

**Por uma definição de impressionismo literário  
(ou para além do impressionismo na literatura)**

**Towards a definition of literary impressionism  
(or beyond impressionism in literature)**

Franco Baptista Sandanello\*  
Universidade Federal do Maranhão

**Resumo:** Apesar de ser um termo bastante significativo no contexto das literaturas anglófonas e francófonas, além de revisitado no universo lusófono acerca de autores como Fialho de Almeida, o impressionismo literário tem ainda pouca repercussão no Brasil, embora diversos nomes de nossa literatura possam ser a ele relacionados (Raul Pompeia, Domicio da Gama, Adelino Magalhães, Menalton Braff et alli.). O presente artigo busca rever alguns pontos essenciais do termo – suas correntes interpretativas e sua significação especificamente literária – de forma a estabelecer parâmetros para um estudo sistemático e posterior do impressionismo literário no Brasil. Para tanto, e de forma a exemplificar a discussão teórica, são apresentados *en passant* elementos impressionistas em dois romances de dois grandes nomes usualmente vinculados ao impressionismo literário – Henry James e Marcel Proust.

**Palavras-chave:** Impressionismo literário; Impressionismo; História literária; Henry James; Marcel Proust.

**Abstract:** Despite being a significant term in the context of Anglophone and Francophone literatures, and also revisited in the Lusophone universe regarding authors such as Fialho de Almeida, literary impressionism is yet of little impact in Brazil, even though several names of our literature may be related to it (Raul Pompeia, Domicio da Gama, Adelino Magalhães, Menalton Braff et alli). The present article aims to reconsider some of its essential issues – its major interpretative tendencies and its literary significations – in order to establish some parameters towards a future systematic study of literary impressionism in Brazil. Therefore, and to exemplify the theoretical discussion, impressionist elements of two novels by two great names usually linked to literary impressionism – Henry James and Marcel Proust – are later presented and briefly debated.

**Keywords:** Literary impressionism; Impressionism; Literary history; Henry James; Marcel Proust.

## **Introdução**

Muito embora o diálogo com a pintura possa ser importante no que toca a alguns dos autores usualmente tidos como “impressionistas” (por ex. Edmond de Goncourt ou

---

\* Professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão. E-mail: franco.bs@ufma.br

Marcel Proust), reduzir o impressionismo literário a uma transposição da pintura <sup>1</sup> seria, no mínimo, equivocado:

Não fazemos serviço nenhum ao estudo das artes visuais e do pictorialismo na literatura ao passarmos muito facilmente do impressionismo enquanto movimento artístico ao impressionismo enquanto fenômeno literário preocupado com a percepção através da visão e, sobretudo, com as ambiguidades da percepção. Além disso, lemos mal o texto literário se considerarmos as “impressões” como formas acabadas ou necessariamente admiráveis de consciência. (TORGOVNICK, 1985, p. 180) <sup>2</sup>

Está claro que o impressionismo literário é um conceito espinhoso, que mescla, à primeira vista, a discussão da literatura à da pintura, e recupera, simultaneamente, toda a carga semântica do conceito de impressão. <sup>3</sup>

Uma revisão qualquer de seus limites demanda, assim, uma revisão prévia de seus itinerários de leitura.

### **Negativismo, comparatismo, narrativismo**

Há, *grosso modo*, três grandes tendências interpretativas do impressionismo literário: aquela que nega sua existência mediante o argumento de que não há um conjunto de técnicas literárias que adapte o impressionismo ao texto (i.e., defendendo uma existência puramente pictórica do impressionismo); aquela que o interpreta como a transposição do impressionismo pictórico ao meio literário, seguindo a definição

---

<sup>1</sup> Para uma revisão das relações entre literatura e pintura, que remonta a Horácio, muitos estudos poderiam ser mencionados. Uma boa antologia dessas relações na modernidade (ao menos, de Diderot a Quignard) é a de Pascal Dethurens (2009).

<sup>2</sup> “*But we do the study of the visual arts and pictorialism in literature no service by sliding too easily between Impressionism as an artistic movement and impressionism as a general literary phenomenon concerned with perception through seeing and especially with ambiguities of perception. And we misread the text if we see ‘impressions’ as a final or necessarily admirable form of consciousness.*”

<sup>3</sup> Para não falar no sentido peculiar de “impressionismo” na crítica literária, enquanto sinônimo de falta de rigor metodológico – i.e., correspondente ao que Antonio Candido (1999) chama de “crítica impressionista”. Em determinados contextos, a carga negativa do termo não foi tão significativa quanto o é hoje no Brasil (basta pensar na distinção de Charles Lalo (1912, p. 203-207) entre “impressionismo” e “dogmatismo”, ou mesmo nas reflexões contemporâneas de Thierry Roger acerca de “Jules Lemaître et la querelle de l’impressionnisme”). Entretanto, é de se considerar que parte do esquecimento do impressionismo literário no Brasil se deva à pecha do impressionismo crítico.

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

inaugural de Ferdinand Brunetière (i.e., debruçando-se sobre aspectos estilísticos da prosa e da poesia, bem como sobre semelhanças conceituais entre a pintura e a literatura, sem limitar seu *métier*); e aquela que o considera como uma via de expressão autônoma, marcada pela experimentação com a focalização e com a perspectiva narrativa (i.e., definindo seu *métier* em função de aspectos narrativos, em detrimento da aplicação do termo à poesia).

Para fins de exposição, é lícito mencionar alguns dos autores que comungam de cada uma das tendências indicadas. Na primeira tendência, que se poderia chamar de “negativista”, incluem-se autores como: Alfredo Bosi (1969); Peter Bürger (2012); Michel Décaudin (1960); Meyer Schapiro (2002); Bernard Vouilloux (2012) et alii.<sup>4</sup> Ainda nela, poderiam ser incluídos estudos estilísticos como os de Charles Bally (1942, p. 13), que consideram o impressionismo na literatura como mero resultado do impressionismo na linguagem,<sup>5</sup> i.e., nos limites de uma tendência psicológica idiomática “em que não se distingue ou não se separa com precisão o fenômeno de sua causa” (i.e., em frases como “chove”, “o vento sopra”) etc.<sup>6</sup>

Por sua vez, os comentadores que optam pela segunda opção, dita “comparatista”, dadas as amplas possibilidades de diálogo entre o impressionismo pictórico e o literário, são: Paul Bourget (1905); Ferdinand Brunetière (1883); Enzo Caramaschi (1985); Jean Clay (1984); Jacques Dubois (1963); Helmut Hatzfeld (1952); Addison Hibbard e Horst Frenz (1954); Arnold Hauser (1980); Maria Kronegger

<sup>4</sup> Basta lembrar a negativa de Meyer Schapiro (2002, p. 299): “[...] o impressionismo no romance é somente um aspecto, uma característica ou qualidade de certas partes e não um princípio do todo. Nenhum grande romance é tão inteiramente impressionista quanto uma pintura de Monet.”

