
Gouaches: picturalismo e poema em prosa

Palavras-chave: poema em prosa, Simbolismo, Decadentismo, João Barreira, *Gouaches*, literatura e outras artes, pintura.

Keywords: prose poem, Symbolism, Decadence, João Barreira, *Gouaches*, literature and the other arts, painting.

Qu' é dos Pintores do meu país estranho,
Onde estão eles que não vêm pintar?

António Nobre

Um prosador qualquer desfruta fama honrosa,
Obtém dinheiro, arranja a sua cotterie;
E a mim, não há questão que mais me contrarie
Do que escrever em prosa.

Cesário Verde

1. Em 1943, no termo da sua vida literária, confidenciava Eugénio de Castro, em entrevista ao jornal *Acção*:

Fui um revolucionário e, pela ordem natural das coisas, estou reaccionário. Disso que para aí chamam poesia, entendo muito pouco. Na minha obra, a partir de certo momento, parti para o rumo da poesia clássica e nesse rumo morrerei. Entendo – esta é que é a verdade – que pode haver pequenas mudanças, mas o que é essencial em poesia, mesmo sob o ponto de vista formal, é o ritmo. Agora só se respeita a disposição tipográfica... A ondulação rítmica dos poemas chamados modernos foge-me, não a apreendo...¹

Este pronunciamento retrospectivo em torno da substância do poético, que desqualifica, na essencialização do lírico, a tirania da «disposição tipográfica» em verso, para repisar a absoluta precedência desse *quid* pré-poético que é a «ondulação rítmica», não desmente, na ênfase que concede à eufonia e à similitude, a sua linhagem simbolista. E, por isso, não pode, subscrito como foi por um dos seus mais diligentes cultores, deixar de sugerir matéria de reflexão à hora de aclarar as fronteiras do género

¹ *Apud* Aníbal Pinto de Castro, «Tradição e renovação na poesia de Eugénio de Castro», *Arquivo Coimbrão*, vol. XXIV, 1969, p. 30.

² Massaud Moisés, *A Criação Literária. Poesia*, São Paulo, Editora Cultrix, 1987, p. 129.

do poema em prosa.

É certamente verdade que a disjunção entre poesia e versificação, prerrogativa na qual aparece alicerçada a forma do poema em prosa, é ponto indisputado, pelo menos desde que Aristóteles argumentou que «nenhum elo de necessidade liga a poesia ao poema, e vice-versa»². A circunstância de a forma eclodir a par da moderna *crise de vers* de raiz romântica, de que falava Mallarmé – dando voz ao desconforto de todo o génio artístico insubmisso em face do atavismo mecanicista do metro e da rima –, conjugada com o enlace oximórico dos dois termos que coexistem no nome de baptismo consagrado por Baudelaire (*poema e prosa*), constituem, desde logo, sintomas de uma condição genológica que se diria intervalar. Será ela, aliás, a ditar aquela que constituirá a inscrição problemática desta «poesia mutilada»³ no seio da instituição literária⁴. Com efeito, desde uma ainda tateante erosão estrófica com *Gaspard de la nuit* (1842), de Aloysius Bertrand, passando pela plenitude madura dos mais controversos atentados à versificação perpetrados por Baudelaire e Rimbaud, a forma do poema em prosa parece ter reivindicado para si própria um espaço intersticial que se, a espaços, a tem degredado, por reacção subvalorização, para as margens do sistema literário, não deixa, ainda assim, de lhe conferir uma plasticidade dúctil, bem mais afeiçoada ao ecumenismo inter-artístico que é pedra angular da «estética contradictoria y agónica de la modernidad»⁵. Comungando, pois, desse clima de ruptura estética e de indeterminação tipológica, que já foi descrito como «un spleen de la poésie à l'image d'une poétique moderne»⁶, o poema em prosa vai, desde cedo, hospedar formatos poéticos de vária índole, numa cabal demonstração de abertura genológica à qual, em rigor, se manterá indefectivelmente fiel. Aliás, esta displicência crítica, que reconhece nos poemas em prosa *carmina* repousantes ou *bibelots* inconsequentes (e que, de certo modo, Baudelaire não deixa de referendar com o título *Petits Poèmes en prose*), irá marcá-los com o estigma de menoridade artística que ainda

³ A expressão, usada por Jean Cohen para descrever o poema em prosa, é tradutora do mais ou menos latente enviesamento crítico que tem predominado nas abordagens de uma forma que, desde a sua génese, tem sabido resistir ao imobilismo da regra. Cf. Jean Cohen, *Estrutura da linguagem poética*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1976, p. 62.

⁴ A tematização de uma marginalidade social estetizada, tão cara a Aloysius Bertrand e aos primeiros autores de poemas em prosa, traduz justamente a consciência de que essa forma inédita, surgida na primeira metade do século XIX, era, nas palavras de Nathalie Vincent Munnia, uma «arte da margem». Explica a autora: «En effet, Bertrand – et les premiers poètes en prose en général – occupent une situation particulière: en tant qu'artistes et poètes, ils se trouvent déjà hors du réel, en nécessaire inadéquation par rapport aux valeurs de la société bourgeoise de leur époque. Mais, leur insignifiance littéraire, les classant parmi les romantiques marginaux, rend leur marginalité plus probante encore que celle des "grands" romantiques. Et surtout, leurs choix poétiques – la pratique d'un genre poétique non reconnu, encore inexistant même avant Baudelaire – rendent d'emblée impossible toute consécration littéraire immédiate (...). Le poème en prose prend donc naissance dans ces marges, de la société et de la littérature. Introduisant une certaine marginalité en poésie, il se présente de plus comme un art de la marge: un type de poésie qui inscrit la marginalité poétique – des sujets et des formes d'expression traditionnellement exclus comme apoétiques – dans son espace textuel et qui, par là, se situe en marge des genres littéraires reconnus, dans l'espace encore vide d'un genre en train de se construire, dans la marge blanche et indéterminée d'une genericité encore indéfinie». Cf. Nathalie Vincent Munnia, «Du poème en prose comme art de la marge chez Aloysius Bertrand», *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis*, 19, 1998, p. 45.

⁵ María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del Poema en Prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, p. 20.

⁶ Nathalie Vincent-Munnia, «Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie», *Littérature*, octobre 1993, p. 4.

⁷ Cf. as seguintes palavras de María Victoria Utrera Torremocha: «Como género que constantemente tiende

hoje não se desvaneceu por completo.

Admitindo que o desconcertante polimorfismo do género – do antigénero, preferem alguns⁷ – não pode senão embargar a cómoda eficácia dos rótulos, observa Michel Sandras que «plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de formes littéraires brèves appartenant à un espace de transition dans lequel se redéfinissent les rapports de la prose et du vers et se forgent d'autres conceptions du poème»⁸. Propenso a uma elocução metamórfica – que, além da dicção lírica, pode assimilar os registos descritivo, narrativo, reflexivo, ensaístico, apologal... –, o poema em prosa, dando cumprimento ao destino aporético de veicular a prosa *sub speciae* poética, não pode senão impulsionar uma radical expansão do território lírico, admitindo a imiscuição do prosaico, que não se fica agora por uma instrumental abolição do verso, mas confere efectiva dignidade poética a um repertório de temas inservível, por definição, para a poesia. Alimentando – e alimentando-se – dessa «tension entre le poétique et le prosaïque»⁹ – concebidos ambos, como salienta T. Todorov, «non plus comme des catégories littéraires, mais comme des dimensions de la vie et du monde»¹⁰ –, esteando o seu arrojo compositivo num entendimento da poesia como *efeito* e não como *forma* contingente, recorrendo à miniloquência como sinal expressivo de uma congénita suspeição anti-retoricista, o poema em prosa quer-se, em particular no rescaldo da sua codificação baudelairiana, um género abertamente dialógico: nas suas fontes de inspiração, como nos módulos discursivos que incorpora; na ampla escala ideotemática que percorre, como nos oscilantes parâmetros de composição que patenteia. Se nele deve perceber-se ainda uma intenção de *dispositio* que transforma o poema em prosa num fragmento autónomo, assim o afastando da dilação digressiva da prosa poética; se, na esteira das reflexões de E. A. Poe, que o poeta de *Le spleen de Paris* amolda à teorização do novo género, unidade de efeito e brevidade¹¹ se consorciam numa geometria rigo-

a la destrucción de cualquier norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género». (*op. cit.*, p. 16). No recente número da revista *Inimigo Rumor*, integralmente consagrado à forma do poema em prosa, dando conta da «ampla fenomenologia textual» ilustrada pelos textos coligidos, os editores caracterizam o poema em prosa como «forma *informe*, porque definível apenas negativamente» e consideram-na em função de um «limite anti-genérico». («Editorial. Nem pés nem cabeça. A propósito do poema em prosa», *Inimigo Rumor*, 14, 2003, p. 4-5).

