

GOUACHES E MANCHAS NO SIMBOLISMO LUSO-BRASILEIRO

Gilberto Araújo*

Quando associamos o poema em prosa a um espaço geográfico, a França talvez seja o primeiro local que nos vem à mente, já que o país abrigou as experiências decisivas e transgressoras de Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Láutreamont e outros. Ao pensarmos sobre a incursão do gênero no Brasil, o nome mais eminente é Cruz e Sousa, que, em *Missal* (1893) e *Evocações* (1898), consolidou nosso poema em prosa. No entanto, a chegada dessa prática poética ao solo tropical nem sempre ocorreu por via direta francesa: em larga medida, sofreu a mediação de Portugal, configurando um caso de herança dupla. Mesmo no âmbito da poesia versificada, é escusado lembrar a importância de Guerra Junqueiro e de Antônio Nobre no simbolismo brasileiro. No poema em prosa, o principal elo entre a matriz francesa e o Brasil coube ao português João Barreira, que, em *Gouaches* (1892), consumou, em língua vernácula, os ideais da prosa simbolista. Não queremos com isso dizer que Barreira foi o pioneiro do gênero no circuito lusófono, tampouco que os poemas em prosa de Cruz e Sousa só tenham surgido graças ao modelo português. Basta recordar que as *Canções sem metro*, de Raul Pompeia, embora só enfeixadas em livro em 1900, eram publicadas em periódicos desde 1883, quase uma década antes da aparição de *Gouaches*. Do mesmo modo, Cruz e Sousa já escrevera poemas em prosa em 1885, quando, dividindo assinatura com Virgílio Várzea, lançou *Tropos e fantasias*.

O fato, porém, é que o livro de João Barreira causou grande impacto em nosso meio literário, seduzindo diversos escritores que, oblíqua ou ostensivamente, compactuavam com seus ideais finisseculares. Publicação raríssima – com seis exemplares impressos fora do comércio –, o título tornou-se algo mítico. Andrade Muricy chega a dizer que nossos simbolistas se ajoelhavam para ler a obra, assim convertida numa espécie de bíblia poética. A devoção um pouco exagerada aos *Gouaches* talvez não se explique pela qualidade intrínseca da obra, por vezes inferior a outros títulos contemporâneos, mas, possivelmente, por ser ela a primeira, em língua portuguesa, a *efetivar* um livro inteiro de poemas em prosa. Raul Pompeia só teria as *Canções sem metro* publicadas postumamente, em 1900, e o

* Professor Substituto de Literatura Brasileira na UFRJ, onde desenvolve pesquisa de doutorado sobre o poema em prosa no Simbolismo Brasileiro, além de pesquisador da Academia Brasileira de Letras. Dentre seus títulos, destacam-se *Melhores crônicas de Humberto de Campos* (Global, 2009) e *Júlio Ribeiro* (ABL, 2011).

Missal, de Cruz e Sousa, só viria a lume em 1893, portanto um ano depois do lusitano. Desse modo, os *Gouaches* sintetizavam os anseios de muitos dos nossos ainda tímidos e quase inexpressivos simbolistas: o ideal do poeta-profeta, o «pan-teísmo literário», o poder transcendental da arte, a solidão do artista, etc. Não por acaso, na folha de rosto do livro aparece a máxima baudelairiana *Spleen et idéal*; a citação reforça o desempenho português na distribuição da herança francesa.

Como se sabe, o poema em prosa dramatiza um rubrica da modernidade: a tensão. Uma das vanguardas da literatura oitocentista, marca a insurreição dos poetas contra a rigidez das regras de versificação, no Brasil particularmente alimentadas pelo apogeu do parnasianismo. E não só: combate, de maneira geral, o cerceamento da criatividade, resultando um gênero contrabandista, que, astutamente, aproveita muito do poema e algo da prosa, para superar ambos. Os primeiros a se rebelar contra essa imposição foram os românticos, opondo a vivacidade da imaginação à monotonia das prescrições, mas é somente a partir da segunda metade do século XIX, com Aloysius Bertrand e Baudelaire, que o gênero ganha autonomia e consolidação.