<sup>5</sup> Veja-se, ainda, o comentário de Marcel Cressot (2014, p. 14): “*Le mot le plus important de ces recettes est constitué par ce qu’on désigne sous le nom d’impressionnisme; ce mot ne représente pour nous aucune école littéraire, ni même une esthétique qui ne consisterait que dans ‘une transposition systématique des moyens d’expression d’un art, qui est l’art de peindre, dans le domaine d’un autre art, qui est l’art d’écrire’* [Brunetière]. *Nous utilisons ce mot avec le sens strict qui lui a donné M. Bally: ‘Le phénomène est saisi dans une impression immédiate comme un fait simple des causes [...], c’est le mode d’aperception phénoméniste ou impressionniste’*. A respeito das definições linguísticas do impressionismo literário, comenta Julia van Gunsteren: “[...] *any attempt to define Literary Impressionism by positioning an inherent linguistic configuration is a mistake. Alonso and Lida discredited the term ‘impressionistic language’. They believed that it is impossible to verbalise an instantaneous sensorial impression, as a word or a sentence alone cannot express a pure and isolated perception without being altered to some degree by empirical knowledge or by memory.*” (GUNSTEREN, 1990, p. 42)

<sup>6</sup> “[...] *en que no se distingue o no se separa con precisión el fenómeno de su causa [...]*”

(1973); André Lamandé (1925); Ruth Moser (1954); John Peters (2001); Marianna Torgovnick (1985) et alii.<sup>7</sup>

Finalmente, os defensores de uma abordagem “narrativista” do impressionismo literário são: Nancy Armstrong (1977); Paul Armstrong (1983); Todd Bender (1997); Madox Ford (1914); James Nagel (1978); Peter Stowell (1980); Ian Watt (1979) et alii. Perceba-se a quase exclusividade de comentadores anglófonos nessa terceira e última abordagem, definindo-a como uma contribuição mais ou menos derivada da análise das obras de Henry James, Joseph Conrad, Stephen Crane, Ford Madox Ford etc.

Da primeira à última tendência, é visível o lugar estratégico do estudo comparativo (pintura-literatura) como ponto intermédio às posturas diametralmente opostas de negação (“negativista”) ou de afirmação (“narrativista”) do impressionismo literário. Não menos evidente é ainda a multiplicidade de autores nela incluídos, representando mais da metade dos comentadores do impressionismo literário.

Não é de surpreender, portanto, que a tendência “comparatista” indique, para além de uma crítica (“negativista”) ou de uma defesa (“narrativista”) do impressionismo literário, uma série de argumentos diversos, muitas vezes conflitantes entre si. A aproximação que opera entre elementos pictóricos e literários respeita, todavia, dois pressupostos básicos de interpretação: um primeiro fenocentrista [*phénocentrisme*], segundo o qual o pintor *pinta* e o escritor *descreve* aquilo que *veem*, i.e., “causal e temporalmente subordinado à fenomenalidade, o pictural ou visual ao verbal” (VOUILLOUX, 2012, pg. 22);<sup>8</sup> e um segundo perceptivista [*perceptiviste*], em que o pintor ou o escritor *veem* aquilo que *sentem*, “caracterizando-se o fenômeno, a cada vez, pelo primado da sensação” (idem).<sup>9</sup>

Há, portanto, muitas formas de apresentar o *impressionismo* literário, seja pelo primado da *descrição* seja pelo primado da *sensação*, objetivando meios termos que

---

<sup>7</sup> Uma frase parece sintetizar o questionamento central ao viés comparatista, apesar de suas muitas ramificações: “*Comment la littérature se risque-t-elle à regarder la peinture, en se contemplant elle-même en miroir?*” (BAYLE, 2014, p. 16)

<sup>8</sup> “[...] *subordonnée causalement et temporellement à la phénoménalité, le pictural ou le verbal au visuel* [...]”

<sup>9</sup> “[...] *le phénomène étant caractérisé, à chaque fois, par le primat de la sensation* [...]” O autor relembra ainda alguns mitos envolvendo o impressionismo pictórico (a negação do quadro e da tradição, em prol do imediatamente visto (Monet); a busca pela “innocence du regard” (Ruskin) e pela sensação original evocada pela pintura (Laforgue); o anti-intelectualismo (Valéry, Bergson, Breton) e sua versão científica posterior, ligada ao associacionismo perceptivo e, mais tarde, à teoria da Gestalt etc).

permitam avaliar a questão sem fazer recortes excessivos. Neste sentido, seria possível ponderar que “veicular a impressão tanto como percepção dos sentidos quanto dos pensamentos, aparências que se fazem reais, suspeitas que são verdadeiras, e partes que são o todo – tal foi a aspiração ‘total’ do escritor impressionista.” (MATZ, 2001, p. I) <sup>10</sup>

## Por uma definição de impressionismo literário

Escapar à discussão dos efeitos da *visão* do escritor sobre a obra (numa ascendência que remonta à presença sempre reiterada da *visão* do pintor) soaria, talvez, mais pertinente. E isso porque, embasando tais *visões*, o conceito dispersivo de impressão (que, em muitos casos, dá lugar a uma reflexão contraditória, votada a esclarecer a questão por meio do sentido do termo na filosofia de Hume e Locke, na estética de Ruskin e Pater etc.), ainda que esclareça o movimento das ideias nas artes oitocentistas, ecoa anacronicamente o texto inaugural de Ferdinand Brunetière (1883, p. 88), que define “o impressionismo literário como uma transposição sistemática dos meios de expressão de uma arte, a arte de pintar, no domínio de outra, a arte de escrever”<sup>11</sup>.

Com alguma reserva, é lícito apontar que

o maior erro de muitos estudos acerca do impressionismo é sua inclinação por reduzir a mero pictorialismo sua visão dinâmica [impressionismo] de um mundo em constante transformação. O impressionismo literário não poderia existir apenas quanto “impressões fugazes isoladas”. [...] Ainda que haja características comuns que permitam assinalar pintores e escritores como os formadores do modernismo, elas extenuam qualquer entusiasmo interdisciplinar ao insistirem na transposição de técnicas do meio visual na linguagem, pelos escritores. Pretender que o impressionismo literário disponha uma série contínua de impressões pontilhistas é interpretar mal um processo artístico que busca uma técnica para expressar a realidade dentro de seus próprios limites. Um escritor não pode tomar uma arte espacial e apropriá-la integralmente na

<sup>10</sup> “To get in the impression not just sense perception but sense that is thought, appearances that are real, suspicions that are true and parts that are whole – this was the ‘total’ aspiration of the Impressionist writer.”

<sup>11</sup> “[...] nous pourrions définir déjà l’impressionnisme littéraire une transposition systématique des moyens d’expression d’un art, qui est l’art de peindre, dans le domaine d’un autre art, qui est l’art d’écrire.”

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

experiência temporal da literatura. Os impressionistas literários deram um passo atrás dos pintores e representaram a consciência humana e os atos da percepção. O impressionismo literário é um processo temporal que retrata um ato simultaneamente espacial e temporal. O tempo liga de maneira durativa [*durationally*] fragmentos de percepção espacializada, e a consciência espacializa o fluxo do tempo em instantes separados. As impressões da consciência perceptiva deve ser representada de maneira singular pela literatura. Literatura não é pintura. (STOWELL, 1980, p. 14)<sup>12</sup>

É preciso, assim, dedicar à discussão do impressionismo literário a análise de seus próprios meios e de sua contribuição singular à literatura – a saber, a consciência formal dos limites literários ao autorreconhecer-se, para além da espacialidade da pintura, “um processo temporal que retrata um ato simultaneamente espacial e temporal” (idem)<sup>13</sup>.

