

Entre luz e sombra: o poema em prosa e a resistência do lirismo

Between light and shadow: the prose poem and the resistance of lyricism

João Tavares Bastos

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil



Resumo: O poema em prosa estabelece um jogo de luz e sombra entre saber e não-saber. Sua natureza híbrida e sem raízes clássicas favorece o uso equânime de razão e sensibilidade, permitindo que esse gênero eminentemente moderno figure como uma interseção nas trajetórias do ensaio, do romance e do poema versificado. Sua origem, motivos e possibilidades constituem os principais objetos de interesse do presente ensaio.

Palavras-chave: Poema em Prosa; Literatura Comparada; Teoria Literária; Baudelaire

Abstract: The prose poem establishes a game of light and shadow between knowing and not-knowing. Its hybrid nature and lack of classical roots favor the equitable use of reason and sensitivity, allowing this eminently modern genre to figure as an intersection in the trajectories of the essay, the romance and the versified poem. Its origin, reasons and possibilities are the main objects of interest of this article.

Keywords: Prose Poem; Comparative Literature; Literary Theory; Baudelaire

Crépuscule, comme vous êtes doux et tendre! Les lueurs roses qui traînent encore à l'horizon comme l'agonie du jour sous l'oppression victorieuse de sa nuit, les feux des candélabres qui font des tâches d'un rouge opaque sur les dernières gloires du couchant, les lourdes draperies qu'une main invisible attire des profondeurs de l'Orient, imitent tous les sentiments compliqués qui luttent dans le cœur de l'homme aux heures solennelles de la vie.¹ (BAUDELAIRE, 1980, p. 183)

A prosa é um sol cujos raios tudo descortinam. Solícita aos desígnios apolíneos de clareza informativa e racionalidade, sua luminosidade intensa é capaz de dissecar o que quer que seja em seu anseio de investigar e conhecer. Qual outra face de uma mesma moeda, a poesia se oferece como uma esfinge da sensibilidade, sempre predisposta à tentativa de expressar aquilo que nos é oculto. Nota-se, contudo, que, apesar de dada aos mistérios, não é totalmente desprovida de luz, pois propicia, enquanto

lua, uma luminescência cálida, bacante. Fruto do intenso debate e desenvolvimento das oposições e congruências de tais astros, o poema em prosa surge sob a égide do eclipse e do crepúsculo, isto é, pleiteia e orbita um espaço intermediário e, ainda, sendo dotado de natureza híbrida, compõe-se e alimenta-se tanto de luz quanto de sombra.

Quando regido pelo espectro do crepúsculo, o poema em prosa atende à ambivalência natural do movimento rotativo terrestre e carrega os diferentes matizes do momento em que surge. Desse modo, se crepúsculo vespertino, tinge as cores difusas do entardecer e suscita o despertar da vida noturna, indicando que o véu negro de estrelas propicia o voo livre da fantasia e, por conseguinte, maior lirismo em sua composição. Todavia, se aurora ou crepúsculo matutino, dá-se justamente o oposto: a luz diurna irradia inteligibilidade, o que, por sua vez, faz com que o poema em prosa traga as cores luminosas da racionalidade e reforce seu viés de prosa, aproximando-se, muitas vezes, da forma do ensaio, em seu desejo investigativo e sua suspensão dialética.

Se visto enquanto amálgama ou eclipse, corresponde com maior precisão à ideia de uma unidade composta por partes diferentes e aponta os movimentos de

¹ “Le crépuscule du soir”, *Petits poèmes en prose*. Preferimos manter o trecho no original e não o traduzir, no intuito de preservar sua intensidade e acuidade na seleção das palavras em francês. Caso o traduzíssemos, perderíamos, por exemplo, o jogo entre cor e luar que subjaz à palavra “lueurs”.

antagonismo, congruência e alinhamento concernentes a tal convívio, sobretudo ao lembrarmos que a alternância de seus matizes atende à proeminência que ora um astro exerce sobre outro. Tal imagem, além de completude e ambivalência, sugere a conjunção em harmonia e evoca a conexão entre sensível e suprassensível, suscitando o sentimento limiar, em que se pressente o fim de algo ou o florescer do novo.