⁸ Michel Sandras, *Lire le Poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 19.

⁹ Id., *ibid.*, p. 135.

¹⁰ T. Todorov, «La poésie sans le vers», in *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987, p. 74.

¹¹ Como refere T. Todorov, «le texte qui, par ailleurs, peut être narratif aussi bien que descriptif, abstrait ou concret, doit, pour être poétique, rester court; cette règle de Poe était perçue par Baudelaire comme un trait constitutif du genre (...). Le poème est bref; le poétique est aérien». (*op. cit.*, p. 76). Na mesma linha, também M. Victoria Torremocha observa que «Baudelaire no hace sino adaptar el pensamiento de Poe sobre la lírica – a la que exigía la máxima brevedad – a su propia práctica del poema en prosa, al tiempo que relaciona este elemento esencial con la expresión de la subjetividad, de la interioridad del poeta y de la visión del mundo externo filtrado por su conciencia». (*op. cit.*, p. 79).

¹² Ao ponto de, por irónico paradoxo, ser a forma volátil do poema em prosa aparentada, neste particular da exigente disciplina formal, à forma fixa do soneto. A homologia é, por exemplo, sugerida por Xavier Place, que, em ambas as formas, destaca a depuração económica de meios colocada ao serviço da intensidade expressiva: «É que o campo de ação do artista ao trabalhar poema em prosa é restrito, não pode dispersar-se, salvo se êle, esquecendo para onde ia, se deixa cair na tentação da embaladora prosa poética.

rosa¹², a verdade é que, no limite, nenhuma destas características – autonomia, brevidade, intensidade, gratuitidade ou auto-referencialidade¹³, estatismo e intemporalidade, retórica da elipse e da elisão ou laboriosa cooperação hermenêutica do leitor¹⁴ – permite, na dificultosa tarefa de *distinguo* formal, chegar a um consenso pacificador. Talvez por isso, precisamente depois de esboçar o elenco destes e de outros critérios distintivos, Suzanne Bernard seja conduzida a atalhar a sua validade operatória, reconhecendo nas irrupções diacrónicas do género um omnipresente princípio de contestação anárquica que, por sistema, subverte o quadro normativo da sua morfologia:

Le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur (...) de là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.¹⁵

2. Uma das sendas de renovação formal mais insistentemente prosseguidas pelos cultores do poema em prosa, desde a sua mais precoce emergência, consistiu em abrir a forma a um fecundante diálogo estético. Assimilando a injunção simbolista da fusão das artes e a utopia wagneriana da *Gesamtkunstwerk*,¹⁶ o poema em prosa transmu-

O poema em prosa é, neste aspecto, comparável ao soneto: uma economia exigente de elementos para um fim alto». (Xavier Place, *O poema em prosa*, s.l. [Rio de Janeiro], Ministério da Educação e Cultura, 1962, p. 10).

¹³ A “gratuidade” do poema em prosa «supposerait que le poème en prose ne doit pas contenir des références à des circonstances “biographiques” (souvenirs d’enfance, débats intérieurs, fables personnelles)». (Michel Sandras, *op. cit.*, p. 20).

¹⁴ É este inadiável e mais imperioso investimento interpretativo do leitor que, na óptica de M. Riffaterre, distingue o poema em prosa do seu congénere versificado. Considerando a forma como «l'exemple d'une expansion à l'état pur», Riffaterre observa que, em virtude da sua sobredeterminação semântica e formal, «le poème en prose requiert donc une participation considérable de la part du lecteur (il répond donc à la définition que Barthes a donnée du *scriptible*). Il y a là une réelle différence avec le poème en vers parce que le vers peut se passer de matrice, ou alors la matrice métrique n'est pas conditionnée par celle du texte: elle est antérieure au texte, comme n'importe quelle autre convention. Dans le poème en prose, la matrice substitue à la forme préfabriquée une forme idiolectique spécifiquement adaptée au poème. Puisque le poème en prose naît d'une constante qui le définit et lui est consubstantive, celle-ci est toujours totalement et parfaitement adéquate». (M. Riffaterre, «La sémiotique d'un genre: le poème en prose», in *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 158).

¹⁵ Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, *apud* Michel Sandras, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Vd., sobre o assunto, Aires Graça, Maria Antónia Amarante, «A estética wagneriana e a miragem oitocentista da fusão das artes», *Runa. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos*, 2, 1984, p. 27-42. Como refere Elizabeth Emery, o conceito de obra de arte integral «had been filtered, in France, through Baudelaire's 1861 essay, “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”: Baudelaire interpreted Wagner's theory that different arts working in combination could achieve more than the individual arts working alone in light of his own belief in synesthesia». (Elizabeth Emery, «The Gothic Cathedral in Fin-de-Siècle France. From *Gesamtkunstwerk* to “French Genius”», in Laura Morowitz, Elizabeth Emery, *Consuming the Past: the Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 8-9). Sobre a importância do Wagnerismo na desarticulação formal do verso e da regularidade prosódica, vd. M. Victoria Torremocha, *op. cit.*, p. 181-182.

¹⁷ Cf. T. Todorov, *op. cit.*, p. 83-84.

da-se em cenário privilegiado de confluência inter-artística de linguagens. Ora, para além de evidentes afinidades com a expressão musical, que, a julgar pelo celebrado *mot d'ordre* que ecoa na arte poética verlainiana – «De la musique avant toute chose» – são extensivas a toda a poesia, no poema em prosa revela-se preponderante, logo a partir do seu momento fundacional, uma irreprimível compulsão pictórica. Conquanto, como sustenta T. Todorov, pela opacidade intransitiva do mundo que nele, regra geral, se plasma, o poema em prosa exerce o uso *apresentativo* da linguagem, mais do que o seu potencial *representativo*¹⁷, essa contravenção da ordem mimética de modo algum cancela uma imaginação intrinsecamente pictórica, remetendo as imagens «a la irrealidad de las visiones interiores, presentándose como iluminación y adquiriendo de este modo su cualidad lírica»¹⁸.