Conforme observa Suzanne Bernard, uma das maiores estudiosas do poema em prosa, o gênero caracterizava-se inicialmente pela brevidade estilística, que, em certa medida, afrontava a concisão do verso lírico. Tal enxugamento aparece em Aloysius Bertrand e Baudelaire. Nesse momento, representativo da crise de verso, o poema em prosa carregou as tintas prosaicas, rastejando em temas antes rechaçados pela poesia. Poemas de Baudelaire como «A perda do halo», «O brinquedo do pobre», «Os olhos dos pobres» ou «Espanquem-se os pobres», etc., comprovam essa tendência. Posteriormente, o gênero perde um pouco da economia estilística em favor de um discurso caudaloso, fortemente imagético e sonoro. É o que temos em Rimbaud e Láutreamont, por exemplo. A transformação parece sugerir que, superando o embate com o verso tradicional, o poema em prosa pudesse de novo circular nas mesmas esferas da poesia lírica, conquanto em linguagem mais anárquica, desobediente às imposições do metro. Agora, ao gênero transgressor interessava mais fugir da narratividade, pois a mancha gráfica da prosa poderia, equivocadamente embora, atrelá-lo às amarras do conto e da novela, por exemplo. Por isso, verificamos nesses autores um esforço contumaz em driblar as sequências narrativas, que, em tempos de folhetins e peripécias, seduziam a maioria dos leitores. Tal cuidado justifica a aparição de uma curiosa categoria literária no simbolismo: a *fantasia*, termo vago que alude a tudo aquilo que, escrito em prosa, tem pouco de prosaico, muito de poético e nada de metrificado. «Fantasia» é designação que resume o empenho de fugir tanto do poema quanto da prosa, ânimo que a expressão «poema em prosa» não deixa transparecer tão intensamente. Desse escape do narrativo decorre a procura de uma escrita não linear, afastada o máximo possível de um eixo de causalidade que a pudesse tornar

encadeada ou previsível. O encadeamento lógico é rompido em favor do flagrante, do indizível. É esse desejo que conduz a literatura às fronteiras da pintura e das artes plásticas, pois a aproximação entre a pena e o pincel atende ao exercício de uma escrita despegada da lógica cartesiana, como a tinta derramando-se na aquarela.

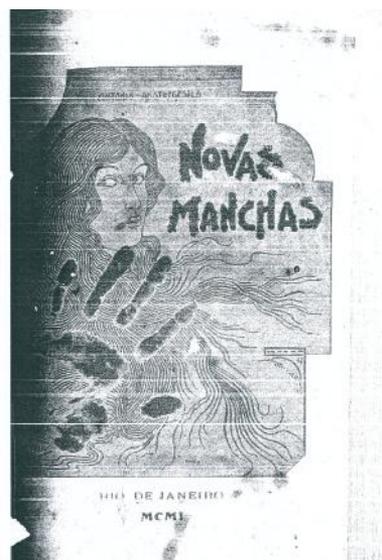
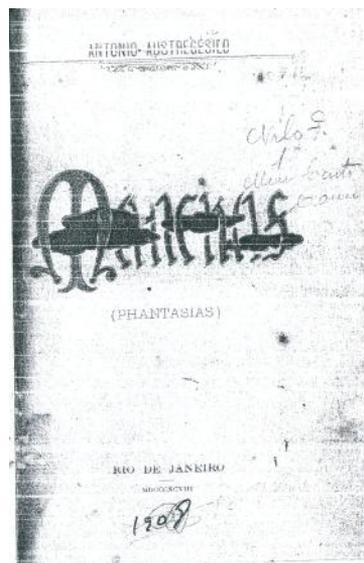
Com efeito, a pictorialização do discurso caracteriza o poema em prosa: lembremos que é «fantasias à moda de Rembrandt e de Callot» o subtítulo do *Gaspard de la nuit* e que, no prefácio a *Spleen de Paris*, Baudelaire manifesta o desejo de *pintar* a vida moderna. Cruz e Sousa, em artigo de 1886 publicado no *Jornal do Commercio*, diria que «o escritor é psicólogo, é miniaturista, é *pintor* – gradua a luz, tonaliza, esbate e esfumina os longes da paisagem» (*apud* CAROLLO, 1981, II: 323, grifo nosso). Na mesma direção, temos o título *Gouaches*, e o subtítulo, «Estudos e fantasias», de João Barreira, não por acaso devotado estudioso das artes plásticas, inclusive com livros publicados sobre as artes grega e portuguesa. Sintomaticamente, em um dos poemas em prosa do livro, «A máscara», o narrador/sujeito poético acompanha *pari passu* as pinceladas de um pintor, irmanando-se a ele: «E eu olhava-as [máscaras] então como a surpreender-lhes a fisiologia da sua alma, enquanto o pintor meu amigo lançava as primeiras manchas de uma antiga paisagem vivida.» (GRAVE, 1892, p. 79)

