

Poema em prosa: poética da pequena reflexão

FERNANDO PAIXÃO

TORNOU-SE consenso apontar a figura de Charles Baudelaire como a centelha da inquietação que veio abrasar a poética francesa do século XIX e também, por proximidade, o campo da prosa curta. Responsável por uma guinada decisiva em direção à poesia moderna, o genial autor de *Les fleurs du mal* também foi responsável por uma atitude de simbiose entre os gêneros tradicionais, com a publicação póstuma de *Petits poèmes en prose* (ou *Spleen de Paris*).

Já a partir do título a obra vem caracterizar-se por uma hesitação manifesta. Nem poesia, nem prosa, mas uma terceira via. Algo que compreenda uma tensão comum aos modelos que precedem; um texto que se propõe a ser poema, mas também prosa, como se desse encontro de qualidades surgisse uma alternativa à repetição dos modelos. Será possível conciliar o espírito da poesia com as formas da prosa?

Baudelaire manteve-se ligado a esse questionamento durante sua maturidade literária. Curiosamente, começou a dedicar-se ao gênero híbrido ao mesmo tempo que escrevia os poemas de *Tableaux parisiens*, seção que veio a ser incluída na segunda edição de *Les fleurs du mal*, reforçando a atenção do poeta para os flagrantes e temas despertados pelos estímulos da capital francesa.

Em 1861, enviou proposta ao editor da revista *La Presse*, seu amigo Arsène Houssaye, com o objetivo de publicar uma série de escritos que teriam o nome de *Lueur de la fumée / poème, en prose*. Nesse momento, o simples detalhe da vírgula interposta entre os termos ainda reconhecia um hiato de separação, limiar entre os gêneros.¹ Junto aos manuscritos, Baudelaire (1995, p.277) anexou uma carta ao editor em que demonstra a consciência de ter criado um livro singular; caracteriza-o como “uma pequena obra da qual ninguém poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça: nela, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente”.

Em seguida, confidencia ter-se inspirado na escrita de Aloysius Bertrand – cujo *Gaspard de la nuit* (1842) ele lera inúmeras vezes. Sua vontade expressa era escrever um conjunto análogo ao de Bertrand, próximo do pitoresco, mas voltado para a sensibilidade urbana do seu tempo. Sensibilidade que requeria uma novidade formal em sintonia com uma imaginação distinta e associada à modernidade.

Num dos parágrafos da carta, Baudelaire vai diretamente ao ponto: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa

poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (ibidem). Em forma de pergunta, o poeta formula o horizonte do próprio desafio em que se vê empenhado.

Na entrada do século XX, a questão de Baudelaire continua a ter eco, sobretudo com a eclosão dos movimentos de vanguarda que viriam mudar a face da arte moderna. Em meio à renovação estética, o poema em prosa continuou a ser um tema vital na criação de muitos escritores franceses. Como gênero, já havia sido incorporado à vida literária e contava com uma tradição própria representada nas aventuras poéticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont – estrelas centrais do período anterior.

Com os “homens de 1900”,² contudo, perdem força a evasão e o pessimismo promovidos pela estética simbolista, desgastada por uma retórica decadente, em nome de uma efervescência urbana, científica e social. Descontente com os rumos da nova forma de escrita poética, destaca-se o posicionamento de Max Jacob, autor de *Le cornet à dés* (1916), em que se propõe discutir e experimentar uma vertente própria de poema em prosa. Contra a idealização promovida pelos escritores do passado, defende uma nova abordagem da escrita com vistas a superar certos hábitos arraigados.

Em verdade, ele tem como objetivo central atacar o primado de Baudelaire e Rimbaud como exploradores do poema em prosa, pois teriam sido incapazes de formular uma poética realmente transformadora, em consonância com as aspirações modernas. Em sua opinião, o autor de *Les fleurs du mal* preocupava-se demasiadamente em reproduzir um efeito de espanto diante da realidade. Rimbaud, por sua vez, padeceria de exagerada exuberância de imagens e chega a ser comparado a um joalheiro desejoso de chamar a atenção para o brilho da sua loja em vez de zelar pela autenticidade das joias.

Sua denúncia volta-se contra a poesia em geral, mas especialmente em relação ao novo gênero, que considerava desprovido de vitalidade na entrada do novo século: “Não considero como poema em prosa os cadernos, impressões mais ou menos curiosas que de vez em quando publicam alguns companheiros que têm dinheiro de sobra” (Jacob, 2003, p.23). As palavras de Jacob podem ser consideradas tendenciosas e sentenciosas na crítica feroz que fazem a Rimbaud e Baudelaire, mas não se pode negar a ele o papel de autor instigante, pioneiro na defesa de uma estética em consonância com o seu tempo.