Com efeito, desde a menção expressa a nomes de pintores, passando pela descrição de cunho efrástico (em que a imagem funciona como epígrafe icónica do texto), pelo metaforismo pictórico que regularmente comparece na subtítulo das recolhas de poemas ou por uma *espacialização* do texto regulada por princípios importados das artes visuais¹⁹, são tantos e de tão diverso alcance os encontros entre poema em prosa e pintura que não será deslocado conjecturar se nessa íntima congenialidade não residirá um dos seus traços idiossincráticos. A orientação medularmente pictural do género merece, de resto, uma ominosa explicitação no subtítulo na obra que averba o seu assento de nascimento. De facto, Aloysius Bertrand, ao pospor a *Gaspard de la nuit* a inscrição explicativa *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot* – uma sugestão prolongada, no corpo da obra, em inúmeras alusões interpoladas a uma plêiade de pintores ou gravuristas – dá início à proto-história do poema em prosa de carácter pictórico, de consabida fortuna simbolista. Por outro lado, por meio da utilização do termo *fantaisies*, recorrente aliás em múltiplas recolhas posteriores, preludia-se já o que nestas pinturas verbais virá a constituir a primazia da distorção subjectiva de uma paisagem íntima, em detrimento do realismo figurativo da paisagem contemplada. O poema é, pois, um quadro em palavras, que opta por postergar a densidade narrativa e a coesão anedótica, privilegiando um estatismo plástico que o aparenta com um *tableau de genre*. A unidade macrotectual do conjunto – assegurada pelo processo reiterativo do *Leitmotiv* – aproxima-o da estrutura serial do retábulo; a vocação analítica, despoletada pela con-templação do objecto estético, antecipa a *prose d'art* de factura baudelairiana²⁰; a estagnação descritivista das cenas representadas evoca a representação em estampa;

¹⁸ M. Victoria Torremocha, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Sobre a transposição, levada a cabo pelos poemas em prosa de Bertrand e de Rimbaud, dos métodos de composição pictórica, veja-se o estudo de David Scott, «La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud», *Poétique*, 59, 1984, p. 295-308. O exemplo de Mallarmé, relatado por Valéry, é, a este título, eloquente: «Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant des mots sur le papier, deçà, delà, comme le peintre jette des touches sur la toile, et s'occupait seulement ensuite de les relier pour en faire des phrases et des poèmes, suivant les règles de la composition les plus rigoureuses». (*Apud* David Scott, *art. cit.*, p. 295).

²⁰ Como nota Michel Sandras, «la prose d'art entretient des liens étroits, historiques et esthétiques, avec les poèmes en prose, dont certains décrivent volontiers des objets, des paysages, souvent déjà constitués comme des œuvres d'art». (*op. cit.*, p. 36).

²¹ Cf. «À Arsène Houssaye», in Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, Paris, Garnier-

a concepção ornamental do poema-*bijou* lembra a filigrana artesanal de um apaixonado miniaturista.

Também na célebre carta «À Arsène Houssaye», que serve de nota prefacial a *Le spleen de Paris*, Baudelaire caracteriza os textos informes que dá à estampa como «tortueuse fantaisie»²¹, desejando-os o traslado moderno daquela «peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque»²², realizada por Aloysius Bertrand. Na realidade, Baudelaire dilata a vocação pictórica do poema em prosa, obrigando-o ainda, ocasionalmente, a abdicar do regime narrativo para o qual, por natureza prosística, naturalmente propenderia, para o converter num fragmento de descrição estreme ou num instantâneo citadino. Fixados pela retina inquisitiva de um poeta-*flâneur*, pintados com o *chiaroscuro* do esqualido urbano ou com o *sfumato* do simplesmente banal, os quadros baudelairianos prenunciam já uma extroversão mundana que se consuma numa perseverante poética do olhar. Por isso, como muito bem observou M. Victoria Torremocha, um poema como «Un plaisant» «bien podría corresponderse com un croquis de costumbres de Guys o com una caricatura de Daumier»²³.

A voga do poema em prosa, indesligável da triunfante estesia simbolista-decadentista, vai inflacionar os rótulos de género decalcados do terreno das artes visuais ou, talvez mais rigorosamente, decorativas. O título *Illuminations*, eleito por Rimbaud para crismar o «rêve intense et rapide» de que fala em «Veillées»²⁴, preserva, como lembra Verlaine, a acepção original de gravuras coloridas, que constituem, a um tempo, *iluminações* epifânicas e *iluminuras* imagísticas²⁵. Não será difícil acumular exemplos: para um conjunto em poemas em prosa, datado de 1861, escolhe Catulle Mendès a denominação genérica de *Saguines*. Em 1880, Huysmans dá a lume os esboços fragmentários, entre os quais se contam vários poemas em prosa, incluídos em *Croquis Parisiens*²⁶. Vulgarizam-se designações mais ou menos especiosas como *idylles*²⁷, *eaux-fortes*, *études*. Em 1890, Stuart Merrill, ao organizar a primeira antologia de poemas em prosa em tradução inglesa, e validando aquela que parecia ter-se tornado a face distintiva do género, escolhe o

Flammarion, 1967, p. 31.

²² Id., *ibid.*, p. 31.

²³ M. Victoria Torremocha, *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Arthur Rimbaud, «Veillées», in *Œuvres poétiques*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 162.

²⁵ Como observa David Scott, «le mot *Illuminations* suggère soit *éclair*, soit *enluminures*, le sens du dernier étant confirmé surtout par le sous-titre de «*coloured plates*», c'est-à-dire «gravures coloriées». Concevoir le texte comme «gravure coloriée» semble confirmer que chez Rimbaud, comme chez Bertrand, l'une des ambitions du poème en prose au XIX^e siècle paraît avoir été celle de l'absorption par le tissu même du poème de sa propre illustration». (David Scott, *art. cit.*, p. 202). A propósito da obra de Bertrand, nota Pierre Hourcade que «estas iluminuras, na margem de velhos livros ou de velhos quadros, têm tendência para se tornar, pelos seus próprios recursos “iluminações” no duplo sentido que Rimbaud deu a esta palavra, de “visão intensamente real” do mundo das formas, e também de “revelação *sobre-real*”, de intuição, de sondagem lançada ao mais obscuro da consciência». (Pierre Hourcade, «Um precursor romântico do poema em prosa. Aloysius Bertrand», separata do *Boletim do Instituto de Estudos Franceses*, tomo I, 1940-1941, p. 19).

²⁶ Cf. as seguintes palavras de Michel Sandras: «Comme le dessinateur de mode ou le caricaturiste qui “croque” son modèle, l'auteur de poèmes en prose, dans la grande tradition baudelairienne, réduit les développements accessoires pour ne retenir du sujet que les traits par lesquels se manifeste sa vérité». (*op. cit.*, p. 70).

²⁷ O termo, definitivamente consagrado pelos *Idylls of the King* de Tennyson, conserva a acepção arcaizante de pequeno quadro, correspondendo, portanto, à estampa. (Michel Sandras, *op. cit.*, p. 51).

²⁸ Fernando Guimarães, *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*, Porto, Campo das Letras, 2003, p. 68.

sintomático título de *Pastels in Prose*.

Nas letras portuguesas finisseculares, nota Fernando Guimarães em estudo recente, é, de igual modo, perceptível o rasto dessa imaginação poético-pictural, estribada na «relação entre uma visão cromática e a realização literária»²⁸. São, decerto, os seus contornos que se podem aperceber nas reflexões expendidas por Eugénio de Castro, na introdução aos *Poemetos em prosa*, vindos a lume, em 1887, na *Ilustração Portuguesa*. Num «século de prosa», é no poemeto – cumprindo uma tradição que se inicia com Aloysius Bertrand – que se vai acoitar o devaneio mediéxico, plasticamente vertido nos *missais iluminados* ou nos *pasteis das velhas galerias*:

(...) nesse tempo, os Poetas, que, em festins realengos, libavam preciosos vinhos de Creta em preciosas taças de ouro esmaltado, os Poetas, sublimes desvairados, que seguiam ao longo dos caminhos arrastando as túnicas brancas, costumavam principiar os seus poemas com uma invocação à Musa, à grande deusa, (...).

Hoje tudo isso acabou.