Nesse ensaio, também examinaremos sucintamente como o escambo entre letra e tela se atualiza na obra de um esquecido simbolista brasileiro: Antônio Austregésilo. Quando lembrado, Antônio é referido como importante médico psiquiatra, como obscuro membro e presidente da Academia Brasileira de Letras ou apenas como o tio de Austregésilo de Athayde, presidente da mesma instituição por mais de 30 anos. Quase nunca como escritor ou poeta. Todavia, Antônio Austregésilo publicou dois livros de poemas em prosa, posteriormente renegados: *Manchas* (1898), subtítulo «fantasias», e *Novas manchas* (1901), subtítulo «contos e fantasias» (a rigor, ele incluiria, com algumas modificações, textos de ambos os volumes em *Perfis de loucos* (1943), indiciando que o médico matou o escritor). Conforme sugere o título, é patente a sombra de João na obra de Antônio, fato confirmado pelo brasileiro em conferência localizada por Andrade Muricy:

Não podemos negar que a maior influência nos veio de Portugal, como João Barreira, Eugênio de Castro, e Antônio Nobre. João Barreira havia publicado um livrinho de prosa, *Gouaches*, que impressionou vivamente os simbolistas brasileiros. Cruz e Sousa quedou-se encantado com o escritor lusitano. «Diálogo outonal», «Monólogo de um crânio», «A rosácea da capela gótica» eram repetidos como salmos da nova orientação literária. (*apud* MURICY, II, 1973: 663)

«Gouaches» e «manchas» são palavras que acusam a índole pictórica do poema em prosa simbolista, característica textual que, no caso de Antônio Austregésilo, encontra repercussão editorial. A palavra «Manchas» na capa do livro

homônimo é também manchada, com a tinta borrando a pretensa limpidez discursiva. Em *Novas manchas*, a ousadia foi maior, já que se timbrou na capa a mão do tipógrafo suja de tinta.



Entretanto, deve-se averiguar em profundidade a relação entre o poema em prosa e as artes plásticas. De início, importa saber que não se trata, exclusivamente, de conferir plasticidade ao discurso, reproduzindo nele as idiossincrasias da tela: contraste de cores, flagrantes de paisagem, índices de profundidades etc. Há também isso, em diversas ocorrências de louvável força imagética; em João Barreira «A sua figura manchava, na zona vaga da luz, a água-forte duma academia de desespero, um contraste belo de nanquim e leite, arremessado na noite escura das grandes dores» (GRAVE, 1892, p. 120); em Antônio Austregésilo: «Seus olhos são como dois punhais estelares que sangraram a minha alma toda, em profundos golpes de luz amorosa» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. xxx). Este talvez constitua o primeiro nível de contaminação entre os dois códigos, aquele a que Ezra Pound chamou de fanopeia, isto é, a representação verbal de uma representação visual.

Conforme apontamos anteriormente, a escrita pictórica circunscreve-se também à crise da prosa: solventes dos elementos da narrativa, há textos que procedem ao enfraquecimento das marcas de narrador, personagem, tempo, espaço e, sobretudo, enredo. Ao esvaziamento do entrecho, reduzido a um esqueleto essencial e desfibrado da anedota folhetinesca, corresponde uma valorização ostensiva

do ritmo e da imagem, indícios de uma escrita mais preocupada com o poder encantatório dos sons e dos signos do que com o dinamismo da peripécia. Como, neste ensaio, nosso interesse é averiguar esses mecanismos de suspensão narrativa, deixaremos de lado as *Novas manchas*, pois, conforme o subtítulo «contos e fantasias», há nelas um retorno ostensivo da narratividade, tornando-as antes prosa poética do que poema em prosa. Veja-se a diferença de «*estudos e fantasias*», que subintitula *Gouaches*, e «*contos e fantasias*»: neste, mais específico, se assume a existência de uma célula narrativa, ao passo que o outro, menos definido, apela para termo genérico, incapaz de nomear com nitidez o gênero praticado. Além disso, é preciso notar que Antônio Austregésilo nunca abandonou uma romântica vocação intimista, centrada na breve narrativa de pequenos casos amorosos, nisso diferindo-se dos simbolistas, de envergadura mais universalista.