Tal proposição parece engendrar uma reflexão acerca do processo narrativo da ficção em acordo com a herança “narrativista”, e faz pensar na definição sumária de Julia von Gunsteren (1990, p. 53): “O impressionismo literário é o processo pelo qual as impressões são absorvidas e percebidas por alguém.”<sup>14</sup> Ou seja, valendo-se do tempo sempre presente da enunciação, o narrador “liga de maneira durativa fragmentos de percepção espacializada”, reinterpretando o passado da diegese a partir de limites cognitivos cada vez mais pontuados, em que “a consciência espacializa o fluxo do tempo em instantes separados” (STOWELL, 1980, p. 14), ressignificando-os.

---

<sup>12</sup> “*The major error in most studies of impressionism is the inclination to reduce its dynamic vision of a changing world into mere pictorialism. Literary impressionism could not have existed as simply a series of ‘separate fleeting impressions’. [...] While there are common characteristics that help fuse painters and writers into the shapers of modernism, it strains interdisciplinary enthusiasm to insist that the writers must have directly transposed the techniques of a visual medium into language. To demand that literary impressionism string out a continuous series of pointillistic impressions is to misinterpret an artistic process that searches for a technique to express a reality within the outer limits of its own medium. A writer cannot seize upon the mode of a spatial art and appropriate it wholesale into the temporal experience of literature. Literary impressionists stepped back from the painters and rendered human consciousness and acts of perception. Literary impressionism is a temporal process depicting both a spatial and a temporal act. Time durationaly links the fragments of spatialized perception, and consciousness spatializes the flow of time into separate frozen instants. The impressions of perceiving consciousness in literature must be rendered uniquely. Literature is not painting.*”

<sup>13</sup> É escusado lembrar que a divisão entre artes espaciais (pintura, escultura) e temporais (literatura, música) remete à clássica discussão de Lessing (1996). Precisamente, a revolução operada pela ficção impressionista é a de revelar os limites narrativos da temporalidade, experimentando com o intervalo cada vez menor entre o passado da diegese (e da espacialização dos eventos na consciência de uma ou mais personagens) e o presente da narração (e de um narrador cujos limites cognitivos são cada vez menores).

<sup>14</sup> “*Literary Impressionism is the process by which impressions are absorbed by a perceiver.*”

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Essa possível reorientação interpretativa vincula o impressionismo literário à análise da experimentação narrativa com a consciência dos entes ficcionais:

A restrição das informações narrativas à projeção que faz o narrador da mente de um personagem é central ao impressionismo, assim como a sugestão de que uma inteligência perceptiva é uma qualificação da definição de realidade, de que as percepções são relativas e potencialmente indignas de confiança, de que as interpretações da realidade são sempre aproximativas e de que mentes diferentes podem perceber o mesmo fenômeno em termos diversos. (NAGEL, 1978, p. 77)<sup>15</sup>

Neste sentido, focando-se não mais na experiência visual e no contraste simultâneo da cor (característicos do impressionismo pictórico), mas sim, sob a forma escrita, na multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência, o impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada dentro de suas limitações.<sup>16</sup> E é pelo mergulho na vida íntima dos entes ficcionais, bem como pela restrição do canal de informação pelos quais são apresentados – mediante o uso da focalização interna fixa, variável ou múltipla, com possível incidência de polimolidade (GENETTE, 1972; 1983) – que se diluem os limites do romance clássico (focalização zero, narrador

---

<sup>15</sup> “*The limitation of narrative data in fiction to the narrator’s projection of the mind of a character is central to Impressionism, as is the suggestion that the perceiving intelligence is a qualification of the definition of reality, that perceptions are relative and potentially unreliable, that interpretations of reality are forever tentative, and that other minds may perceive the same phenomenon in other terms.*” A mesma opinião é a de Bert Bender (1997, p. 7-8), que indica na *unreliable narration* o terreno por excelência do impressionismo literário: “*Once attention has shifted from an exterior event to the way that event makes an impression on a perceiving mind, making the protagonist of the story the observer, rather than the object observed, narrative point of view becomes a key element in the text. Eccentric, unusual, distorted by drugs, pain, or mania, the point of view through which the reader gains access to the affair takes on an augmented importance. [...] Foregrounding the point of view, constructing an eccentric, limited, ‘unreliable’ narrator, involves reinterpreting ‘reality’, even reordering space and time in psychological configurations, rather than as commonly experienced with three dimensional space existing in a time scheme which is linear, univocal, and one-way.*” Está claro que o uso de um narrador autodiegético nos termos que apresenta o autor é apenas uma (talvez a mais emblemática) de suas possibilidades.

<sup>16</sup> Assim, não é exagero afirmar, com Albérés (1962, p. 190, grifos do autor): “*Multiple, tourbillonnante, faite de poussières lumineuses suspendues dans le vide, la réalité impressionniste ne se raconte pas, ne se décrit même point. [...] Loin de la vision objective, l’impressionisme en effet est une plongée dans la conscience. Non seulement la vie individuelle, mais le tissu indistinct que forment l’existence commune, se mêlent dans cette kermesse de sensations premières qu’est l’impressionisme*”.

heterodiegético, progressão causal e cronológica do enredo). O resultado é uma ampla fragmentação da narrativa, disposta segundo os parâmetros e limites cognitivos os mais diversos.<sup>17</sup>

Por conseguinte, o impressionismo literário significa uma revolução formal na literatura tão importante quanto a do impressionismo na pintura (experimentação narrativa X espectralização cromática), uma vez que desvenda seus procedimentos formais destacando a importância secundária dos temas, outrora centrais no romance clássico (e na *art pompier*).<sup>18</sup> Antes de defender uma escola ou tradição qualquer, e analogamente ao impressionismo pictórico perante o automatismo da representação, o impressionismo literário opõe-se a toda forma de automatismo do pensamento, consciente de que “a impressão pura, de virgem originalidade e autenticidade rigorosa, ao adquirir expressão idiomática, é entreposta a uma série de lembranças e experiências acumuladas nas formas do idioma” (ALONSO, 1942, p. 211),<sup>19</sup> assim ressignificado por uma situação comunicativa particular (narrador, narrado, narratário).

Dada a centralidade de suas inovações dentro de seu próprio *métier*, e apesar das analogias indicadas, falar em impressionismo literário não demanda, contudo, quaisquer comparações com o impressionismo pictórico. Há, não obstante, ao menos duas razões para a manutenção do termo “impressionismo” em sua nomeação: recuperar a pluralidade dos pintores assim denominados e sua reação comum perante um público ávido por quadros obsoletos (paralela à pluralidade de autores impressionistas e sua crítica comum ao romance clássico);<sup>20</sup> e a reflexão sobre a materialidade da arte

---

<sup>17</sup> “The mental activity of the impressionist narrator fragments reality and ‘defamiliarizes’ everyday occurrences by setting them in new and unexpected contexts.” (BENDER, 1997, p. 40)

<sup>18</sup> A ficção impressionista é uma crítica não apenas à forma do romance clássico, mas também aos modelos literários então em voga. Diversos dos elementos indicados podem ser vistos como reações pontuais ao realismo, ao naturalismo, ao romantismo. Contra o realismo, opõe a fragmentação do enredo e a desestruturação do narrador “onisciente”; contra o naturalismo, opõe à causalidade de seu estudo de temperamento a realidade múltipla (e transpessoal) das sensações; contra o romantismo, opõe à centralidade do eu a estreiteza de seus limites cognitivos e a parcialidade de seus propósitos.