Mas eu que, melancólico e saudoso, contemplo de quando em quando essa ideia galante e afdalgada, eu que, neste século de prosa, ainda gosto de ver os velhos missais iluminados, as velhas ruínas solarengas e os desbotados pasteis das velhas galerias, eu, que agora começo estes *Poemetos em prosa*, venho ajoelhar-me em tua frente, ó doce Musa! e venho pedir-te que desças sobre mim os teus grandes olhos cândidos...²⁹

Incontroversamente arrumado no domínio do que classifica como prosa poética, avulta, entre os discípulos desse picturalismo poético, o nome de João Barreira que, em 1892, publica *Gouaches. Estudos e phantasias*³⁰.

3. Inicialmente dados a conhecer nas páginas de *O Intermezzo*, os «singulares poemas em prosa»³¹ de João Barreira, dando testemunho da cumplicidade estética que ligava o autor ao grupo decadentista d' *Os Nefelibatas*, explicitam a ligação consanguínea que o género estabelece com a imprensa periódica, dando razão a Michel Sandras quando sustenta que «le succès du poème en prose est lié en partie à l'inspiration prosaïque et contemporaine des journaux, ainsi qu'à l'existence de l'institution journalistique»³². Não é, aliás, surpreendente que imprensa e poema em prosa nasçam conluiados: pela notoriedade que, nas suas páginas, adquirem o efémero e o fragmentário, dificilmente

²⁹ Apud Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *À Sombra de Baudelaire. Estudo da recepção de Charles Baudelaire na Literatura Portuguesa. De finais do Romantismo ao Modernismo*, Braga, Universidade do Minho, 1992, p. 627.

³⁰ Fernando Guimarães aponta ainda, a par de João Barreira, as obras *Aguadas* (1893), de Ortigão Sampaio, e *Impressionistas* (1896), de José Augusto de Castro.

³¹ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1975, p. 156.

³² Michel Sandras, *op. cit.*, p. 68.

³³ Charles Baudelaire, «À Arsène Houssaye», in *Petits Poèmes en prose (le spleen de Paris)*, p. 31.

³⁴ José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 186.

³⁵ Id., «A evolução da narrativa finissecular», in *História da Literatura Portuguesa (Do Simbolismo ao Modernismo)*, **Gouaches: picturalismo e poema em prosa** | Paulo Alexandre Pereira **33**

se encontraria contexto mais apropriado para albergar uma criação que «n'a ni queue ni tète»³³ do que jornais ou revistas.

Além destes textos de menor fôlego, aos quais parece relativamente pacífico atribuir a classificação de poemas em prosa, a obra de 1892 incluía ainda fragmentos de mais ambiciosa extensão – os casos de «Dialogo Outomnal», «Monologo de um craneo» ou «A Crucificada» –, aos quais, visto frontalmente contrariarem o preceito da brevidade, a designação parece não convir. J. C. Seabra Pereira assinala que «pela extensão e elaboração, se afastam do poema em prosa, sem que as suas estrutura e intenções os identifiquem com o conto ou com a novela»³⁴, embora, em estudo mais recente, não enjeite considerá-los como «contos poéticos»³⁵. Álvaro Cardoso Gomes, por seu turno, relembando a imprudência das asserções definitivas quando se trata do «terreno escorregadio do poema em prosa ou prosa poética», salienta que vários dos textos coligidos em *Gouaches* se situam «numa fronteira muito tênue, porquanto certos expedientes da poesia invadem o terreno da prosa»³⁶.

Com efeito, dando largas a uma irreprimível logolatria – que, em bom estilo decadista, o faz embarcar no fetichismo do vocábulo raro e da imagem inopinada, da torção sintáctica e da inventividade verbal –, o narrador poético rende-se, em vários textos de *Gouaches*, ao enleio da distensão descritivista ou reflexiva, segundo uma «progressão de enchente de maré, e não um movimento de avalanche ou inundação»³⁷, recuperando uma sugestiva imagem que Pierre Hourcade aplica a Bertrand. Como já se observou a propósito destes textos, neles «a única realidade válida é a das palavras, destiladas por uma voz que perde todo o distanciamento do texto, confundindo-se com a das *personae*»³⁸. Escolhido ao acaso, o seguinte fragmento de «Dialogo Outomnal» compendia os ademanos estilísticos que conformam o idiolecto – uma prosa «*artiste*, preciosa, trabalhada com requintes de joalheiro», na certa apreciação de Pedro da Silveira³⁹ – que serve essa subjectividade exuberante:

Havia pelo ar, nos longes, entre manchas languidas de folhagem exausta, pelas sombras já húmidas de lágrimas outomniças, um esmorecer soluçante de clari- dades: pelo ar brancas anemias de côr, pelas aleas o cortejo doidejante das folhas cadaverisadas, partindo, emigrantes da vida, para a pallida dispersão. A primeira friagem corria, n'uma velocidade de má nova, mensageira de ais, postando pelas colinas e no angulo dos caminhos, as traiçoeiras vedetas do Inverno, e pelo azul, viuvo de azas, passavam nostalgias de Chopin, dolencias de violino, como se a alma dos tysicos se diluisse em côr e viesse murmurar, pela vez final, o rondó

vol. VI, Lisboa, Publicações Alfa, 2003, p. 150.

³⁶ Álvaro Cardoso Gomes, *A Literatura Portuguesa em Perspectiva*, vol. IV (Simbolismo-Modernismo), São Paulo, Editora Atlas, 1994, p. 77.

³⁷ Pierre Hourcade, *art. cit.*, p. 21.

³⁸ Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 85.

³⁹ Pedro da Silveira, «João Barreira, prosador-poeta simbolista», *Seara Nova*, 1455, Janeiro 1967, p. 53.

⁴⁰ João Barreira, *Gouaches (Estudos e Phantasias)*, Porto, Lugan & Genelioux, Editores, 1892, p. 2. Todas as referências se reportam a esta edição. A indicação do número de página será, a partir de agora, feita no corpo do texto.

⁴¹ José Carlos Seabra Pereira, «A evolução da narrativa finissecular», p. 151. Pedro da Silveira inventaria, a par

das despedidas supremas.⁴⁰

Compreende-se, pois, o *clin d'oeil* a Bertrand e Baudelaire, que se pressente no termo *phantasias* escolhido para crismar o conjunto: são a lógica singular do pensamento e as sinuosidades anímicas do sujeito que propulsionam uma escrita que, mesmo quando parte da contemplação analítica da paisagem, rapidamente a transfigura em clave subjectiva, dando origem a verdadeiros *écits de rêve*. Títulos como «Miragem» e «Transfigurações» registam esse carácter instável dos *realia*, que só consegue encontrar correspondência na pesquisa de um idioma flexuoso, apto a traduzir o inefável. Essa fórmula é a de uma *écriture artiste*, de que aliás o neologismo culturalista *goncourisar* (p. 11) se revela indicial. Seabra Pereira salienta a «linhagem internacional deste livro (Nerval e Flaubert, os Goncourt e Huysmans, Aloysius Bertrand e Baudelaire)», lembrando a débil implantação, à época, do poema em prosa, praticamente limitado ao Eça das *Prosas Bárbaras*⁴¹. Talvez esta escassez de precedentes explique que seja a sombra tutelar do autor dos *Petits Poèmes en prose* aquela que, mais assiduamente, é possível detectar. Como nota Maria do Rosário Girão, no decurso de um exaustivo estudo consagrado à recepção da poética baudelaireana nas letras portuguesas, os *Gouaches* de João Barreira «dão a sensação de pretender, pelo menos à primeira vista, constituir nova e lusa versão dos *Petits Poèmes en prose*»⁴². Com efeito, logo no frontispício da obra, se inscreve a divisa baudelaireana «Spleen et Idéal», num gesto ao qual, seguramente, não é alheia a intenção de apresentar-se como caudatário de uma genealogia na inspiração e na forma. Mas, não menos importante, o lema colhido nas *Fleurs du Mal* homologa as condições dilaceradas de dois poetas modernos, cindidos ambos entre um indefinível *ennui* – única resposta plausível à confrangedora imperfeição do mundo – e a tentativa da sua superação vital pelas panaceias da arte ou do amor. No «Dialogo outomnal», a dívida baudelaireana dá mesmo lugar, na voz de uma das personagens, à reverência citacional:

Sabes bem, meu melancólico irmão, que quando se esvasia a herança das sensações, ou se seja moço ou se vá crepusculando, começa a envolver-nos o aroma masculino e quieto da viuvez espiritual, que dá ao facias essa *tristesse froide et railleuse*, de que falla o estranho Poeta, amado entre todos. (p. 36)

Se, no caso vertente, a expressão pertence ao poema em prosa «Portraits de Maî-

da evidente presença do Baudelaire dos *Petits Poèmes en prose*, outras influências de *Gouaches*: «A propósito das *Gouaches* já se tem falado dos *Poèmes en Prose* e *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire. E, na verdade, é inegável que Baudelaire influenciou João Barreira. No entanto, creio deverem somar-se à de Baudelaire outras influências, igualmente ou talvez mais importantes: a de J.-K. Huysmans, com *À Rebours*, e ainda as de Flaubert, de cujas obras foi o melhor tradutor português, sem dúvida: o místico Manuel Bernardes, que os nossos simbolistas consideraram seu mestre e precursor, talvez ainda antes de através dos franceses e belgas descobrirem o estranho místico flamengo Ruysbroeck, que o influenciara, por estes redescoberto e proclamado como um dos seus mais remotos antepassados espirituais». (Pedro da Silveira, *art. cit.*, p. 53).

⁴² Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *op. cit.*, p. 694.

⁴³ Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos, *op. cit.*, p. 597.

⁴⁴ A expressão é de Cruz Malpique, «Alberto de Oliveira, Mentor do Neogarrettismo da Geração Literária de 1890. O Irracionalismo das 'Palavras Loucas'», *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, vol. XXVI, fasc. 3-4, 1963, p. 45.

tresses», de *Le spleen de Paris*, em «A Crucificada» serão dois os versos das *Fleurs du Mal*, extraídos precisamente de uma composição integrada no ciclo intitulado «Spleen et Idéal», a serem destacados como epígrafe: «Je t'adore à l'égal de la vouëte nocturne,/O vase de tristesse, ô grande taciturne» (p. 101). Não é, pois, surpreendente que seja a sedução forasteira deste mesmo baudelairianismo que o primaz neogarrettista, Alberto de Oliveira, vai censurar na sua recensão aos *Gouaches*, desqualificando-a como transitório entusiasmo estético:

Os *Gouaches* são o documento de um estado de espírito passageiro, de uma alma na crise da idade. Barreira não ficará (e ainda bem) só um revoltado, e o seu temperamento há-de romper as peias da Vida, talvez já nessa *História de uma conversão* que vai escrever agora. Isso virá quando os cuidados do Amanhã forem menores, e quando Barreira abusar menos do absinto de Baudelaire e dos Goncourt. Parecerá mal a um poeta receitar a um Médico, mas eu mandava-lhe tirar de ao pé da cama essas *Flores do Mal* e esses *Jornais*, de uma melancolia tão passiva e tão má. Não se deve dormir com flores no quarto, diz um preceito familiar. Igualmente não se deve escrever com tais excitantes. Se Barreira encontra em tão secos livros cura para as suas doenças, creia que o alívio é passageiro, e lembre-se que a única cura em termos é a reacção.⁴³

Em João Barreira, são, de facto, indisfarçáveis os sintomas dessa embriaguez induzida pelo «absinto de Baudelaire e dos Goncourt», confirmada tanto pelo recurso à forma inédita do poema em prosa, como pela exploração delongada de filões isotópicos e imagísticos de inequívoca estima simbolista-decadentista, de que o «ceu spleenetic» (p. 116), a que se alude em «A Crucificada», constitui manifesto indicador. A trajectória deceptiva do protagonista de «Dialogo outomnal» – que ele próprio considera o epítome da «romagem de um intellectual pela Piedade e de um desabusado pelo Amor» (p. 36) – é, a este título, exemplar: descrente dos engodos urbanos da «cathedral gigante e cheia de luzes» (p. 10) que era Paris, padecendo as sequelas da ressaca positivista-naturalista, decide enveredar, em desespero de causa, por um neo-evangelismo anarquizante, que pode, no caso, recobrir tanto o pietismo dos cristãos primitivos (emblemático no *vade mecum* de Tomás de Kempis), como a utopia socialista dos geniais pensadores russos:

Foi então que se clautrou na humildade renunciadora da *Imitação* (...).
(...) e uma tarde veio-me elle fallando, n'um extasis, de um novo remidor que surgira das bandas da Russia, barbaro e puro como os barbaros, um homem chamado Tolstoï que vinha rugindo e vinha cantando, entre ladainhas de párias e mulheres desgrenhadas, os psalmos do Novo-Christianismo. (p. 19-20)

A falência deste misticismo – vertido, com frequência, no molde de um liturgismo perfunctório ou numa apetência monacal e neocenobítica, típicos de uma muito finissecular «estética de sacristia»⁴⁴ –, assim como de uma intentada redenção pelo amor resolvem-se, enfim, na entrega a uma ataraxia demissionária, em indubitável pose decadentista.

⁴³ O termo foi colhido em Elizabeth Emery, «Bricabracomania: Zola's Romantic Instinct», *Excavatio*, vol. XII, 1999, p. 107.

Decadentistas são ainda o fantástico negro e funéreo (em expresso aceno hamléptico) de «Monologo de um craneo», assim como a estesia orientalista dos *décors*, tributária da voga das *japonaiseries* impulsionada pelos Goncourt:

Era na Ásia, pairavam visões no ar denso e morno em que palpita e esmorece a nostalgia das miragens. Uma poeirada de átomos luminosos, lucilantes de mica e oiro como os que põem aureola no olhar dos tigres, parecia evolir-se de uma dança favorita e quente, fazendo pairar na alma da treva um cortejo de incoherências orientais. (p. 57-58)

Japonismo e *bricabracomania*⁴⁵ aliam-se, de novo, em «A Mascara», compondo uma coreografia exótica para consumo doméstico, catalisadora da *rêverie* ociosa:

E enroscado no divan, como na volúpia quente de um sonho, cedendo ao afaço do silêncio, o meu amigo deixava nadar na pupila absorta, as suas visões coloridas de orientalista. Eu olhava, vesanicamente, a decoração japonesa como os farrapos estereis de uma vida morta. (p. 82)

De igual modo, um texto como «A rosacea da capella gothica» documenta exemplarmente o sortilégio irresistível que, na «tinta parda d'este final de seculo» (p. 39), exercia a cor desse «Moyen Âge énorme et délicat» em que confessara refugiar-se Verlaine. Numa espécie de antelóquio programático, essa atracção novista pelo melancólico regressivismo mediéxico (sincreticamente cortês e guerreiro, mourisco e místico), era lembrada logo por uma das personagens de «Dialogo outomnal»:

E não vês tu a mesma grata melancholia ir requebrando, na Poesia dos Novos, a sua expressão plastica pelo resurgimento d'essas amáveis fórmulas da musa empoadada e defunta, rimances e solãos, rondalas e vilancetes, ramilhetes de Arte em que o Passado enlanguesce tons de sêda côr de pétala murcha, sorrindo e meneando-se na graça discreta de um minuet de côrte, polvilhados de simpleza tocante? Tilintam armaduras de romanceiro, os ferros da Moirama arroxieiam a resignação captiva dos Infantes, phrases historicas de stoicismos fidalgos engrinaldam de legenda armorial o portico das dynastias, e os alquebrados regressos da Palestina, longos annos volvidos, tangem de dolencias crepusculares a poeira das estradas nataes, ás Trindades, quando as barbacans aconchegam a modorra do seu adormecimento e n'um ameaço de torre faisca uma couraça metallica de sentinella. (p. 40-41)