Herdeiros do cubo-futurismo promovido pelo trio formado por Jacob, Apollinaire e Pierre Reverdy, também os escritores surrealistas entregaram-se com obstinação à tarefa de libertar as palavras das “lamentáveis rotas habituais” que, segundo eles, haviam reduzido a escrita a uma coleção de “álibis”. O severo julgamento que os membros do grupo manifestavam em relação à literatura caminhava em paralelo à forte disposição de explorar de outro modo a linguagem. Para eles, esse “outro modo” deveria ser necessariamente “poético”, mesmo

quando voltado para os temas mais corriqueiros. Isso porque a poesia não se reduzia a “certa impressão estética decorrente de jogos de palavras”; era, sobretudo, “uma forma de se situar diante do mundo”.³

Aos olhos de André Breton e seus parceiros de primeira hora, a escrita automática surgiu como alternativa à “literatura”. Logo se tornou ferramenta cotidiana para escrever à margem dos estilos conhecidos. Ao colocar em xeque o estatuto literário, os autores ficavam mais à vontade para explorar novas possibilidades textuais. Inclusive no que se refere ao poema em prosa, beneficiado com tamanha onda de criatividade.

Isso não quer dizer que o movimento estivesse particularmente interessado no gênero. Conforme alerta Michel Sandras (1995, p.81 e 84), torna-se problemático entender como poemas em prosa boa parte dos escritos surrealistas. André Breton, ao escrever um artigo sobre a obra pioneira de Aloysius Bertrand, faz evidentes elogios à importância desse autor, mas também ironiza aqueles que lhe seguem os passos e “fabricam um poema em prosa da mesma forma como, numa certa época, se fabricava um soneto” (Breton, 1979, p.84-5).

Da recusa de toda e qualquer convenção, por parte do grupo, decorria igualmente uma rejeição radical à ideia de gênero. Desse modo, ganha força o experimentalismo, que inspira uma série de livros de classificação difícil quanto à forma. É o caso de *Les champs magnétiques* (1919), de André Breton e Philippe Soupault, e ainda de *Poisson soluble* (1924), assinado pelo primeiro, ambos de evidente semelhança com a estética do poema em prosa.⁴

Fato é que o espírito de experimentação se confunde mesmo com a ideia das vanguardas literárias, cujo apogeu no período do entreguerras levou a uma explosão (e exaustão) de possibilidades literárias. Esse clima em muito favoreceu a circulação do poema em prosa, conduzindo a um notável incremento de publicações nessa área. Dentre os autores mais significativos e persistentes, podemos destacar Robert Desnos, Antonin Artaud, Henri Michaux, René Char e Francis Ponge – representantes do que de melhor se produziu nesse campo, apenas para ficarmos no domínio francês.

Dedicada ao assunto, a crítica Suzanne Bernard (1994, p.768)⁵ – que em 1959 publicou um amplo estudo sobre o gênero –, ao concluir suas mais de setecentas páginas, salienta que a estética desses (e outros) escritores, da primeira metade do século XX, caracterizou-se por uma “anarquia liberadora”, fortemente influenciada pelos preceitos surrealistas, mas sem se restringir a seus autores oficiais. A experimentação de linguagem expressaria ao fundo uma espécie de “revolta metafísica”, característica central da atmosfera do período: “é justamente em razão de sua plasticidade e da infinita variedade de meios que o poema em prosa aparece como o gênero em que melhor se pode exprimir a liberdade humana” (ibidem, p.772), afirma.

Ela ressalta ainda o aspecto positivo da renovação estética, configurado na maior facilidade com que os escritores passaram a criar um estilo próprio,

pertinente à personalidade e ao ponto de vista de cada um. Em contrapartida, adverte que tamanho grau de experimentalismo levou a uma desorganização tal da frase e do plano semântico, sob o risco de cair no informe e no balbucio mental. Com o agravante de perder comunicação com o seu leitor. O mesmo gesto libertário, que amplia o repertório da imaginação, oferece o perigo de adentrar por uma vertigem ensimesmada e oca. Em seu livro, Bernard deixa a questão em aberto.

Mais de meio século desde a publicação, o diagnóstico da estudiosa francesa permanece atual e transforma-se num convite à reflexão. Chegamos, pois, ao tema central deste ensaio. Que começa por indagar de que maneira se manteve acesa a ambição renovadora de Baudelaire, no período posterior à Segunda Guerra. Terminado o conflito mundial, o gênero chegava ao seu centenário de nascimento, num contexto diferente e que pedia uma resposta para além da rebeldia formal. Para renovar o frescor poético, fazia-se necessário encontrar outros caminhos estéticos.

Por certo muitas veredas foram percorridas por diferentes poetas. Em especial, porém, interessa-nos focar aqui uma vertente particular, um tanto específica, mas que pode ser entendida como uma possível resposta ao dilema apresentado por Bernard. Herdeiros da desintegração vanguardista apontada aqui, alguns autores e textos encaminharam-se no sentido de criar uma poética desviante da tradição experimental e hermética. A seu modo, engendraram uma alternativa para a interação entre prosa e poesia.

