preocupação de verdade na arte, levei-o a ver a exposição das pinturas de Claude Monet³³ e das esculturas de Rodin³⁴, na galeria Petit, a rua de Séze.

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*. Ele entendeu que não é impossível fazer viver as coisas por uma das suas exterioridades aparentes mais relativas e mais precárias, - a cor. E fez-se dela cultor apaixonado, frenético. E em toda a sua obra, que não é definitiva, como genuína obra de fim do século que é, há como vestígios da passagem desse galope furioso da caçada a cor fisionômica.

O artista está sob a possessão da cor na sua aparência irrepresentável, inexprimível, que é a da luz natural. A agudeza da sua visão, exacerbada pela análise e diferenciação constantes das cores principais, transformou-se em neurose. A sinceridade fanática da representação dos aspectos de luz rapidamente cambiantes, a orgulhosa honestidade de artista intransigente obriga-o a uma rapidez de trabalho, que impressiona mal ao espectador profano. Com as placas de tinta justapostas, com os seus toques duros, os borrões que realçam e contrastam asperamente, o seu aspecto eriçado e escabroso, o desprezo da linha a única preocupação do tom fisionômico, que é preciso sentir para entender, a pintura de Claudio 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

³³ Oscar Claude Monet(1840-1926) foi um pintor francês e o mais célebre entre os pintores impressionistas. O próprio termo *impressionismo* surgiu de um dos seus quadros “impressão, ao nascer do sol” – “eu bem o sabia! Pensava eu, justamente, se estou impressionado é porque há lá impressão. E que liberdade, que suavidade de pincel! Um papel de parede é mais elaborado que esta cena marinha”. Mais tarde a paisagem de Havre a qual deu nome pejorativamente ao movimento foi exibida na primeira exposição impressionista em 1874.

³⁴ François Auguste René Rodin(1840-1917) geralmente considerado o precursor da escultura moderna, Rodin foi um escultor francês, havendo como característica em sua arte uma capacidade única em modelar uma superfície complexa, turbulenta, profundamente embolsa em argila. Durante sua carreira as esculturas mais famosas foram duramente criticadas. Seu trabalho mais original partiu de temas que abordavam a mitologia e alegorias, questões mais tradicionais em sua forma artística.

do espirito. Não basta-nos a sugestão: queremos a sensação direta e precisa. Uma facha rosada por cima de uma zona escura com espelhamentos vagos pode representar perfeitamente a alvorada sobre um lado; mas é pouca coisa para nós, que gostamos de ver as coisas claramente, mesmo na noite escura; servem-nos melhor os clássicos efeitos de luar. É que a arte para o público tem de submeter-se às imposições convencionais necessários, embora falsas. O exemplo mais frisante soa as cenas de teatro em que as frases a meia voz tem de ser entendidas pelos últimos ouvintes das³⁵, que também pagaram com o seu dinheiro para ouvirem tudo.

Este é que é o caso: quem paga tem direitos de exigir. O público que paga exige de saltimbanco em cena que lhe revela as intenções secretas do personagem representado, como exige do borrador da tela que lhe esclareça as intenções sinistra de um borrão de tinta que ali está ao lado de outro, sem dizer ao que veio, só para intrigar-nos e nos dar volta ao miolo.

Em que pese às almas finas... Que, isto aqui para nós, alma fina é coisa que não há. Pelo menos elas são tão raras que não entram em linha de conta para o sucesso.

O que há, sim, para fortuna dos fabricantes, regulares e trabalhadores, é uma estesia democrática, salutar e conveniente. Tenho percebido as suas manifestações nos teatros, nos concertos, nas exposições artísticas de toda a sorte e ando a redigir as notas da nova doutrina, que seria a estética do consenso unanime dos povos, empresa inutilmente heroica ou heroicamente inútil na sua dificuldade.

O meu amigo que tem a preocupação da verdade na arte, toma notas sempre sobre os catálogos, umas a torto e a direito, outras misteriosas.

Do catalogo das 145³⁶ de Claude Monet, extrai algumas

- 19 – *Boulevard des Capucines*. Mancha amarela à direita, mancha violeta à esquerda, a sombra e o sol, e sobre as duas a agitação formigante do boulevard com as manchas dos vestidos das mulheres, vernizes cintilantes dos carros e arreios e a atmosfera embrumada fazendo harmonia.

- 24 – *Pont d'Argeneuil*. Agua, reflexos; reflexos vivíssimos dos barcos brancos; reflexos de uma ponte pardacenta e azul-roxo à direita, do arvoredado verde sujo ao fundo, do ceu transparente com placas de nuvens claras. É a fisionomia das coisas quietas.

³⁵ Trecho ilegível no jornal [N.DE]

³⁶ Trecho ilegível no jornal [N.DE]

- 40 – *Vetheuil dans le bruillard*. Um lago, bruma, um barco a vapor, casas, uma aldeia, igreja, castelo, espelhamentos, luz difusa, o ambiente incerto do sonho, que parece ser característico deste artista.

Engana-se o crítico. Os grandes apuros de sinceridade tocam os confins do irreal. Mas passemos.

- 46 – *Les Glaçons*. Embrumado ainda, sente-se a gente deslocada, como sob uma alucinação da visão. O verde cadáver do rio dá um grande prestígio à tela.

- 56 – *La Maison du pecheur*. Uma casinha no alto de um morro maninho, amarelante, destaca-se em silhueta sobre o mar verde-azul em que passam brancuras errantes longe. A melancolia das solidões.

- 61 – *A Bordighera*. Um pomar, um jardim italiano. Flores e frutas, gritando em cores; céu verde, azul, uma convulsão cromática.

- 114 – *Sous les pins. Antibes*. Pingos de cadmio, figurando a vermelhidão do crepúsculo entre a folhagem dos altos pinheiros escuros; ao fundo um azul vago de montanhas na turvação da hora. Relevo valente.

E outras. Deixei-o ver a escultura do Augusto Rodin, que prometeu explicar-me. Não há como ser brasileiro e chegar do Brasil para entender as coisas e explica-las...

Agora para a Exposição já é muito tarde. Faz tanto calor lá dentro; há tanta coisa para ver-se e tanta gente a vê-la! ...

Fica para amanhã.

Domício da Gama (Paris, 5 de julho de 1889)