Percebe-se, assim, que a referência que ora fazemos a tais eventos naturais tem por intenção sublinhar a pluralidade de movimentos permitidos e vislumbrados no poema em prosa e ratificar a dúbia composição de sua natureza polivalente. Note-se ainda que a ideia de alinhamento dos astros sugere o encontro de trajetórias ou interseção entre temporalidades, algo que ocorre, por exemplo, quando o momento preciso de ruptura com a tradição aponta e define o lugar e as relações do poema em prosa no percurso histórico do desenvolvimento das formas literárias.

Nesse sentido, regressando aos sentimentos de finitude, limiar e nascimento suscitados e atentando à necessidade de delimitar e apresentar tanto as origens quanto o espaço e os efeitos da criação do poema em prosa, a presente análise parte da presunção de certo declínio e/ou esgotamento da forma poética ao fim do romantismo francês e, além disso, concebe a existência de uma perene necessidade de renovação das formas literárias no intuito de acompanhar e conseguir expressar o desenvolvimento da subjetividade. Desse modo, compreende-se que o nascimento do poema em prosa tenha ocorrido na intercessão ou hiato entre o declínio de uma forma e a ascensão de outra, a saber, o poema versificado e o romance.

Atente-se, contudo, que o que aqui se pretende enaltecer é o caráter de resistência e adaptação do lirismo frente a um processo de aglutinação movido pelo crescente desejo de racionalidade e informação. Assim, lembrando que a renovação das formas literárias se orienta pela tentativa de exprimir uma sensibilidade cambiante e, desse modo, sua renovação e/ou remodelagem ocorre a partir do encontro de uma limitação ou defasagem de uma forma na expressão da subjetividade, observamos que o poema em prosa surge após o romance já ter consolidado seu espaço e popularidade, o que, segundo nos parece, suscita o entendimento de que esse novo gênero poético emerge a partir de uma adaptação ou remodelagem do lirismo às novas configurações da existência inauguradas pela era moderna.

Visto que o declínio da forma poética ocorre concomitantemente à reconfiguração dos modos de vida e produção que levaram o homem a abandonar o campo e adotar um estilo de vida urbano, pode-se afirmar com segurança que não se trata de coincidência que o

nascimento do poema em prosa ocorra e tenha como um dos seus mais frequentes cenários as grandes cidades e capitais. O que, por conseguinte, nos leva a deduzir que o poema em prosa alimenta-se daquilo que, segundo entendemos, caracteriza a urbe e sua intensa atividade, isto é, o encontro e comércio dos mais diferentes saberes e expressões da racionalidade e sensibilidade humanas em um único lugar.

Algo que, por conseguinte, remete à ideia de amálgama subjacente à imagem de eclipse, em que se observa a confluência e o alinhamento da trajetória de forças antagônicas aparentemente formar um corpo único que, todavia, apesar de sua unidade, conserva suas partes distintamente separadas. Aliás, essa distinção é igualmente vislumbrada em grandes rios, quando o encontro de afluentes junto à foz preserva a separação entre águas turvas e claras. Com relação a tal aspecto, concernente ao hibridismo original do poema em prosa e sua capacidade adaptativa, cabe dizer que este, mais que indicar a preservação de qualidades distintivas em sua composição, afirma o caráter de encontro e congruência de cursos que o tornam único.

Desse modo, mais que delinear o eclipsar da forma poética versificada, pretende-se, na presente análise, observar de que maneira a criação de uma forma híbrida e desprovida de raízes clássicas atende aos anseios de renovação expressiva da subjetividade em um momento de acelerada transformação nos mais diversos campos da existência. Nesse ponto, em que se dá a confluência de múltiplos agentes transformadores, adverte-se, dado que poderíamos navegar em um imenso rio de águas agitadas, que nossa análise do poema em prosa terá por norte alguns pressupostos investigativos.