<sup>19</sup> “La impresión pura, de virgen originalidad y de autenticidad rigurosa, en el instante de adquirir expresión idiomática es intervenida por la montaña de recuerdos y experiencias acumuladas en las formas del idioma”.

<sup>20</sup> Veja-se o artigo de junho de 1879 de Bertall (1989, p. 143), um dentre tantos ridicularizadores contra o grupo: “Les impressionnistes ont jété au panier leur nom de l’an dernier. Cette année, ils s’intitulent indépendents, quitte à changer de nom l’année prochaine si le nom d’indépendants ne leur réussit pas mieux que celui d’impressionnistes. Au demeurant, ce sont les mêmes. On peut dire d’eux aussi: ils n’ont rien oublié et rien appris, rien qu’un nom nouveau.” (BERTALL, 1989, p. 143) A desimportância do nome sob o qual expõem os pintores é sintomática da multiplicidade dos artistas envolvidos em uma

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

pressuposta na crítica de Louis Leroy às telas “inacabadas” dos impressionistas, à maneira de uma “*peinture d'impression*” (paralela à experimentação narrativa e à denúncia da impossível idoneidade – ideológica, sentimental – do narrador).<sup>21</sup> Como observa Pascal Bonafoux (2008, p. 17), o grupo de pintores do qual fazia parte Monet, Sisley, Pissarro, Renoir, Degas, Morisot etc. foi denominado de diversas formas ao longo de sua existência – “*impressionnistes*”, “*indépendants*”, “*impressionnalistes*”, “*intransigéants*” etc. –, e foi apenas por acaso que o nome utilizado para a exposição de abril de 1877 na rua Le Peletier permaneceu, fazendo com que tais artistas, muito embora “tenham feito de tudo para evitar passar por uma escola, fossem considerados, pelo olhar de outrem, e apesar deles próprios, como um movimento.”<sup>22</sup> Logo:

Eles não tem um método – somente métodos. [...] O impressionismo abrange uma grande amplitude de experimentações, embora poucas delas tenham sido levadas à conclusão no século XIX. Acima de tudo o impressionismo é uma área de conflito entre visão e projeto, entre percepção e representação [...] (SYPHER, 1980, p. 136).

Na literatura, esse “conflito entre visão e projeto, entre percepção e representação” (idem) remete, como indicado, à revisão das relações informativas entre narrador (es) e personagem (ns), restringindo o canal de informação (foco, ou “gargalo”

---

única e grande empresa de teor negativo. Está claro que, para além de uma defesa dos “impressionistas”, o que é unanimemente proposto – e o que reúne pintores de origens e expressões tão diversas, do lado de fora das benesses do Salon – é a negação da arte acadêmica. Trata-se da eliminação programática de seus ditames sobre a construção e a apreciação dos quadros.

<sup>21</sup> O artigo de Leroy, “L'exposition des impressionnistes”, é o primeiro texto a aventar o termo. Publicado originalmente no jornal satírico *Le charivari* a 25 de abril de 1874, o jornalista conversa com um fictício Père Vincent, paisagista renomado em muitos *Salons*, que se enfurece com a exposição do grupo: “*Je le reconnais le favori de papa Vincent! Que represente cette toile? Voyez au livret. – ‘Impression, soleil levant.’ – Impression, j’en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l’impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l’état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-là! [...] Le malheureux reniait ses dieux!*” (LEROY, 2008, p. 131-132) Trata-se de clara provocação ao novo estilo, em que se recupera, enquanto paralelo ao título do quadro mencionado, a *peinture d'impression* como crítica ao caráter de esboço e ao todo inconclusivo das telas. Como se sabe, a *peinture d'impression* corresponde à primeira demão de tinta – sobre tela, mas também sobre muros e paredes – que serve para deixar menos porosa (mais acetinada) a tinta que se lhe aplicará por cima. Ao dizer que os pintores de 1874 são pintores *d'impression* (*impression-istas*), Leroy está rebaixando a categoria de seus quadros para uma pintura tão corriqueira (e sem *arte*, reservada esta para os quadros do *Salon*) quanto a pintura de um muro. No entanto, ao indicá-lo, acaba por destacar inconscientemente a crítica dos impressionistas à *art pompier*, bem como seu retorno ao mínimo múltiplo comum da pintura através da valorização crescente das relações cromáticas, em detrimento do desenho.

<sup>22</sup> “[...] *c’est ainsi que des peintres qui ont tout fait pour éviter de passer pour une ‘école’ ont été considérés, dans le regard des autres, et malgré eux, comme un mouvement.*”

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

narrativo (GENETTE, 1983, p. 49)) de acordo com os “muitos fatores que distorcem a percepção humana, ou que atrasam o reconhecimento daquilo que é relevante.” (WATT, 1979, p. 178)<sup>23</sup>

Tal desnível temporal entre a percepção do fenômeno e seu reconhecimento pela consciência define o que para Ian Watt (1979, p. 179) consiste, de um ponto de vista narrativo, na essência do impressionismo literário – o conceito de “*delayed decoding*”:<sup>24</sup>

[...] o dispositivo do *delayed decoding* simultaneamente encena os aspectos objetivos e subjetivos de momentos críticos. O método também tem a clara vantagem de convencer-nos da realidade da experiência descrita; não há nada estranhamente seletivo a respeito da forma pela qual é narrado; ao lermos, tal como na vida, estamos inteiramente engajados em extrair um sentido qualquer dentre o bombardeio aleatório das impressões sensoriais.<sup>25</sup>

Uma breve digressão sobre o “*delayed decoding*”: o conceito de Watt dialoga com o dispositivo retórico do “*hysteron proteron*” (literalmente, “o último no [lugar do] primeiro”), que consiste da inversão no discurso entre a ideia central a ser expressa, deixada para o fim da sentença, e as demais, secundárias (à maneira, portanto, de um hipérbato). Aplicado à narrativa, trata-se de quando “um autor apresenta um efeito e posterga a apresentação da causa do mesmo efeito” (WATTS, 2007, p. 20),<sup>26</sup> como na passagem de *The heart of darkness*, de Joseph Conrad, em que o narrador observa gravetos voarem pelo ar, apenas compreendendo a seguir o que são, com um grito de surpresa (flechas).<sup>27</sup>

<sup>23</sup> “[...] *the various factors which normally distort human perception, or which delays its recognition of what is most relevant and important.*”

<sup>24</sup> Uma tradução possível do termo de Watt poderia ser “compreensão em atraso”, uma vez que remete tanto ao hiato interpretativo do narrador quanto ao do leitor, apresentado a uma série de informações tão surpreendentes quanto as experiências narradas.