Não chega a constituir, porém, uma tendência organizada em grupo ou mobilizada por manifestos, com localização geográfica certa. Nem consta dentre os “ismos” conhecidos. Trata-se, sobretudo, de apontar uma atitude de resguardo, que se apoderou do poema em prosa, em natural decorrência da ressaca vanguardista. Sua matéria aparece aqui e ali, na voz de certos poetas e representa uma escrita qualificada em face das angústias emergentes, no contexto da segunda metade do século XX. E cujos ventos chegam à atualidade.

A seguir, comentaremos alguns textos e autores afinados com tal sensibilidade. Exemplos de uma poética difícil de definir, mas que permanece atenta aos movimentos líricos da alma e sobressaltos de consciência, conforme a máxima baudelairiana.

*

O poeta Edmond Jabès sempre se interessou por questões relacionadas à aproximação entre os diferentes gêneros literários. Dono de uma sólida formação cristã, refinou uma acurada sensibilidade literária e dedicou-se a escrever inúmeros poemas em prosa.

Antes de se instalar em Paris, em 1957, após ter sido obrigado a abandonar o Egito, sua terra natal, publicou o livro *Petites incursions dans le monde des masques et des mots*. Vivia-se um momento em que o trauma da Segunda Guerra ainda ecoava forte – conduzindo alguns países da Europa a uma árdua recons-

trução – e, no plano estético, o surrealismo ainda mantinha certa influência sobre os jovens escritores.

Consta desse livro um texto que merece atenção, provavelmente de inspiração autobiográfica, em que o autor revela consciência aguda quanto ao impasse estético do seu tempo:

O estrangeiro

Ele vivia de desejo e tinta. Ele detestava as frases feitas, de jargão, tanto quanto as reuniões – em particular as de família que lhe encheram os olhos da infância –, os livros de ouro e os diários. Ignorava-se a sua origem; o que permitia aos curiosos criar inúmeras especulações a respeito: se ele era um estrangeiro – mesmo sem nunca ter se traído pelo sotaque – ou um cidadão deste país – e nesse caso ao menos seria conhecido algum parentesco. Diziam alguns que ele se desinteressava da condição das palavras, que era um incurável egoísta; outros, ao contrário, sustentavam que, se ele mantinha distância dos outros homens, era por estar infeliz. Algumas relações com mulheres lhe eram atribuídas, mas sempre com misteriosas viajantes que desembarcavam por um dia e nunca mais apareciam. Os filósofos confessavam sua impotência para incorporá-lo em seus tratados. Ele surgia com sua pena de surpresa, atraído, pode-se dizer, pelo rosto ou pela voz de um vocábulo em que ninguém havia percebido o poder de sedução, para se tornar um dos enigmas da poesia.⁶

Assumindo abertamente o viés da metalinguagem, o poema apresenta um retrato em terceira pessoa – o próprio poeta, talvez – impregnado de forte recusa em relação às formulas prontas que se manifestam na linguagem corriqueira. Não por acaso, o texto se inicia com um libelo contra o amortecimento que caracteriza certos tipos de comunicação cotidiana: “Ele detestava as frases feitas, de jargão, tanto quanto as reuniões – em particular as de família que lhe encheram os olhos da infância –, os livros de ouro e os diários”.

Desejoso de superar os limites (“Ele vivia de desejo e tinta”), o escritor imaginário está fadado a ser um estranho em contraponto à realidade que o circunda. Estrangeiro até mesmo no lugar em que vive, a ruptura torna-se inevitável: “Diziam alguns que ele se desinteressava da condição das palavras, que era um incurável egoísta: outros, ao contrário, sustentavam que, se ele mantinha distância dos outros homens, era por estar infeliz”.

Infeliz, ou ainda, tocado por um sentimento de exclusão que o obriga a buscar alternativas. Indignado, e ao mesmo tempo atraído por “misteriosas viajantes que desembarcavam por um dia e mais apareciam”, resta ao poeta manter-se atento à surpresa de conteúdos imprevistos. Sensível ao apelo de um rosto ou ao estranhamento de palavra inesperada, despertado para um conteúdo novo, só assim poderá retomar de modo autêntico o enigma da poesia.

Em forma breve, o texto de Edmond Jabès enfatiza o drama da expressão poética em relutância às convenções do estilo e das artimanhas discursivas. Tem o mérito de propor um diagnóstico impiedoso sobre a degradação da linguagem em detrimento da sua capacidade de surpresa e de novidade. Mais que isso, op-

tou por exprimir a sua emoção através de um tom reflexivo em consonância com a subjetividade indignada do escritor.

Por envolver questões dessa ordem, esse poema pode ser tomado como exemplo da vertente poética que se deseja aqui ressaltar. Trata-se de uma escrita algo arbitrária, despida de formalidades de composição, e com o espírito próximo da anotação íntima. O impulso reflexivo serve de meio condutor para despertar as imagens e ideias. É essa abordagem ao mesmo tempo lírica e incomodada, atenta à subjetividade e ao mundo dos objetos ao redor, que vem sendo apontada pelos estudiosos como uma tendência renovadora do gênero.

Vale a pena recuperar os argumentos.