Começamos analisando os *Gouaches*. Em «A crucificada», temos o esplendor da fanopeia, manifesto, por exemplo, numa rigorosa e plástica obsessão descritivista: «Um vidro corado, escorrendo sanguínea, manchava a impressão endolorida de um mártir: sobre uma claridade albente de mármore desamparavam-se os braços de uma Cruz...» (GRAVE, 1892, p. 102). O pendor imagético manifesta-se ainda na riqueza das comparações: «Na sua fisionomia quebrada e macerada, doidejavam ainda como folhas secas sem chão de repouso, os últimos desejos insatisfeitos e recalçados» (GRAVE, 1892, p. 103).

Tal poema trapaceia o leitor interessado em acompanhar algum fio narrativo. Embora seja o primeiro texto de *Gouaches* a nomear uma personagem, Sara – já que os demais se restringiam à fixação de tipos difusos, como o poeta, ou de partes do corpo, como o crânio –, o poema arma pequenos enredos para logo miná-los. Note-se a passagem em que o sujeito poético caracteriza o estado de alma da protagonista (se assim podemos chamá-la):

Sara não reconhecia a sua Alma no rebanho pacífico que se ia afogando e perdendo num silêncio de arminho, por um portal de nuvens pespontadas de estrelas enormes e verdes como esmeraldas, diluindo um luar submarino sobre um fundo basáltico de gruta, onde nadava um rumor suavíssimo de vozes e um trêmulo de harpas sacrossantas afogando o êxtasis imutável dos Escolhidos. (GRAVE, 1892, pp. 105-106)

No portal de nuvens, há um luar, que, por sua vez, ilumina uma gruta onde nadam vozes! O abismo de imagens trava o andamento na narrativa, fazendo-a marcar passo. Essa microscopia labiríntica comparece em outras passagens de «A crucificada», quase sempre a serviço da suspensão do entrecho:

E quando o estorcegar das suas carícias escorria sangue, ela tinha um riso demente em que passava a corrente de arrepios sarcásticos olhando a chaga viva, – incendiavam-se no seu olhar os clarões explosivos de um sol esfaqueado em gritos

de lacre, como se na sua pupila uma esponja de gnomo saltitante fosse espremendo, gota a gota, a dissolução colorida de um enorme rubi liquefeito. (GRAVE, 1892, p. 113)

Já em «Diálogo outonal», primeiro texto do livro, ocorre procedimento semelhante. Quando se espera a continuação de incipiente narrativa, vem a avalanche de imagens:

Sabes? Uma noite, já tarde, ia tombando para as bandas do mar uma lua de ocre, arrastando por uma pálida paisagem de epidemia um luar maligno, à hora neutra em que os noctâmbulos, deixando prender as asas de morcego, recitam o *Amém* da sua prece fatalista e ziguezagueante de enigmas, senti esboçar-se cá dentro do meu tumulto esta bizarra concepção [...]. (GRAVE, 1892, p. 28)

A apreensão pictórica do real culmina no último poema de *Gouaches*, «A escalada», quase um correlato do *Juízo final*, de Michelangelo.

Nas *Manchas*, também é possível detectar alguns dispositivos de desaceleração narrativa, traduzidos em geral numa ostensiva redundância, de forma e de conteúdo, que enovela o fio de ações. Na abertura do livro, Austregésilo justifica seu título, aludindo às flutuações e imprecisões da vida, as quais demandariam uma linguagem igualmente fluida, como a do poema em prosa: «Manchas que sois a minha vida, manchas que sois o mundo envolvi-me de tédio já que ocultais a Felicidade» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. VII). É nítido o eco baudelairiano via Barreira: *spleen et ideal*.