<sup>25</sup> “[...] *the device of delayed decoding simultaneously enacts the objective and the subjective aspects of moments of crisis. The method also has the more obvious advantage of convincing us of the reality of the experience which is being described; there is nothing suspiciously selective about the way it is narrated; while we read we are, as in life, fully engaged in trying to decipher a meaning out of a random and pell-mell bombardment of sense impressions.*”

<sup>26</sup> “*Delayed decoding occurs when an author depicts an effect but markedly delays the presentation of the cause of that effect.*”

<sup>27</sup> “*Sticks, little sticks, were flying about – thick; they were whizzing before my nose, dropping below me, striking behind me against my pilot-house. All this time the river, the shore, the woods, were very quiet – perfectly quiet. I could only hear the heavy splashing thump of the stern-wheel and the patter of these*

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

A inversão da ordem natural das ideias (pressuposta pelo “*hysteron proteron*”), tal como a quebra da linearidade do enredo e a fragmentação da consciência engendradas pelo “*delayed decoding*”, corresponde a uma falácia lógica que pretende comunicar os limites cognitivos dos entes ficcionais, colocando-os em um patamar epistemológico semelhante ao do leitor. Por conseguinte, a narrativa impressionista demanda mais de seu leitor, “confundido e desorientado pelo estranhamento de partes desconexas, destacadas de seus contextos cotidianos.” (BENDER, 1997, p. 50)<sup>28</sup>

Mediante o dispositivo do “*delayed decoding*” o processo narrativo consolida-se o carro chefe do impressionismo literário, pois “seu método fundamental é apresentar a sensação de forma a criar o efeito de experiência sensorial imediata, num dispositivo que coloca o leitor na mesma posição epistemológica de determinado personagem.” (NAGEL, 1978, p. 76-77)<sup>29</sup>

É significativo, portanto, que boa parte da ficção impressionista se valha de narradores de marcada limitação cognitiva como forma de derivar de sua percepção limitada (enviesada) de mundo um eixo comum de leitura às fragmentações do enredo.<sup>30</sup>

Afinal:

---

*things. We cleared the snag clumsily. Arrows, by Jove! We were being shot at! I stepped in quickly to close the shutter on the land side.”* (CONRAD, 2004, p. 67)

<sup>28</sup> Veja-se o trecho, na íntegra: “*In an impressionist text, the reader will be at first confused and disoriented by the defamiliarization of its fragmentary parts detached from their normal, everyday contexts. Normal landmarks for the reader in space, time, and causality will be missing. The artifact will pose questions about levels of reality: What part of the text is fictive ‘reality’, what dream, nightmare, or hallucination?*”

<sup>29</sup> É interessante destacar na íntegra o trecho em que aparece tal citação: “*Indeed, narrative method is an especially important consideration for writers within the Impressionistic mode, for their concern with vision, with sensory experience, and with the apprehension of reality led to a new emphasis on the control of point of view. The fundamental method of Impressionism is the presentation of sensation so as to create the effect of immediate sensory experience, a device which places the reader at the same epistemological position in the scene as the character involved. The qualifying variable in this method is the determination of the human intelligence which receives the sensations, a matter not operative in Impressionistic painting and music because those forms proceed on the assumption that it is the artist or composer who does the perceiving. But fiction involves a formulating center of intelligence, a narrator who, in Impressionism, projects not what he perceives but what is apprehended and understood by one or more of the characters. The effect is a distancing from the author, a sensory objectivity which requires extraordinary skill in establishing verisimilitude.*”

<sup>30</sup> Diga-se de passagem, há certa analogia entre tal predileção do impressionismo literário por narradores de pouca credibilidade e os fenômenos naturais (neblina, chuva, granizo etc.) presentes em telas impressionistas, que se interpõem à visão desimpedida (quicá “imparcial”) dos temas representados: “*For Monet, the fog in a painting, like the narrator’s haze, is not an accidental interference which stands between the public and a clear view of the artist’s ‘real’ subject: the conditions under which the viewing is done are an essential part of what the pictorial – or the literary artist sees and therefore tries to convey.*” (WATT, 1979, p. 170)

# AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

Situar a realidade nas impressões sensoriais implica mudar o enredo romanesco de um relato para a apresentação de um caso [*“affair”*], dado em tempo e espaço psicológicos, além de trazer para o primeiro plano o processo de reflexão da inteligência perceptiva do contador da estória mediante uma narração indireta, limitada, desconfiável [*“unreliable”*]. Por sua vez, inovações como essas na forma do romance põem o leitor em um papel coparticipativo ou construtivo ao deparar-se com o texto. (BENDER, 1997, p. 10)<sup>31</sup>

Está claro que, para além do impressionismo pictórico, o impressionismo literário pretende abarcar toda a dimensão sensorial da experiência, fazendo com que “quaisquer semelhanças entre ambos emanem de semelhanças filosóficas – não técnicas. Os [escritores] impressionistas não representam apenas a percepção visual; inversamente, eles apresentam uma experiência epistemológica muito mais ampla.” (PETERS, 2001, p. 14-15)<sup>32</sup> Assim, a dificuldade aparente de definição do impressionismo literário corresponde à dificuldade em “determinar a relação entre os objetos da consciência e sua representação” (idem)<sup>33</sup> pela literatura, ignorando a centralidade das questões de focalização e do *“delayed decoding”*.

Parece escusado dizer, a este ponto, que tal revolução técnica do impressionismo literário limite-se ao domínio da narrativa (numa confirmação extemporânea da tendência “narrativista” mencionada), desempenhando inclusive, ao longo do século XX, um importante papel no desenvolvimento das teorias da narrativa.<sup>34</sup> Afinal,

---

<sup>31</sup> “Rooting reality in sensory impressions demands changing the plot of a novel from a report to a rendering of an affair, set in psychological time and space, thus foregrounding the process of ratiocination of the perceptive intelligence of the story teller, through indirect, limited, unreliable narration. Such innovations in the form of the novel, in turn, cast the reader in a participatory or constructive role when encountering the text.”

<sup>32</sup> “[...] any similarities between impressionist art and literature result from similarities in philosophy – not technique. Nor do impressionists simply represent visual perception; instead, they render a much broader epistemological experience.”

<sup>33</sup> “[...] determining the relationship between objects of consciousness and their representation in impressionist art and literature [...]”

<sup>34</sup> Sobretudo na relação entre os prefácios de Henry James a seus romances e a influência duradoura dos mesmos sobre *The craft of fiction*, de Percy Lubbock, que sistematiza os modos narrativos de apresentação e de tratamento e erige o uso específico da focalização jamesiana (cujo exemplo maior é *What Maisie knew*) em modelo. A respeito de tal relação, bem como da dependência visual das teorias da narrativa, cf. o artigo “*Pelos olhos de Maisie, pelos olhos de quem?*” (SANDANELLO, 2013)

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

a lógica do impressionismo literário sugere que a correspondência entre a percepção dos fatores e a interpretação dos sinais nunca é certa, e que a realidade é sempre inescrutável. O impressionismo literário pressupõe uma constante vigilância de que quaisquer descrições da realidade dependem da clareza com que são percebidas, apercebidas ou compreendidas. Um modo ficcional que apresenta tal pressuposição deve representar sua realidade em uma forma esteticamente compatível, de forma a sugerir tal restrição da percepção e do conhecimento em pontos de vista cambiantes e incertos. (GUNSTEREN, 1990, p. 18)<sup>35</sup>

Nenhum meio artístico é mais apropriado à representação da consciência do que a narrativa ficcional, dada sua capacidade de reproduzir falas de terceiros valendo-se de sua própria condição de linguagem. Antes de imitá-las, a narrativa

é um ato de linguagem, e não pode haver imitação particular à narrativa que não exista antes na linguagem em geral. Uma narrativa, como todo ato verbal, não pode senão *informar*, isto é, transmitir significações. A narrativa não “representa” uma história (real ou fictícia), ela *conta* uma história; ou seja, ela a significa pelo meio da linguagem – exceção feita para os elementos *já verbais* desta história (diálogos, monólogos), que ela não imita, obviamente não por ser incapaz, mas simplesmente porque ela não tem necessidade de fazê-lo, podendo diretamente reproduzi-los, ou mais exatamente, transcrevê-los. Não há lugar para a imitação na narrativa, que está sempre do lado de cá (narrativa propriamente dita) ou do lado de lá (diálogo). (GENETTE, 1983, p. 29, grifos do autor)<sup>36 37</sup>

---

<sup>35</sup> “The logic of literary impressionism suggests that the correspondence between perception of the factors and interpretation of the signals is never certain and that reality is always inscrutable. Literary Impressionism involves a constant awareness that any description of reality depends upon the clarity with which it is perceived, apperceived or understood. A fictive mode that presents such an assumption must render its reality in an aesthetically compatible form, in a manner which suggests a restriction of perception and knowledge in shifting, uncertain points of view.”