Dedicado ao assunto, o norte-americano Stephen Fredman (1990) escreveu um livro sobre o tema, ao qual deu título sugestivo: *Poet's prose: the crisis in american verse*. Na introdução, ele defende que, “ao valorizar a imaginação e a seriedade, a poesia de nosso tempo parece cada vez mais filosófica e crítica” (ibidem, p.XIII-XIV). A partir dessa avaliação, o autor estabelece ainda outro contraponto importante ligado ao gênero: “Na poesia em prosa mais ambiciosa [da atualidade], a faculdade poética voltou a explorar o seu meio, a linguagem, resultando numa poesia investigativa e exploratória, mais que a poesia de imagens vagas e encapsuladas dos versos herméticos” (ibidem, p.137).

O que ele sugere está associado à ideia de que o poema em prosa contaria com um alto grau de criticidade no uso das palavras e das frases, de modo a explorar em múltiplas direções o uso da linguagem e de seus efeitos. Coerente com o ambiente literário que a circunda, essa forma de escrita preservaria assim uma marca de identidade em face dos outros tipos de expressão.

Mas o diagnóstico de Stephen Fredman não se esgota aí. Ele também acena com uma possível explicação para esse traço autógeno do gênero: “A poesia convencional apresenta as coisas; mas o poema em prosa com frequência prefere investigar como as coisas se revelam na matriz da linguagem”. E, por fim, conclui: “O objetivo último do poema em prosa deveria ser um intercâmbio com a linguagem tão altamente denso que nos permitiria apreender o papel absolutamente vital que a linguagem desempenha no mundo” (ibidem, p.XIV).

Trata-se, como se vê, de uma avaliação cujo valor principal está associado ao modo denso e intensivo com que o escritor se expressa, em vez de valorizar a transgressão formal como um valor em si, conforme era hábito durante o período das vanguardas literárias. Denso e intensivo representam, nesse caso, menos um dado de complexidade e mais uma atitude reflexiva, que continuamente se questiona sobre o poder de nomeação da linguagem.

Exemplo nesse sentido, o poema de Edmond Jabès apresenta de modo inequívoco a sua tensão poética. Por isso mesmo, é um texto que se mantém atual, apesar de ter sido escrito há mais de cinquenta anos. De lá para cá essa tendência meditativa só se acentuou e tornou-se uma linha de força significativa na produção de diversos autores.

Na tentativa de avançar o diagnóstico, deve ser ressaltado o esforço de Jonathan Monroe (1987, p.10) na obra *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre*. Sua tese, sustentada ao longo desse interessante livro, parte do pressuposto de que o poema em prosa da atualidade tem desenvolvido atenção especial às “*lost voices*”, manifestas nas pequenas e prosaicas situações da vida diária com frequência esquecidas por outras gerações de escritores.

Como exemplo para a sua argumentação, o autor empreende a análise de alguns textos da escritora alemã Helga Novak, que vive em Berlim e autora de livros do gênero. Monroe detecta nos escritos da autora uma característica que avalia central no poema em prosa atual e que está relacionada a uma atenção especial dedicada a elementos do cotidiano. Essa atenção ao mundo concreto, por sua vez, buscaria flagrar o embate da subjetividade com os objetos do mundo real que traduzem o componente ideológico da sociedade moderna.

Para o crítico, esse seria um aspecto significativo do poema em prosa no século XX, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial. E não por acaso: sem as determinantes do verso, ou as exigências da prosa, os autores principais do gênero têm reputado tal forma de expressão como uma das mais apropriadas e sugestivas para enfatizar o mundo prosaico dos fatos do dia a dia (ibidem, p.335).

Em Novak, por exemplo, um dos poemas comenta sobre uma peixaria onde se processam os peixes até a sua apresentação industrial. Atento à transformação do peixe em filés cortados e embalados, o narrador flagra também nessa mudança a passagem do animal para o estágio de mercadoria, obedecendo aos interesses de dominação social. Outros textos tratam de objetos comuns, tais como um tubo de néon, uma caixa de vidro, uma tampa e outros aparatos – sempre com o intuito de investigar as propriedades físicas, num processo de descrição que também leva em conta a óptica subjetiva.

No limite, é como se os textos da escritora elaborassem, por meio do poema em prosa, uma crítica das formas de dominação recorrentes no universo das relações de trabalho: “Novak sugere que o indivíduo isolado, feito mônada, percebe como a pobreza dos objetos pode ser superada apenas à luz de nosso potencial coletivo” (ibidem, p.326). Exemplos dessa natureza sustentariam, segundo Monroe, a combinação entre os pensamentos crítico e utópico, em resposta aos modelos estéticos e políticos com os quais convivemos.

Outro autor mencionado pelo crítico é Robert W. Bly, poeta com formação de esquerda, e que desempenhou papel relevante nos protestos contra a guerra do Vietnã.⁷ Nascido da região agrária de Minnesota, em 1926, sua visão de mundo e de poesia parte de uma relação estreita com a natureza, em recusa aos valores da sociedade de consumo e a uma visão “retórica” da escrita poética.