No âmbito formal, as *Manchas* também comportam abundantes comparações:

O endolorido som que se evolava do franger rouquenho do serrote contra as tábuas caía cadenciadamente, sugestivamente nos meus ouvidos forrados já d'angústia, *à semelhança duma pedra no fundo dum lago verde e baboso*, e despertava no âmago da minh'alma sentimentos de nostalgias indefinidas, *como a pedra revolvendo o lamaçal algoso dos fundos das maremas*. (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XV, grifo nosso)

Destaque-se, nesse sentido, o poema «A minha eleita», em que, de maneira convencional, partes do corpo da amada (bocas, olhos, braços) são louvadas por símiles: «Sua boca é um púcaro de rubis e pérolas cujo brilho e esplendor queimaram as minhas faces nevadas d'enfermo d'alma» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XXX). Comparar para travar: eis o princípio de Antônio Austregésilo, que, nesse mesmo poema, não se contenta apenas em desdobrar, maçantemente, qualidades de sua amada «real», como também projeta atributos hipotéticos (e doentios) da mulher: «Dói-me imensamente a sua beleza d'agora: quiser vê-la tísica, mirrada, *como um lírio florescido em ingrato val, branca e spectral como uma pincelada de luar em*

trevas absolutas» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XXXI, grifo nosso). Quer-nos parecer que, como os parnasianos que, reza a lenda, iniciavam, e não terminavam, o soneto pela chave de ouro, alguns poetas da prosa simbolistas guardavam na manga um rol de comparações, a serem generosamente distribuídas pelos parágrafos...

A obstrução da sequência narrativa surge também na fixação exaustiva de tipos (herança mais de Baudelaire do que de João Barreira). O primeiro parágrafo do poema «Velhas» corrobora essa escavação arqueológica da realidade: «Lembrar que as velhas já amaram, que tiveram seus momentos d'holocausto das paixões é ver através de cinzentas nuvens a paisagem dum éden perdido pelo esgotamento dos anos» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XXI). Como se vê, o olhar-palimpsesto é a prerrogativa para o encaracolado labirinto imagético. A objetivo semelhante serve outra tônica das *Manchas*: a personificação, a sondagem dos «mistérios infinitos das coisas». Tentando rastrear vida em seres inanimados, «a vida sonambúlica das coisas», nas palavras de Baudelaire, Austregésilo renuncia ao movimento em favor da auscultação detida dos objetos que o cercam. É o que lemos em «A alma do serrote», em que a animização da ferramenta cria um corrente sinestésica:

Os gemidos da luz pareciam-me agora a alma do serrote gritada na hora dos arroxamentos celestiais e das dores hospitalares, e eu apercebia em cada ziguezague das luzes efêmeras as notas da música inorgânica do velho serrote, gemebundo nos escaveirados tentáculos do velho marceneiro, de fisionomia triste como uma ilusão perdida, lacrimvejada sob um céu sentimental do Oriente. (AUSTREGÉSILO, 1894, p. XVII)

Em Antônio Austregésilo, o pleonasma formal, repleto de comparações, epítetos e desdobramentos, ecoa na redundância existencial e moral das personagens, aspecto que tem no monólogo o melhor suporte expressivo. De fato, a solidão e o vazio identitário são dois atributos muito frequentes em *Manchas*, e ambos favorecem a inação e o ensimesmamento:

Queria apenas conversar comigo, comigo sim, por que quem melhor compreenderia o meu amor magoado do que eu? eu, o alegre para o mundo e triste para mim, para os meus momentos egoísticos de dor e de pesar? (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XLVI)

Soluçante, levantei-me irradiado pela luz estranha dos seus olhos indiferentes e roguei piedosamente a Deus, ao mesmo Deus dos justos e dos crentes, para que a minha Eleita d'outrora volvesse novamente seus olhos que já me embriagaram de luz amorosa. Deus não falou dentro da minha Fé, o silêncio apertou-me o coração dilatando a minha descrença e a Noite continuou a passar silenciosamente pelos meus olhos como uma longa e esguia visão.