<sup>36</sup> “[...] est un acte de langage, et qu’il ne peut donc y avoir davantage d’imitation dans le récit en particulier qu’il n’y en a dans le langage en général. Un récit, comme tout acte verbal, ne peut qu’informer, c’est-à-dire transmettre des significations. Le récit ne ‘représente’ pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c’est-à-dire qu’il la signifie par le moyen du langage – exception faite pour les éléments déjà verbaux de cette histoire (dialogues, monologues), qu’il n’imite pas non plus, non certes ici parce qu’il ne le peut pas, mais simplement parce qu’il n’en a pas besoin, pouvant directement les reproduire, ou plus exactement les transcrire. Il n’y a pas de place pour l’imitation dans le récit, qui est toujours en deçà (récit proprement dit) ou au-delà (dialogue).”

<sup>37</sup> O comentário genetteano impede muitas confusões indevidas, como, por exemplo, as de Judith Labarthe-Postel (2002, p. 10), que multiplica as interrelações entre pintura e literatura, tornando-as ainda obscuras: “[...] l’insertion d’une description de peinture dans un roman change en quelque sorte le statut de la vision du lecteur. En effet, quand celui-ci lit un roman, il assiste à une représentation du réel, qui lui est donnée à voir par le narrateur. Mais quand il ‘lit’ une peinture, c’est à une représentation du réel qu’il a affaire.”

Estando, pois, garantida a transcrição imediata da fala das personagens pela autonomia de seu meio de expressão característico (linguagem verbal), a narrativa impressionista pode operar um nivelamento epistemológico (NAGEL, 1978; PETERS, 2001) entre o narrador e o leitor, a ser interpretado em vários níveis, segundo as circunstâncias em que for empregado.<sup>38</sup>

Cabe observar “apenas”, para tanto, os limites informativos indicados em cada texto – quem narra, para quem, e quais seus propósitos.

### Excursão pela prosa impressionista (dois exemplos)

Como forma de ilustrar a presente discussão e de estabelecer seus limites para além de uma visada conceitual puramente “comparatista” do problema (discussão do impressionismo pictórico X discussão do impressionismo literário),<sup>39</sup> é válido pospor a tais reflexões comentários ao menos a dois exemplos de textos impressionistas.

---

<sup>38</sup> Paul Armstrong define quatro dimensões interpretativas afetadas pelo impressionismo literário: “*In each of four crucial dimensions of fiction, the representational practice of these impressionists is a commentary on a major aspect of interpretation: 1) the role of aspects and perspectives in representation and the relation of disguise and disclosure in understanding; 2) the function of the manner of narration in controlling a work’s perspectives and the problem of adjudicating the validity of conflicting interpretations; 3) the temporality of the narrative and the role of expectations in understanding; 4) the relation between the reader and the world offered by the work and the dilemma posed by the gap between the self and others, the basis of much if not all misunderstanding.*” (ARMSTRONG, 1983, p. 258) Apesar de funcionais, tais observações apenas estratificam a experimentação narrativa (anteriormente apresentada nos termos mais simples de focalização e de “*delayed decoding*”), cuja manutenção seria assim preferível.

<sup>39</sup> Paralelamente, um exemplo de prosa impressionista voltada para o comparatismo pintura X literatura, i.e., aproximando-se do “‘pontilhismo’, ou pintura com palavras, captando a realidade não em estado de repouso, mas nas impressões e no conhecimento afetivo de aspectos e partes do real” (COUTINHO, 1978, p. 224) é o de *Pescador de Islândia*, de Pierre Loti. Houve mesmo quem considerasse que tal obra estivesse “*recreating Monet’s impressionism in literature*” (título do sugestivo capítulo dedicado ao romance no livro de Richard Berrong (2013) *Putting Monet & Rembrandt into words*). Um exemplo de tal pictorialismo pode ser visto no seguinte trecho: “A Maria projetava sobre a vastidão uma sombra, que era tão longa como a tarde e que parecia verde, no meio daquelas superfícies polidas, refletindo as brancuras do céu; então, em toda aquela parte sombreada, que não espelhava, podia-se distinguir, por transparência, o que se passava por debaixo da água; peixes inúmeros, miríades e miríades todos iguais, deslizando docemente na mesma direção, como tendo um fim na sua perpétua viagem. Eram os bacalhaus, que executavam as suas evoluções de conjunto, todos a seguir, no mesmo sentido, bem paralelos, incessantemente agitados de um tremor rápido, que dava um ar de fluidez a esse amontoado de vidas silenciosas. Às vezes, com uma pancada rápida da cauda, todas se voltavam ao mesmo tempo, mostrando o brilhante do ventre prateado, e depois a mesma pancada de cauda, o mesmo reviramento, propagava-se ao cardume inteiro por ondulações lentas, como se milhares de lâminas de metal tivessem lançado, entre duas águas, cada uma um pequeno relâmpago.” (LOTI, 1974, p. 37-38) A sobrevalorização

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

*À vol d'oiseau*, exemplos sintomáticos das experimentações narrativas indicadas são aqueles de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, e de *What Maisie knew*, de Henry James. No primeiro, é focalizada a vida interior do narrador autodiegético, Marcel, em seus mínimos pormenores:

Comoção violenta de todo o meu ser. Logo à primeira noite, como sofresse de uma crise de fadiga cardíaca, procurando dominar meu sofrimento, curvei-me com lentidão e prudência para descalçar-me. Mas, mal havia tocado o primeiro botão de minha botina, meu peito inflou-se, cheio de uma presença desconhecida e divina, soluços me sacudiram, lágrimas brotaram de meus olhos. O ser que vinha em meu socorro e que me salvava da aridez da alma [...] era eu e mais do que eu (o continente é mais que o conteúdo e que mo trazia). Acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço, o rosto terno, preocupado e decepcionado de minha avó [...]. Muitas vezes eu tinha falado nela desde esse momento e também pensado nela, mas, sob minhas palavras e meus pensamentos de jovem ingrato, egoísta e cruel, jamais houvera nada que se assemelhasse à minha avó, porque na minha leviandade, meu amor ao prazer, meu hábito de vê-la doente, eu não continha em mim senão em estado virtual a lembrança do que ela havia sido. Em qualquer momento em que a consideremos, a nossa alma total tem apenas um valor quase fictício, apesar do numeroso balanço de suas riquezas, pois ora umas ora outras, são indisponíveis [...] Pois às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. (PROUST, 1998, p. 153-4)

Note-se no trecho acima a digressão do narrador sobre si, falando de dentro da diegese da obra e fazendo dela o material de sua vida interior. A recordação momentânea de sua avó sobrepõe-se ao presente de Marcel, que se esquece de seu cansaço para ocupar-se da reconstituição “do que ela havia sido” (idem). Como