Com o fim do conflito vietnamita, Bly passou a dedicar-se à meditação oriental, experiência que veio reforçar a sua crença na intuição como força principal da criação poética. Daí a inclinação para escrever poemas em prosa focando

objetos, o próprio corpo ou animais, tomando-os como temas privilegiados para expressar uma relação essencial entre a psique humana e os elementos da realidade que a cerca.

Exemplo de sua maneira de pensar e de escrever pode ser flagrado no poema a seguir:

Uma concha de ostra

A concha está riscada, como se fosse uma pedra polida no leito de um rio agitado, levada pelos grandes troncos de árvore que seguem abaixo. Algumas vezes o cálcio cinzento se enrugava quase por completo, como quando a lava se esfria, e temos então alguma coisa ainda raivosa.

Quando a viramos, percebemos que a concha no seu interior é mais cheia de segredos, mais acabada, mais humana. Nossos dedos sentem a lisura interna e lembram blueberries. (Bly, 2000, p.35)

O texto oferece a descrição de uma concha, vista sob a perspectiva de um olhar que estabelece uma relação humanizante em face do objeto. Os detalhes da natureza tornam-se capazes de despertar, por via transversa, uma série de sensações que posicionam a emoção humana diante das coisas. Ao compenetrar-se no olhar, o sujeito define os traços – e frases e sons – que compõem o poema.

A sutileza está presente no uso apropriado da primeira pessoa do plural, como que propondo o compartilhamento do ponto de vista com o leitor. Acompanhando as palavras do poeta, somos então levados a reconhecer interiormente a concha tal como está ali descrita. Mais que o objeto, ressoa no poema uma perspectiva humana do olhar. Isso fica ainda mais evidente no segundo parágrafo do texto, quando cita o contato direto dos dedos com aquela figura misteriosa, sugestiva até mesmo de anjos que rondam um velho homem. O objeto real serve para um mergulho instantâneo e reflexivo do sujeito poético.

Em Robert Bly existe uma clara recusa em criar uma poética que envolva a “extinção da personalidade”. Ao contrário. Ele acredita que a percepção inconsciente expressa nas imagens carrega um conteúdo essencialmente humano, envolvendo uma subjetividade em perspectiva. Ele defende esse posicionamento em seus escritos e entrevistas, não apenas para tomar partido nas questões estéticas, mas também porque continua desejando revelar um conteúdo político em seus textos, maneira indireta de resistir à “*technical obsession*” e à “*business mentality*” predominantes na esfera das ideias.⁸

Tanto Bly quanto Novak seriam representantes da tendência apontada por Jonathan Monroe, segundo a qual a “pobreza” representada pelos objetos cotidianos na verdade evocaria um princípio (e vislumbre) de utopia. Atentos às percepções primárias deflagradas pela realidade, seus poemas guardam um imaginário que aponta na contramão dos estilos dominantes.

*

Inserida num contexto semelhante encontra-se a escritora brasileira Zulmira Ribeiro Tavares. Com a vantagem de que não apresenta conteúdo ideoló-

gico tão explícito, ainda que seja uma escritora segura de seus valores. Por vezes associada ao *nouveau roman*, como ocorreu quando da publicação do romance *O nome do bispo* (Tavares, 1985), a sua escrita sugere uma delicada atenção ao mundo exterior com vistas a compor a intimidade dos personagens. Essa característica aparece evidente em suas prosas e se entremostra no poema em prosa transcrito a seguir:

Café da manhã

Lá se vão os anos e ele já não toma as manchetes do matutino pela realidade.

Não cancela a assinatura por hábito de ter o jornal pelas manhãs – junto ao pão francês, o café turco e o leite puro de rebanho holandês.

As páginas abertas farfalham em breves e sacudidos movimentos de um ginasta e leitor simultâneos, agitam-se as cortinas.

– Sossega coração –

Na sala, o francês, o turco e o holandês alinham-se, sentinelas solitárias assegurando, pelo pão, o café e o leite, a permanência do matutino que por certo tempo ele pensou falar do distante mundo – e ainda lhe acenar com as novas da manhã, próximas ao peitoril da janela.

Mas, para além das cortinas, a paisagem não se move. O mar perdura uniforme em confronto com a cidade. A linha dos prédios e o maciço de montanhas não se alteram ao olhar. Nenhum transeunte passa. Nenhuma palma se inclina.

Nenhuma força moral pesada como a tempestade.⁹

Também nessas linhas as coisas do mundo objetivo desempenham um sentido vital para configurar o ânimo e a subjetividade da personagem. Dispostos na mesa, o café, o pão e o leite servem de sinais próximos, à altura da mão, mas vindos culturalmente de outros países, a ponto de desencadear uma incerta vontade de falar do mundo distante. Já desde a primeira frase, somos informados de que “ele já não toma as manchetes do matutino pela realidade” e “não cancela a assinatura por hábito de ter o jornal pelas manhãs”.