Chamei por Satã, o glorioso deus dos desesperados, e numa prece ungida d'humildade e amor roguei ao soberano deus para que a alma da minha Eleita viesse

afagar novamente as faces da minh'alma. Satã tinha os ouvidos voltados para o Prazer e para o Mundo, e eu achei-me só, a sentir a Noite passar pelos meus olhos como uma dolorosa visão, viúva e coberta de trevas. (AUSTREGÉSILO, 1898, p. XLVIII)

A percepção obrigava-me a julgar que em mim faltava a integridade das minhas emoções e do meu ser; experimentava um vazio inexplicável, uma carência incógnita, um peso vago de sofrimentos erráticos, o desequilíbrio da minha personalidade. (AUSTREGÉSILO, 1898, p. LXX)

A prolixidade de Antônio Austregésilo ganha destaque no poema «Já os meus olhos não me envenenam, só temo agora a tua traição», que, segundo o título, encena uma suposta superação amorosa: «Oiçam, oiçam! estou salvo do mistério do Amor! Sou um forte, um são!» (AUSTREGÉSILO, 1898, p. LXLVIII). A despeito disso, o sujeito poético continua a cantar, negativamente contudo, a mulher, assumindo postura simétrica à verificada no poema «A minha eleita»: se antes ele a enaltecia, agora a denigre, mas nunca a esquece:

A tua boca é uma riquíssima flor de mentiras, tão atraentes que até parecem beijos d'amor. Não temo mais o vírus porque convalesci da tua dentada perfumosa e amorosa, e agora fujo ao ver a cicatriz em meu coração.

Teus cabelos são a miragem dos desertos onde só a areia existe, e engana ao beduíno julgando-a oiro em pó.

Sou beduíno, mas não me enganarei mais com essas areias d'oiro.

Repugna-me a tua frescura e beleza d'agora: me pareces pântano cristalino e todo florido à tona e baboso ao fundo, onde o lodo é a excelsa glória. (AUSTREGÉSILO, 1898, p. LXLV)

Portanto, a mobilidade do conteúdo é, em certa medida, desmentida pela inércia formal.

Talvez se possa objetar que comparações assim excessivas são também correntes na prosa de ficção, principalmente naquela de extração ornamental, em que o escritor deseja «florear» a psicologia das personagens. Todavia, importa destacar que, em narrativas ficcionais, o concurso das imagens – afetado ou não – é incidental e secundário, respeitando orbitalmente as exigências do enredo. Aí temos o que se chama de prosa poética, gênero distinto do poema em prosa, pois neste a melopeia e a fanopeia constituem, em muitos casos, uma finalidade em si. Naturalmente, houve muito trânsito entre os gêneros, com poemas em prosa avizinhandose da prosa poética, do conto e até da crônica. Isso ocorre, por exemplo, nas *Novas manchas*, cuja tendência flutuante manifesta-se no próprio título, pois o autor empregou a mesma palavra («manchas») para designar textos de natureza bastante diversa.

Para concluir os comentários acerca do escambo entre literatura e artes plásticas no simbolismo, indagaríamos se, no poema em prosa, esse fractal imagético, em que o escritor se compraz em desdobrar nuances cromáticas e luminosas das imagens, se esse procedimento não poderá constituir um correlato verbal da proposta impressionista de decomposição da cor e da luz. Neste caso, a redundância discursiva poderia corresponder ao pontilhismo nos quadros: em ambos, há análise imagética de matizes, há decomposição gradativa de unidades, como se as letras ansiassem por mimetizar estruturalmente a pintura.

Resumo: As relações entre poesia e pintura no poema em prosa simbolista luso-brasileiro: especificamente, nos livros *Gouaches* (1892), de João Barreira, e *Manchas* (1898), de Antônio Austregésilo. A redundância como recurso contra a causalidade narrativa.

Abstract: *The relationship between poetry and painting in Luso-Brazilian Symbolist prose poem: specifically, in the books Gouaches (1892), by João Barreira, and Manchas (1898), by Antônio Austregésilo. Redundancy as a strategy against the narrative causality.*

Palavras-chave: Simbolismo, poema em prosa, Antônio Austregésilo, João Barreira.

Keywords: *Symbolism, prose poem, Antônio Austregésilo, João Barreira.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUSTREGÉSILO, Antônio. *Manchas (fantasias)*. Rio de Janeiro: Oficina de obras do Jornal do Brasil, 1898.
- BARREIRA, João. *Gouaches (estudos e fantasias)*. Porto: Lugan & Genelioux, Editores, 1892.
- BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista no Brasil*. 2 vol., 2.^a edição, Brasília: MEC; INL, 1973.