---

do jogo de cores entre a sombra do barco de Yann (“Maria”) e o azul do mar, dos traços verdes sobre a transparência da água, dos “peixes inúmeros, miríades e miríades todos iguais” (idem), do movimento dos bacalhaus e do contato de suas barrigas brancas com a espuma das vagas, “mostrando o brilhante do ventre prateado [...] como se milhares de lâminas de metal tivessem lançado, entre duas águas, cada uma um pequeno relâmpago” (idem) etc. não parece assinalar nenhuma inovação especificamente literária. O efeito visual do movimento dos peixes faz quando muito uma referência indireta ao desespero amoroso do jovem Yann, indeciso entre desposar Gaud ou continuar sua vida de marinheiro. Há mesmo uma conotação fortemente romântica nas cismas de Yann, que mais tarde desposa a amada sem deixar sua profissão, numa indecisão que termina em um naufrágio simbolizado num segundo matrimônio, desta vez com o mar. Parece exagerado, pois, sobrevalorizar tais nuanças pictóricas, tendo como norte unicamente a pintura impressionista: “*Sometimes, doing something Monet could only dream of, Loti even created colors that cannot be defined in terms of those we already know. In his opening description of the North Atlantic, for example, the narrator in Iceland fisherman speaks of ‘all that paleness of things [that] displayed nuances of color that have no name.’*” (BERRONG, 2013, p. 48)

# AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

confessa, a ação impensada do cotidiano que o prendia em seu “amor ao prazer” e fazia de si alguém inferior a si próprio, preso às contingências materiais, ofusca a percepção integral da avó, e é justamente isso o que se apaga no movimento impensado de tirar as botas (idem). É a falta de reflexão prática sobre o que fazer que, no gesto essencial do corpo ao tocar o primeiro botão da botina, recupera-lhe a vontade de aninhar-se no colo da avó, como o fazia quando pequeno, protegido do cansaço e das preocupações da vida adulta. Acostumado com sua doença até então, jamais Marcel a contemplara pelo que ela fora outrora. Pois, como diz, apesar das riquezas da alma, muitas informações ficam “indisponíveis” com o tempo, e apenas podem voltar se ligadas às “intermitências do coração” – i.e., ao movimento mais íntimo e despreocupado de que pode gozar o homem, e que lhe fica gravado no corpo independentemente do intelecto (idem). Os objetos que ocupam o narrador – sua avó de outrora, seu desprezo e inconsequência de jovem, seu desejo profundo de entender a infância – fazem com que, sobrepostos numa mesma experiência, surja o processo metafórico, capaz de recuperar e paralisar as intermitências do coração na fixidez da escrita. Destarte, ao aproximar sensações dispersas no tempo, ela evoca “sua *essência comum no milagre de uma analogia* – com a seguinte vantagem da metáfora sobre a reminiscência: esta é uma contemplação fugitiva da eternidade, enquanto aquela se beneficia da perenidade da obra de arte.” (GENETTE, 1972, p. 42, grifos do autor)<sup>40</sup>

Por sua vez, *What Maisie knew*, de Henry James (2010, p. 45), envereda por uma experimentação diversa:

[...] a única coisa que se fazia era comentar, entre suspiros, que felizmente a criança não ficava o ano inteiro onde estava no momento desagradável em questão, e que, além disso, ou por ser muito esperta ou por ser muito burra, ela parecia não entender nada.

A hipótese de que a menina era estúpida, que terminou sendo aceita por ambos os pais, correspondeu a uma grande data em sua pequena existência: o dia em que ela teve a visão completa, íntima porém definitiva, do estranho papel que lhe fora reservado. Foi literalmente uma revolução moral, transcorrida no mais profundo de

---

<sup>40</sup> É digno de nota o sentido impressionista que sugere Gérard Genette (1972, p. 50), ao citar Benjamin Crémieux e André Maurois, sobre o processo analógico e metafórico de Proust, chamando-o de *surimpressionisme*: “De fato, o traço mais característico da representação proustiana é sem dúvida, com a intensidade de sua presença material, essa superposição de objetos simultaneamente percebidos, que fez falar de sua arte como um “sobreimpressionismo”.”

# AFLUENTE

## Revista Eletrônica de Letras e Linguística

sua natureza. As bonecas imóveis sobre as prateleiras escuras começaram a mexer braços e pernas; formas e palavras antigas passaram a ter um sentido novo, que a assustava. Experimentava uma sensação nova, uma sensação de perigo; e junto com ela um novo remédio surgiu para enfrentá-la, a ideia de um eu interior – em outras palavras, da dissimulação.

Aqui, não se trata mais de um narrador autodiegético, mas da focalização interna fixa sobre a menina, a partir de um narrador heterodiegético. É “pelos olhos de Maisie” que se desenvolve a ação, e por ela que somos apresentados às demais personagens.<sup>41</sup> Em contato com o drama do divórcio de seus pais – e de seu jogo mesquinho por jogá-la um contra o outro, como prova viva da falta de carinho e cuidado do cônjuge –, Maisie amadurece muito rapidamente, percebendo o quanto eles acham-na “estúpida”. Apesar de falarem dela apenas por suspiros, ela logo tem “a visão completa, íntima, porém definitiva, do estranho papel que lhe fora reservado” (idem) de joguete dos rancores dos pais. Deixando de observar seus brinquedos com um olhar infantil, Maisie chega a uma compreensão ímpar do mundo, estranha para sua idade, e a “revolução moral” da perda da inocência dota de “um sentido novo” as “formas e palavras antigas”, permitindo que ela, ainda pequena, desenvolva um “eu interior” próprio “da dissimulação” (idem). Este é o comportamento que Maisie passa a desenvolver desde então, manipulando a vaidade de sua mãe e ignorando os projetos grandiosos, mas nunca realizados, de seu pai. Trata-se, em suma, do estudo de sua consciência dentro dessa situação ímpar, em que seu olhar de menina-moça, na transição brusca da infância para a vida adulta, importa mais que o enredo anacronicamente romântico das constantes traições de seus pais.

### Conclusão

Elegendo, pois, a via “narrativista” de leitura como a única que garante, a um só tempo, tanto a existência do *impressionismo literário* quanto a análise de sua contribuição *literária*, é possível observar na experimentação narrativa com as focalizações (simbolizadas pelo dispositivo do “*delayed decoding*”) uma síntese da

---

<sup>41</sup> Para uma discussão a respeito do desnível entre o título original do romance e o de sua tradução brasileira, bem como de suas ramificações nas teorias da narrativa (via Percy Lubbock), cf. o artigo “Pelos olhos de Maisie, pelos olhos de quem?” (SANDANELLO, 2013).

revolução impressionista na literatura. Trata-se de um aprendizado dos limites cognitivos pressupostos pela comunicação narrativa, que abre as portas, por sua vez, para a literatura moderna.