Sintomáticas do *élan* estético alcançado pelo goticismo nas artes e nas letras, revelam-se ainda as remissões alusivas à catedral que, enquanto *livro de pedra*, consubstanciava,

⁴⁶ Como refere Laura Morowitz, «Of all the tropes and paradigms of French Symbolism in the *fin-de-siècle* perhaps none is more prominent than the constant reference to the medieval world. Symbolist plays, novels, poems and paintings abound with enchanted forests, glittering cathedrals and medieval processions. (...) In the visual art of the period, medieval influence can be detected in Symbolist works that draw on stained glass, tapestries, manuscripts and Gothic sculpture». (Laura Morowitz, «Zola's *Le Rêve* and Medievalism in the *Fin-de-Siècle*», *Excavatio*, vol. IX, 1997, p. 95).

no fim-de-século, o irrepetível expoente simbólico da medievalidade⁴⁶. Neste sentido, os *estudos e phantasias* de João Barreira são indiciais daquela que foi a entusiástica vitromania finissecular⁴⁷. Em «Dialogo outomnal», contempla-se uma «uma luz de lenda, coada por um vitral da côr da hostia consagrada» (p. 17) e, pouco depois, anota-se «um azulamento de vitral» (p. 33). Mas é no trecho intitulado «A rosacea da capella gothica», no qual Álvaro Cardoso Gomes diz delinear-se «mais um projeto estético que propriamente um projecto narrativo»⁴⁸, que mais amplamente se desenvolve o motivo poético-pictural da luz que trespassa os vitrais multicolores das rosáceas, transformando-se no correlativo objectivo de uma experiência de iluminação espiritual ou num símbolo de secreta comunhão com o domínio da transcendência sobrenatural⁴⁹:

A impressão colorida da vidraça gothica ficou-me indelevel no olhar como o deslumbramento fulgente e persistente de um sol. Encheu-me de um fluido luarento a grata villegiatura, idealizada n'um mysticismo raphaelico de desenho ethereal que arrastasse todo um murmuro de anjos que acompanham virgens, entre um côro embalado e desfallecido de fiandeiras. Ella viveu, para mim, na sua apotheose archangelica de azul e oiro, bebendo as tintas explosivas do sol moribundo, como um fóco irradiante de vozes e de cytharas, gemido n'um silencio monacal de nave, por gargantas puras de enclausuradas. (p. 91-92)

Como explica Stephanie Moore-Glaser, a vitromania é inseparável de uma sensibilidade predisposta a um picturalismo fluido e à infixidez de contornos, propiciados pelo cromatismo mudável e pela luminosidade deformante de um mundo divisado por interposto vitral:

⁴⁷ O termo é decalcado da obra de Elizabeth Emery, *Romancing the Cathedral. Gothic Architecture in Fin-de-Siècle French Culture*, Albany, State University of New York Press, p. 4. A autora, que, por seu turno, adopta o termo cunhado por L. Ottin na obra *Le Vitrail* (1896), descreve o fenómeno nos seguintes termos: «The cathedral was also behind the “vitromanie” – the stained glass craze – that led to the foundation of the Musée du Vitrail, and created a passion for placing medieval tapestries and windows in domestic interiors». Na sua obra, Ottin observava que «il n'est pas une maison bourgeoise qui se respecte aujourd'hui dans laquelle on ne rencontre de haut en bas des vitraux factices». (apud Janine R. Dakyns, *The Middle Ages in French Literature. 1851-1900*, London, Oxford University Press, 1973, p. 238). Uma das fontes poéticas matriciais da estesia do vitral terá sido constituída pelos *Vitraux* de Laurent Tailhade, que, a partir de 1888, vieram a lume em *Le Décadent*. (Cf. José Carlos Seabra Pereira, *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, p. 29-30 e 150).

⁴⁸ Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁹ Sobre as fontes e algumas manifestações literárias do motivo finissecular da translucidez do vitral, vd. Francisco López Estrada, *Los “Primitivos” de Manuel y Antonio Machado*, Madrid, Cupsa Editorial, 1977, p. 99-101. Também a propósito deste texto, assinalou já Álvaro Cardoso Gomes que ele «é a poetização de um motivo estético muito comum aos simbolistas, mais especificamente Mallarmé: a rosácea comporta-se como espécie de filtro, capaz de excitar o eu-poético, para fazê-lo liberar sensações do inefável ou do sensual, conforme seja ele atiaçado em sua sensibilidade». (Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 87).

⁵⁰ Cf. Stephanie Moore-Glaser, «“Les vitraux toujours en fleur”: évolution d'un thème littéraire et artistique de Victor Hugo à Robert Delaunay», in Joëlle Prunghaud (ed.), *La Cathédrale*, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2001, p. 216. É curioso notar como, anos mais tarde, e no contexto de um ensaio de divulgação intitulado *História de uma catedral*, o historiador de arte João Barreira, adoptando uma tonalidade explicitamente valorativa, confirma a vitromania já expressa em *Gouaches*, decalcando mesmo imagens já presentes em «A rosacea da capella gothica»: «É de um arrôjo de linhas que sobem como um cântico ou como uma prece a fachada da catedral gótica. (...) por cima brilha no centro, lembrando um sol resplendente, uma rosácea ou

Le XIX^e siècle éprouve une fascination particulière pour le vitrail. (...) Dans ce monde où le regard, la vue et l'optique prenaient une réelle importance, les recherches chromatiques se basèrent sur le vitrail à cause de sa capacité à rendre les couleurs dans toute la pureté de leurs nuances au lieu de réfléchir la lumière et de figer les tons. Par ailleurs, c'est avec le renouvellement des techniques médiévales dans le domaine de la peinture sur le verre par Lassus, Didron et Viollet-le-Duc vers le milieu du siècle que commence la renaissance de l'art du vitrail, entraînant une remise en valeur de cet art. (...) Sensibles aux effets de lumière assombrie par le verre coloré qui augmentait les effets fantastiques de la cathédrale, les écrivains romantiques s'émerveillent devant les vitraux.⁵⁰

É justamente essa pintura minudente da *nuance* – da «impressão tenuíssima» (p. 4), da «meia-tinta das impressões» (p. 29), das «visualidades íntimas» (p. 82) – de que o vitral pode representar o arquétipo emblemático, que norteia o picturalismo oblíquo dos poemas em prosa de *Gouaches*.

4. Revelando-se familiarizada com uma estirpe que, desde Bertrand, reconhecia no poema em prosa uma forma que, por vocação conatural, se prestava, em grau superior a qualquer outra, à fantasia pictórica, detecta-se, na obra de João Barreira, a interferência recursiva de precedentes figurativos, práticas técnico-criativas e critérios de composição pedidos de empréstimo ao campo das artes visuais. Como, para os casos de Bertrand ou Rimbaud, notou David Scott, também aqui o poema em prosa ambiciona «en quelque sorte d'intégrer dans le texte sa propre illustration», desentranhando do significante essa capacidade icástica geradora de um *efeito pictura*⁵¹. Nos *Gouaches*, esse efeito de ilustração visual – essa «nostalgia de colorista», como aparece definida em «Dialogo outomnal» – traduz-se, antes de mais, na inspecção atenta das ínfimas gradações de cor e luz que visam, recorrendo ao evocador neologismo de Barreira, *paletar* uma paisagem feita de palavras. A abundância das sugestões visuais e a expansão verdadeiramente compulsiva das notações cromáticas, claramente enfeudadas à *vis poetica* da hipotipose, muitas vezes

uma enorme janela (...) cujos raios de pedra emolduram vidraças multicolores, brilhando como mosaicos de gemas faiscantes por onde a luz se cõa para a nave central (...). Estes janelões enriquecem-se de vitrais por onde a luz colorida entra a jorros cantantes para as naves e capellas. A catedral gótica dá-nos assim a idea pitoresca de um colossal crustáceo cravejado de pedras preciosas» Quanto aos vitrais, refere-se que «encaixilhados por graciosos ornatos de folhagem ou de elegantes desenhos geométricos, lembram miniaturas ampliadas ou mosaicos translúcidos onde a intensidade das cores, vivas e francas (...) formam belos apainelamentos que o sol atravessa, banhando as figuras numa claridade celestial. Um côro gótico, com os seus vitrais iluminados, é uma visão do Paraíso, um sonho da Bem-aventurança» (João Barreira, *História de uma catedral*, Lisboa, Seara Nova, 1937, p. 16-18; 45-46).