Lá se vão os anos, e a vida ganha uma camada de permanência que contrasta com a impaciência de certas vontades que não se calam. Fica sugerida uma ansiedade latente, em consonância com as cortinas agitadas. A inquietude, porém, acaba submetida às sentinelas solitárias e à companhia do pão, do café e do leite – novamente o sujeito submetido às amarras da rotina. Na intimidade do homem maduro, curvado diante das evidências, ressoa uma recomendação silenciosa: “– Sossega coração”.

Ao final, a paisagem imóvel que ele vê, fora da casa, acaba por predominar e selar a situação, emoldurando-a num sentimento de impotência e condicionamento. A paisagem não se move, o mar contrasta com a cidade... nada mais resta ao olhar senão declinar-se sobre a linha dos prédios e o maciço das montanhas. Nenhum sinal de vento, nenhum transeunte ou nada que lembre uma “força moral pesada como a tempestade”.

Todos esses sentimentos, no entanto, surgiram a partir do apelo presente nas coisas da mesa, da sala e das lonjuras. É sobre elas que o sujeito se inclina

e abre espaço de reflexão. Já a partir do início, com a expressão “lá se vão os anos”, fica evidenciado o caráter intimista do texto, claramente associado a um balanço de vida.

Mas nem sempre os objetos ou fatos observados serão fonte de percepções tão nítidas como as registradas por Zulmira Ribeiro Tavares. O pendur reflexivo desdobra-se num leque de muitas faces, afinal. E pode mesmo prescindir da centralidade do sujeito lírico, articulando um ponto de vista que se entremostra oculto sob um fluxo de frases impessoais.

Há vezes em que as situações ou objetos exteriores despertam sensações visuais e associações livres, ao invés do fluxo meditativo. Em textos dessa ordem, o chamado mundo real serve para inspirar a enunciação das imagens, elas mesmas dotadas de qualidades expressivas em si. Para além do inteligível, os objetos do mundo sugerem uma dimensão paralela, configurada em cores, formas e estímulos.

Dimensão tal que pode ser percebida neste breve poema de Yves Bonnefoy (1987, p.106):

A Poupa

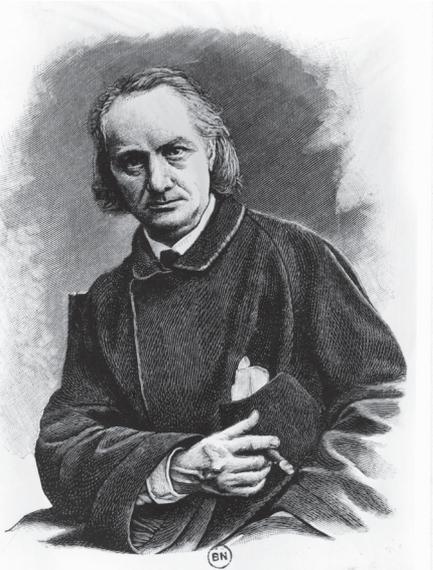
A noção de um vermelho que seria azul, de um fora que seria dentro, de um tudo-aquilo que seria um corpo em que mãos, de natureza desconhecida, estariam suadas pregando para almofadas de treva, passou com graça, pássaro no ar fresco, e veio se empoleirar sobre uma pedra.

A imagem central refere-se a um pássaro investido de presença, um tanto ambígua até – *vermelho que seria azul* –, mas que traz consigo a sugestão de qualidades amplas e misteriosas. Motivo singelo, a ave inspira uma figuração de imagens ambiciosas – “de um fora que seria dentro, de um tudo-aquilo que seria um corpo em que mãos ...” –, e termina por pousar sobre a pedra. Se lembrarmos que, dentro da simbologia sufi, esse animal é tido como “mensageiro do invisível”, essa ideia sugere de imediato uma interpretação para o texto.

Um abismo de significados aparece sugerido em suas poucas palavras. O fato de serem apresentadas frases em sequência reforça a sensação de vertigem, resultando num fluxo rítmico contínuo. Torna-se curiosa a elevação do pássaro à condição de um “um corpo em que mãos, de natureza desconhecida, estariam suadas pregando para almofadas de pedra...” – frase central que acena para um plano outro, além da ocorrência visual.

A cada pausa produzida pela vírgula, percebe-se a adição de um conteúdo novo com o propósito de transfigurar a passagem do pássaro. A sequência, no entanto, promove uma mistura potencial de elementos plásticos a certos termos conceituais que direcionam o aspecto reflexivo. O sujeito lírico, nesse caso, permanece oculto, mas aciona com o seu olhar a perspectiva e as imagens evocadas.

Espera-se que a leitura em conjunto dos textos de Jabés, Bly, Zulmira e Bonnefoy ajude a configurar de maneira sugestiva alguns traços que distinguem



Charles Baudelaire (1821-1867).



Arthur Rimbaud (1854-1891).

a linhagem de escrita aqui ressaltada. A começar pelo reconhecimento de que assumem um formato próximo do comentário, da anotação íntima ou casual, em que predomina a naturalidade discursiva. Nesses textos a propriedade dos argumentos e das rumações revela-se tão importante quanto as imagens evocadas; pensamento e visualidade articulam-se numa só dicção.