Inversamente, embora seja possível falar em uma visão de mundo comum à ficção da virada do século XIX para o XX em regime não de subserviência para com as técnicas ou propósitos especificamente pictóricos, mas enquanto parte de uma ampla “atomização [da experiência] do mundo” (KRONEGGER, 1973), com base nas analogias mencionadas, insistir em tal comparação faria indistinguir não apenas o impressionismo literário e o pictórico, como também as fronteiras entre o impressionismo e o modernismo na literatura. Assim, se, por um lado, a revolução formal deflagrada pelo impressionismo na pintura e na literatura é o ponto de partida do modernismo em ambas as artes, por outro, misturar os termos pode levar a confusões que seria melhor evitar. Os desdobramentos do modernismo são muitos e possuem um sentido particularmente especial na literatura brasileira. Neste sentido, insistir nessa comparação faria confundir ainda mais textos “pré-modernistas” e “modernistas”, tomando uns como (falsos) sinônimos dos outros.<sup>42</sup>

## Referências

- ALONSO, Amado; LIDA, Raimundo. El concepto lingüístico de impresionismo. In: BALLY, Charles et al. *El impresionismo en el lenguaje*. 2 ed. Buenos Aires: UBA, 1942. p. 133-264.
- ARMSTRONG, Nancy. Character, closure, and impressionist fiction. *Criticism*, Detroit (Estados Unidos da América), v. 19, n. 4, p. 317-337, outono 1977.
- ARMSTRONG, Paul B. The hermeneutics of literary impressionism: interpretation and reality in James, Conrad and Ford. *The Centennial Review*, East Lansing (Estados Unidos da América), v. 27, n. 4, p. 244-269, outono 1983.

---

<sup>42</sup> Em todo caso, há autores que o afirmam, situando o impressionismo não como início, mas como “quase” sinônimo de modernismo: “*Far from there being a group of writers commonly identified as impressionists includes Flaubert, Daudet, Proust, Mann, Chekhov, Tolstoy, Wilde, George Moore, Lawrence, Conrad, Ford, Forster, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Joyce, James, Crane, Faulkner, Dos Passos, and Gertrude Stein. The application of the term impressionist to so many writers so different from each other indicates that the term is almost a synonym for ‘modern’ – applied to fiction which renders the characters’ stream of consciousness, or which focuses upon intense moments of experience, or which departs from a chronological time scheme.*” (NETTELS, 1992, p. 214-215, grifo da autora)

# AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

- BALLY, Charles. Impressionismo y gramática. In: \_\_\_\_\_ et al. *El impresionismo en el lenguaje*. 2 ed. Buenos Aires: UBA, 1942. p. 11-55.
- BENDER, Todd K. *Literary Impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*. Nova Iorque, Londres: Garland, 1997.
- BERRONG, Richard. *Putting Monet & Rembrandt into words*. Chapel Hill, Estados Unidos da América: The University of North Carolina, 2013.
- BERTALL. Exposition des indépendants. Ex-impresionnistes, demain intentionnistes. In: RIOU, Denys (Org.). *Les écrivains devant l'impresionnisme*. Paris: Macula, 1989. p. 143-146.
- BONAFoux, Pascal. *Du côté des peintres*. Paris : Ed. Diane de Selliers, 2008.
- BOSI, Alfredo. *O pré-modernismo*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BOURGET, Paul. Deux paradoxes d'un demi-savant. In: \_\_\_\_\_. *Études et portraits d'écrivains et notes d'esthétique*. Paris: Plon, 1905. p. 259-273.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. L'Impresionnisme dans le roman. In : \_\_\_\_\_. *Le roman naturaliste*. Paris: Calmann Lévy, 1883. p. 75-104.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CANDIDO, Antonio. Crítica impresionista. *Remate de males*, Campinas, p. 59-62, 1999.
- CARAMASCHI, Enzo. A propos des frères Zengamno. In: \_\_\_\_\_. *Arts visuels et littérature: de Stendhal a l'Impresionnisme*. Bari: Schena; Paris: Nizet, 1985. p. 81-90.
- CRESSOT, Marcel. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Genebra: Slatkine, 2014.
- GENGEMBRE, Gérard; LECLERC, Yves; NAUGRETTE, Florence (Dir.). *Impresionnisme et littérature*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012. p. 125-141.
- DÉCAUDIN, Michel. Poésie impresionniste et poésie symboliste, 1870-1900. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, n. 12, p. 133-142, 1960.
- DETHURENS, Pascal (Dir.). *Écrire la peinture: de Diderot a Quignard*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2009.
- DUBOIS, Jacques. *Romanciers français de l'Instantané au XIXe siècle*. Bruxelles: Palais des Académies, 1963.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GUNSTEREN, Julia von. *Katherine Mansfield and literary impressionism*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1990.
- HATZFELD, Helmut. *Literature through art: a new approach to French literature*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, 1952.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

# AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

- HIBBARD, Addison; FRENZ, Horst. The impressionists. In: \_\_\_\_\_. *Writers of the western world*. 2 ed. Boston: Riverside Press Cambridge, 1954. p. 1109-1166.
- HUEFFER, Ford Madox. On Impressionism. In: MONRO, Harold (Ed.). *Poetry and drama*. Londres: The Poetry Bookshop, 1914. v. II. p. 167-175; 323-334.
- JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2010.
- LEROY, Louis. L'exposition des impressionnistes. In: BONAFoux, Pascal (Org.). *Correspondances impressionnistes*. Paris: Ed. Diane de Selliers, 2008. p.128-135.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Lacooonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- LOTI, Pierre. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. 14 ed. São Paulo: Globo, 1998.
- KRONEGGER, Maria Elisabeth. *Literary impressionism*. New Haven: College and University Press, 1973.
- LALO, Charles. L'impressionnisme et le dogmatisme. In: \_\_\_\_\_. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Armand Colin, 1912. p. 199-339.
- LAMANDÉ, André. *L'impressionnisme dans l'art et la littérature*. Mônaco: Imprimerie de Monaco, 1925.
- MATZ, Jesse. *Literary impressionism and modernist aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- MOSER, Ruth. *L'impressionnisme français: peinture, littérature, musique*. Genebra, Suíça: Droz; Lille, França: Giard, 1952.
- NAGEL, James. Stephen Crane and the narrative methods of impressionism. *Studies in the novel*, Baltimore (Estados Unidos da América), v. 10, n. 1, p. 76-85, primavera 1978.
- NETTELS, Elsa. Conrad and Stephen Crane. In: CARABINE, Keith (Ed.). *Joseph Conrad: critical assessments*. East Sussex: Helm Information, 1992. v. IV. p. 203-218.
- PETERS, John G. *Conrad and impressionism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. 14 ed. São Paulo: Globo, 1998.
- SANDANELLO, Franco Baptista. Pelos olhos de Maisie, pelos olhos de quem? *Criação e crítica*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 1-11, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: percepções e reflexões*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- STOWELL, H. Peter. *Literary impressionism, James and Chekhov*. Athens (Estados Unidos da América): University of Georgia Press, 1980.
- SYPPER, Wylie. A experimentação impressionista. In: \_\_\_\_\_. *Do Rococó ao Cubismo na arte e na literatura*. Trad. Maria H. P. Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 135-151.

# AFLUENTE

Revista Eletrônica de Letras e Linguística

TORGOVNICK, Marianna. *The visual arts, pictorialism and the novel*: James, Lawrence and Woolf. Princeton: Princeton University Press, 1985.

VOUILLOUX, Bernard. L'impressionnisme littéraire, un mythe fécond. In : GENGEMBRE, Gérard ; LECLERC, Yves ; NAUGRETTE, Florence (Dir.). *Impressionnisme et littérature*. Rouen: Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2012. p. 17-25.

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

WATTS, Cedric. *Joseph Conrad: The secret agent*. Tirril: Humanities-Ebooks, 2007.