⁵¹ David Scott, *art. cit.*, p. 308.

⁵² José Carlos Seabra Pereira, «A evolução da narrativa finissecular», p. 152.

⁵³ Trata-se de um artigo vindo a lume, em 1896, na revista *Arte*. *Apud* Fernando Cabral Martins, *Poesia Simbolista Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, p. 214.

⁵⁴ Alude-se ao gravurista francês Paul Gavarni (1804-1866).

⁵⁵ O japonismo torna-se ainda mais óbvio nas constantes referências aos materiais e técnicas utilizados na pintura oriental. Cf. os seguintes exemplos: «brilho humido, delicado, transparente de uma velha lacca» (p. 79); «chuva opaca de nankim», (p. 79); «duas pinceladas de nankim» (p. 111); «contraste bello de nankim e

espiritualizando propriedades matéricas, ou explorando improváveis zonas semânticas, com vista à especificação do intraduzível, dispensam-me de um elenco exaustivo. É irresistível, em todo o caso, registar alguns exemplos elucidativos dessa «phantasmagoria de Côres» (p. 133), entre os quais se contam «brancas anemias de cor» (p. 1), um «fugidio verde-esmeralda» (p. 13), um «azul de gangrena» (p. 39), a «terrosa amarellidão descarnada, côr indecisa de busto antigo» (p. 49), o «verde-tumba de dois cyprestes como duas pinceladas de melancholia» (p. 60), a «côr violacea e arripiada» (p. 70), a «amarelidão fumarenta de cadáveres», um «poente verde-esmeralda [que] silhouetava em sepia, a gracilidade esguia dos campanarios» (p. 89), a «explosão esfarrapada do rubro» (p. 93), uma «ictericia de astros epidemicos» (p. 108), a «brancura violacea de ascetismo» (p. 118). Sarah, a bizarra protagonista de «A Crucificada», corporiza, de modo ímpar, esse talento de «nervoso colorista» (p. 30). Como salientou J. C. Seabra Pereira, pela «gestação hereditária do seu sadismo amoroso e do seu masoquismo alucinado» e pela «lascívia do seu misticismo histórico», esta figura «não deve ter disputa como personagem mais condensadamente decadentista de quantas criou a nossa literatura»⁵². É, ainda outra vez, explorando os efeitos de uma ampla tonalização monocromática, que lembra a técnica da pintura *en camaïeu*, que se escolhe traduzir uma malsã *nevrose do rubro*:

Porque Sarah tinha a nevrose do rubro. Nos seus tédios cinzentos explosia por vezes um grito de alegria barbara, um hiato de colera como um gume de navalha faiscando, rapido e frio, e que se estrangulava, subito, n'uma embriagante nostalgia de côr. (...)

Filha de uma embaixatriz romana que a gerára n'um amor de culpa gemido entre apainelamentos de sangue, a sua pupilla despertou para a sanguinea das tiaras, para a mancha vermelha das romeiras, para a decoração hieratica e celestial d'esses incendios muraes, em que uma nevoa de incenso, paira, preguiçando volupias de mysticismo e desfallecendo, n'um quebranto, o esgotamento etherisado das Almas.

Uma aureola de vermelhidão envolvera-lhe confusamente o vacillante despertar do cerebro (...). (p. 113-114)

Longe de se esgotar nestas insistentes sugestões cromáticas, aliás cataforicamente previstas no título, o *analogon* pictural prolonga-se num metaforismo proliferante que, ora convoca, irmanando-as, as linguagens da poesia e das artes visuais, ora torna coincidentes, por meio de símiles encadeados, os processos descritivos e as técnicas ou materiais de desenho. Parece, pois, inferir-se o projecto de transplantar os procedimentos figurativos, implicados por distintas artes visuais – a gravura, a aquarela, a água-forte, o carvão, a sanguinea ou a sépia, para citar as principais – para o trabalho de joalheria verbal dinamizado pelo poema em prosa. Por isso, de tudo encontramos: do esquisso breve, mas frisante, da etopeia, passando pelo traço vigoroso e incisivo da caricatura, pela iluminura historicista ou por delidos frescos naturalistas, de uma «doce e apagada tonalidade de velha tapeçaria», a mesma que elogiava Eugénio de Castro na pintura de

leite» (p. 120).

⁵⁶ Segundo Lionel Gossman, essa revalorização parece ter ocorrido sobretudo a partir da publicação, em 1843,

Puvis de Chavannes⁵³. Em «Dialogo outomnal», os protagonistas contemplam, inebriados pelo frenesi da multidão, «as suas télas monumentaes (...) ennegrecidas de acarvoados tempestuosos de agua-forte» (p. 9) e enredam-se nas «brumas aqua-fortistas que amontoam essa negridão febricitada de chispas, onde parece filetearem-se esgares de delirio, e que laivam o vago hospitalar dos quadros de Rembrandt (...)» (p. 11). Da paisagem diz-se estar «pincelada de arvores de ermiterio» (p. 45), sendo depois comparada a «uma téla esbatida em pinceladas languidas» (p. 13), na qual avulta a «tinta glauca d'aquella paisagem tumbal» (p. 34) e o «poente outomnal de sanguinea» (p. 43) e confessa-se a «nostalgia de colorista por luminosos quadritos dos paizes abandonados pelo sol» (p. 16). Traça-se ainda o «esquisso [de uma] mulher *rêveuse*» (p. 32), aproximando-o de «um carvão de Goya» (p. 35). No «Monologo de um craneo», referem-se «dois cyprestes como duas pinceladas de melancholia» (p. 60) e a «sanguinea agonisante do Sol» (p. 60), bem como a «meia-tinta d'esse sacrario de estrellas» (p. 64). Em «A rosacea da capella gothica», o entardecer é descrito como «uma liquefacção de sanguinea [que] alagava o ceu», semelhante a um «lacre vivo de arteria» (p. 93), no «pincelamento alagado d'esse ceu cor de incendio» (p. 95). Em «A Crucificada», a figura de Sarah vislumbra-se «entre manchas revoltas de agua-forte» e aparece desfocada através de «um vidro córado, escorrendo sanguinea» (p. 102).