Sobressai uma escrita concisa – e contraditoriamente sentenciosa –, interessada muitas vezes em registrar o flagrante da subjetividade em face da circunstância real ou imaginária. Dito em outros termos: o poema se transforma em “pequena reflexão”. Conceito arriscado, genérico demais talvez, mas que sintetiza numa só expressão essa qualidade difícil de conceituar e que está no cerne dessa poética. Impulsionado pelo viés reflexivo, o poema costuma deslizar para um tom rebaixado, sem ornamentos, acionando uma sensibilidade aguda e sintética.

Por pequena reflexão entenda-se não o conteúdo filosófico, de articulação racional, e sim a perspectiva de guardar distanciamento diante dos fatos e sensações percebidas. Mas, a atitude meditativa que prevalece em boa parte dos textos dessa natureza não provoca necessariamente uma depreciação do efeito poético. Ao contrário, pois essa mesma visão crítica recusa os mecanismos sociais que banalizam a linguagem e continua desejosa de uma expressão outra, em que seja possível uma linguagem pessoal e comprometida com a experiência vivida.

Acionado pela força do detalhe ou do objeto, por um ângulo ou por um gesto fortuito, o procedimento reflexivo costuma recorrer aos valores elementares – sensações, sentimentos, percepções –, com o propósito de expressar determinada condição. Uma concha, o café e o leite da manhã ou o pássaro sobre a pedra, qualquer coisa ou ser, têm o poder de estimular os sentidos e produzir entrelace de imagens.

Por conseguinte, o ato de refletir implica alguma complexidade; engendra-se a partir de operações entrecruzadas, envolvendo ao mesmo tempo as capacidades de perceber, duvidar, julgar, raciocinar – mistura que se resolve na singularidade do poema. Essa perspectiva permite ao sujeito lírico ocupar a centralidade do texto e despertar as associações que lhe interessam ou cativam. E, como se trata de uma escolha “pessoal”, dispensa o vínculo lógico das relações e testemunha em palavras o pensamento (e as emoções) em ação.

Faz parte dessa atitude não enfatizar os ornamentos de estilo ou mesmo a melopeia das frases. A ênfase do aspecto formal acabaria por perder em naturalidade. Para o espírito reflexivo, por sua vez, interessam mais as ambiguidades e torções de sentido; são mais adequadas as palavras da ironia, do jogo de contrastes ou da liberdade associativa. Desvios que a linguagem poética produz para se afastar do imaginário comum.

Coerente com essa visão, o foco dos textos funciona ao modo de um *punctum* em torno do qual as imagens são invocadas e o tema se organiza. No caso, o termo em questão deve ser compreendido conforme a definição dada por Roland Barthes (1980, p.73-7) em suas notas sobre fotografia: “pequeno orifício, pequena nódoa, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é o acaso que, nela, me aponta (mas também me contunde, me apunhala)”.

De forma idêntica, a pequena reflexão surge a partir de certa “contusão lírica”. Uma concha serve de ponto de emanção das imagens e, por contrapartida, delinea traços de subjetividade. Ou o flagrante de uma intimidade digna de nota, como no ocorrido ao café da manhã. Faz parte do poder expressivo dessas imagens justamente o componente de casualidade e contraste que oferecem em meio ao trivial.

Em termos barthesianos, a linhagem reflexiva estaria associada a uma poética que valoriza o *punctum* sobre o *studium* – a saber, que previamente assume a óptica subjetiva para emoldurar o conteúdo objetivo (ou imaginário) ao seu gosto e sentido. A partir daí, as variações de modo e fundo se tornam múltiplas. À sua maneira, atualizam o desafio baudeleriano de produzir uma escrita voltada para reproduzir os “movimentos líricos da alma, ondulações do devaneio ou sobressaltos da consciência”.

Estamos distantes da época de Charles Baudelaire, mas a pequena reflexão ainda nos proporciona uma rica simbiose entre prosa e poesia.

Notas

1 Indeciso, o autor manteve vários títulos para essa obra, enquanto apareceu de modo fragmentário em diversas revistas e jornais. Um breve histórico demonstra claramente a oscilação: em 1857, seis textos saíram na revista *Le Présent*, sob o título *Poèmes nocturnes*; em 1861, nove textos foram incluídos em *Revue Fantaisiste*, como *Poèmes en prose*; em 1862, vinte textos foram publicados em *La Presse* com a chamada de *Petits poèmes en prose*; o mesmo título ressurgiu em 1863 na *Revue Nationale et Étrangère* e também em *L'Artiste*, no ano seguinte. A primeira vez em que apareceu o nome *Spleen de Paris* foi