A metamorfose poética da paisagem, resultante de uma prensão única e original – a mesma «visão de artista» transfigurante, de que Cesário falara em «Num Bairro Moderno» – evidencia, com notável frequência, o esbatimento de contornos, típico da aguarela ou da aguada. Este deslассamento referencial, por meio do qual a distorção induzida pelo olhar metamorfoseia os objectos em sombras indefiníveis, deriva, em última análise, da fluidez da própria identidade do observador que impõe a primazia da indeterminação e da volubilidade no real representado. Preponderam, portanto, as «paisagens aquosas» (p. 30), a «caricia da sombra, esbatendo a nitidez das figuras», a «silhouette diffusa» (p. 70), as «linhas, mais adivinhadas do que vistas, diffusas (...)» (p.85), as «volatilizações aquosas» (p. 95), o «esfumado indeciso» (p. 110). A pintura verbal pode ainda, conquanto mais raramente, reproduzir «as agonias de luz cheias de tintas violentas» (p. 129) ou comunicar o impacto policromático e textural de um «desenho sinistro»:

N'um ceu empastado de manchas em que se esbatiam laivos amarellados como n'um fundo agoirento de camara mortuaria, immobilisava-se o riso de uma caveira, que era a Lua. As nuvens aureolavam-n'a como se ella nadasse n'uma luz doente, e toda esta phantasmagoria de Côres e de Fórmas, contorcia-se, doidamente, n'um desenho sinistro. (p. 133)

Se bem que de forma mais avara do que o haviam feito Bertrand ou Baudelaire, o autor de *Gouaches* não se esquiva à convocação ocasional de um pintor particular ou da sua obra. São, é certo, citados (em vénia ao criador de *Gaspard de la nuit?*) os «quadros

por Artaud de Montor, do estudo intitulado *Peintres primitifs: Collection de tableaux rapportée d'Italie*. (Cf. Lionel Gossman, «Unwilling Moderns: the Nazarene Painters of the Nineteenth Century», *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, vol. 2, Issue 3, Autumn 2003, p. 22).

de Rembrandt» (p. 11), um «carvão de Goya» (p. 35), o «perfil aguçado e sceptico de um Van-Dick mephistophelico» (p. 108) ou uma «caricatura gavarniana, de rêpas de clown» (p. 109)⁵⁴. O apreço fim-de-século pelas artes decorativas – alinhando pela inspiração tutelar do movimento inglês das *Arts and Crafts* – é corroborado pelas alusões aos «apanelamentos decoraes dos Gobelins» (p. 20) ou à «decoreção japoneza» (p. 82)⁵⁵. Mas a verdade é que a matriz pictórica de *Gouaches* – intuída na revivescência de um temário de extracção bíblico-hagiográfica ou na predilecção por uma cenografia de medievalismo estetizado – parece bastante mais devedora da tradição pictórica dos *Primitivos* italianos, redescoberta, nos seus temas e técnicas, pela escola neocristã dos Nazarenos alemães, ou pela Irmandade Pré-Rafaelita inglesa⁵⁶. No enfático desiderato de uma personagem de «Dialogo outomnal», que aspira a evadir-se no fantasioso picturalismo pré-rafaelita, pode, segundo julgo, entreouvir-se um desejo participado pelo autor:

Ah! viver, longamente viver, sob a alva da Chimera, dissertando ao longo das arcarias da Meditação, apaineladas por essas figuras etheraes, idealizadas de graça paradisiaca, as Lendas do São-Graal que os Pre-Raphaelitas fazem suavemente almejar na leveza das suas tintas – pintura quasi psychica, cheia de repouso, fluidificada e branda. (p. 43)

Compreende-se, pois, que o sortilégio pictórico dessa admirável *pintura quase psíquica* – que, em dado momento, se define como «misticismo raphaelico de desenho ethereal» (p. 91) ou «raphaelica e precoce melancholia» (p. 110) – tenha sido poeticamente transfundido em vários dos retratos apresentados em *Gouaches*. É pouco menos que obsessiva a comparência de «figura[s] de evangeliario» (p. 33) ou de «figura[s] de tryptico» (p. 62). A personagem de «Dialogo outomnal», por exemplo, parece ter sido esboçada com um fresco de Giotto em mente, ou decalcada de um quadro de Overbeck:

A sua face, imberbe e pallida, quasi adolescente, com aflamentos angelicaes de modelação romantica, sobre que cahiam, n'uma nonchalance oriental, umas biblicas madeixas de Nazareno, os olhos em bistre largo, repasados de elegias como tumulos de chimeras, a bôcca triste, de labios nervosos, pendendo aos cantos n'um cansaço precoce, davam á sua cabeça a expressão melancholica, languemente sympathica de um moço celebrante das catacumbas nos primeiros tempos christãos. (p. 2-3)

Em versão feminina, não é raro encontrar-se uma «madona dos olhos elegiacos»

⁵⁷ Janine Dakyns menciona, a este propósito, o Baudelaire de «Franciscae meae laudes» e de «À une Madone», bem como o Mallarmé de «Sainte». (Cf. Janine Dakyns, *op. cit.*, p. 267).

⁵⁸ Sobre estes versos de «Lusitânia no Bairro Latino» de Nobre, leiam-se, com proveito, as interessantes reflexões apresentadas por Fernando Guimarães em «“Os pintores do meu país estranho” e a geração de António Nobre», in Paula Morão (org.), *António Nobre em contexto*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 31-37.

⁵⁹ Álvaro Cardoso Gomes, *op. cit.*, p. 88.

(p. 34) ou uma «dôce martyr christã» (p. 79), emulando, nesta reconversão litúrgica do erotismo profano, os exemplos de Baudelaire ou de Mallarmé⁵⁷. Ainda aqui, a protagonista de «A Crucificada» oferece ilustração modelar: o martírio histórico de Sarah, num mais que ambíguo roubo místico, situa-se a meio caminho entre a placidez beatífica de uma *Madonna* rafaelita e a dissimulada, mas inestancável, sensualidade da *Beata Beatrix* de Dante Gabriel Rossetti. Ostentando o distinto «palor [d]as virgens christãs» (p. 102), adoptando uma pose «resignada de prece como as adorações anhelantes dos trypticos» (p. 103), a sua figuração é transparentemente moldada à imagem e semelhança do arcaísmo estilístico dos Primitivos:

A sua silhouette arquejante de volupias mysticas, etherisava-se na linha de innocencia que alonga de graça suprasensível as Madonas dos *Primitivos*, afflorando da treva que a circumdava, quasi impalpavel, na transparencia seraphica de uma Virgem de Breviario. (p. 102)

As dileções pré-rafaelitas, no tocante à figuração do feminino, tornam-se, aliás, conspícuas, não só na insistência alusiva nestes «rostos pallidos e serenos como santas medievaes» (p. 134), como também na remissão para o mito finissecular de Ofélia, eleito como sùmula alegórica do dolente outonismo da raça:

Ceifeiros do Ideal, vão colher as pétalas tisanadas que amarellecera n'este funerario outomno do Seculo, roidas de febre e requeimadas de lagrimas, para as espargirem, como as virgens de Elseneur sobre o cadaver de Ophelia, ante duas figuras de sorriso triste, que são a Resignação e a Nostalgia. (p. 40)

Em 1892, nesse «funerário outono do século», saía dos prelos de Léon Vanier a primeira edição do *Só*, onde António Nobre exortava os pintores lusíadas a fixarem em telas um país estranho⁵⁸. Precisamente no mesmo ano, viam a luz os imponderáveis *estudos e phantasias* de *Gouaches*. Saberá o seu autor que, com esta «prosa alucinada»⁵⁹, correspondia ao instigante repto que Anto lançava da Paris de Baudelaire?

Resumo

Por meio da análise dos textos coligidos em *Gouaches* de João Barreira (1892), genericamente rotulados como poemas em prosa, pretende-se, neste estudo, esclarecer um

traço distintivo de um género intrinsecamente híbrido e problemático: a sua inclinação pictórica. De facto, desde as incursões pioneiras de Aloysius Bertrand às mais arrojadas tentativas subsequentes, o poema em prosa simbolista definiu-se através da instabilidade inter-artística, dialogando com a pintura, escultura ou artes decorativas.

Abstract

Through a close reading of the texts collected in João Barreira's *Gouaches* (1892), broadly classified as prose poems, this study aims to shed some light on a key feature of this hybrid and problematic genre: its pictorial inclination. In reality, from the pioneering attempts of Aloysius Bertrand up to the more challenging later endeavours, the symbolist prose poem defined itself through inter-artistic instability, drawing upon painting, sculpture or decorative arts.