- em 1864, no jornal *Le Figaro*, em que foram reproduzidos seis textos, tendo ocorrido o mesmo em *La Revue de Paris*, com seis poemas. Já em 1866, dois outros foram reproduzidos na *Revue du XIX^{ème} Siècle* sob o título de *Petits poèmes lycanthropes*. Morto em 1867, abatido por uma série de crises de alheamento, Baudelaire não chegou a ver impresso o livro que lhe ocupou mais de dez anos de trabalho. Sob a iniciativa do editor Calmann-Lévy, em 1869 houve a publicação das obras completas de Baudelaire cujo quarto volume foi dedicado a *Petits poèmes en prose*. No entanto, a definição do título já era tida como polêmica; em edição seguinte, pela editora Garnier, o mesmo conjunto de textos passou a chamar-se *Spleen de Paris*, deixando até hoje a questão em aberto.
- 2 Expressão cunhada pelo crítico Edmond Jaloux para um grupo de escritores da passagem do século, que se propunha a retomar para a poesia o necessário elo com a vida presente e o contato direto com a natureza.
 - 3 Conforme o verbete “Poesie” (*Dictionnaire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1996, p.477).
 - 4 Em outras obras, predomina a mistura de formatos, colocando lado a lado contos, relatos, poemas em prosa e em verso, etc., como ocorre em *Clair de terre* (1923), de André Breton, ou também em *Le passager du transatlantique* (1921), de Benjamin Péret, e numa série de textos publicados nos primeiros números da revista *La Révolution Surréaliste*. Durante os primeiros sopros do movimento, deve ainda ser lembrado *Le paysan de Paris*, de Louis Aragon.
 - 5 A primeira edição deste livro é de 1959 e não teve atualização.
 - 6 “L’étranger”, poema do conjunto “Petites incursions dans le monde des masques et des mots” [1956], tradução de Fernando Paixão (in Jabès, 1990, p.315-16).
 - 7 Seus poemas em prosa aparecem reunidos em *What Have I Ever Lost by Dying?* (Bly, 1992).
 - 8 Segundo Bly, “a tendência americana de fazer uma poesia sistemática, ordenada [*craft*], está ligada à ideia do poema como um objeto morto, como um objeto morto e construído. Mas todo o gênio da moderna poesia assenta-se em seu domínio da energia física fluida” (in Perkins, 1987, p.568).
 - 9 In *Revista Inimigo Rumor*, São Paulo, n.14, p.45, primeiro semestre de 2003.

Referências

- BARTHES, R. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma; Gallimard; Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE, C. *Spleen de Paris*. In: _____. *Poesia e prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BERNARD, S. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris: A.-G. Nizet, 1994.
- BLAY, R. W. *What Have I Ever Lost by Dying?* Collected Prose Poems. New York: Harper Collins, 1992.
- _____. An oyster shell. Trad. Fernando Paixão. In: JOHNSON, P. (Org.) *The best of prose poem: an international journal*. New York: White Pine Press, 2000.
- BONNEFOY, Y. *Récits en revê*. Paris: Mercure de France, 1987.
- BRETON, A. *Les pas perdus*. Paris: Gallimard, 1979.

FREDMAN, S. *Poet's prose: the crisis in american verse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

JABÈS, E. *Le seuil Le sable*. Poésies complètes 1943-1988. Paris: Gallimard, 1990.

JACOB, M. *Le cornet à des*. Paris: Gallimard, 2003.

MICHEL, S. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

MONROE, J. *A poverty of objects: the prose poem and the politics of genre*. New York: Cornell University Press, 1987.

PERKINS, D. *A history of modern poetry: modernism and after*. Cambridge: Belknap Press, 1987.

TAVARES, Z. R. *O nome do bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RESUMO – Gênero criado por Baudelaire em meados do século XIX, o poema em prosa tornou-se uma terceira via da modernidade literária, a ponto de suscitar uma trajetória e tradição próprias desde então. O presente ensaio procura posicionar o impasse desse tipo de escrita, apontado por Suzanne Bernard, ante o exaurimento das vanguardas ocorrido após o fim da Segunda Guerra. Como resposta ao dilema da expressividade poética, vale a pena atentar para uma linhagem de textos contemporâneos que revelam algumas características em comum. Inspirados por forte carga subjetiva, eles apresentam uma linguagem despida de requintes e próxima da anotação íntima: mas com alta dose de reflexão.

PALAVRAS-CHAVE: Poema em prosa, Poesia contemporânea, Suzanne Bernard.

ABSTRACT – The prose poem, a literary genre created by Baudelaire in the mid-19th century, became a third way for modern literature and has even established its own trajectory and tradition since then. Our essay seeks to ascertain the impasse of this kind of writing, as pointed out by Suzanne Bernard, brought about by the depletion of the avant-garde movements after the end of World War II. As a response to the dilemma of poetic expressiveness, we would do well to pay attention to a lineage of contemporary texts that bear certain common characteristics. Inspired by a strong subjective tone, they display an unpolished language, bordering on intimate annotations, but with a high dose of reflection nevertheless.

KEYWORDS: Prose poem, Contemporary poetry, Suzanne Bernard.

Fernando Paixão é professor de Literatura no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, desde 2009. Teve carreira como editor profissional, área em que atuou por três décadas. Autor de livros de poesia, sua publicação mais recente é *Palavra e rosto* (Ateliê, 2010). @ – fernando.paixao@uol.com.br

Recebido em 11.4.2011 e aceito em 17.5.2011.