Dentre os primeiros pontos com os quais pretendemos trabalhar, se destaca sua composição híbrida, na qual se pode observar um intenso jogo entre luz e sombra, razão e sensibilidade, prosa e poesia. Ambivalências por meio das quais é possível vislumbrar, desde a Antiguidade clássica até nossos dias, a tentativa de atuação do poeta como detentor de um saber ou como um provocador cuja arte possivelmente desperta no receptor o desejo de conhecer ou descobrir algo velado ou encoberto.

Coaduna-se a este ponto a superação, motivada pelo desenvolvimento da subjetividade, do engessamento das formas literárias, o que permite que o poema em prosa paire em uma interseção entre as trajetórias do poema versificado, do romance e do ensaio; algo que, por sua vez, nos conduz ao terceiro e último tópico norteador: a pressuposição de que o poema em prosa constitui uma última resistência do lirismo frente à ascensão da racionalidade e à avidez informativa da prosa. Esclarecidas as etapas de nossa análise, nos resta apenas seguir viagem. Passemos, assim, sem mais demora, ao

nosso primeiro tópico, em que o balouçar da nau sob o sol marítimo inicia um jogo entre luz e sombra.

Entre luz e sombra

Essa crença sobrevivia alguns segundos ao despertar; não chocava minha razão, mas pairava-me como um véu sobre os olhos, impedindo-os de ver que a luz já não estava acesa. (PROUST, 1987, p. 9)

Ao lermos um poema em prosa podemos, em um primeiro momento, supor que tal composição, em que aparentemente se distingue maior inclinação à inteligibilidade, dado que este se compõe em prosa e refuta a versificação, aspira à transmissão ou informação de certo conteúdo de maneira inequívoca e evidente. Isto, contudo, pode não corresponder inteiramente ao que se pretende com tal forma, sobretudo quando observamos as condições e intenções que por vezes cercavam e motivavam o seu nascimento. Nesse sentido, é necessário dizer – apesar de aqui não termos tempo ou espaço para esboçar uma genealogia – que possivelmente tal pressuposição de uma predisposição à clareza e inteligibilidade se deva às tentativas, feitas durante os séculos XVII e XVIII, de elaboração ou tradução de epopeias em formato de prosa, com o objetivo de torná-las mais fáceis de apreender e difundir.

Nesse momento inicial, em que ainda não se havia definido e consolidado com clareza a nomenclatura de algumas formas, tais trabalhos de tradução ou criação – à época muitos autores preferiam dizer que seus trabalhos originais eram traduções, ao invés de assiná-los – por vezes se declaravam poemas em prosa ou se diziam romances poéticos, como nos exemplifica Yves Tadié, em *Le poème en prose et ses territoires*, ao dizer que

foi preciso tempo para que se fixasse o vocabulário. Em 1700, Boileau fala, em sua *Carta a Perrault*, desses ‘poemas em prosa que chamamos romances’. *As aventuras de Telêmaco*, de Fénelon, publicadas em 1699, permaneceram muito tempo como um exemplo de romance ‘poético’ ou ‘poema em prosa’ (1996, p. 19; tradução nossa).

Nota-se, assim, que ainda mais que conter uma pretensão de facilitar ou favorecer a inteligência, tal movimento expõe uma encruzilhada de trajetórias em que se verifica o surgimento de ao menos três novas formas literárias: o romance, o romance poético e o poema em prosa. Contudo, restando em parte o ímpeto que nos leva a expor previamente assunto tão saboroso, advertimos que antes de deslindarmos o que possivelmente distingue a forma do poema em prosa da prosa poética de autores como Marcel Proust, que ora nos serve de epígrafe, e observarmos como seu advento ocupa uma interseção na

trajetória do romance, do ensaio e do poema versificado, nos concentraremos em seu aparente anseio por inteligibilidade e favorecimento da inteligência.

Nesse sentido, a título de exemplo e introdução de nosso argumento, recordamos o papel de detentor de um saber ocupado pelo poeta na Antiguidade clássica e o exemplo dos textos platônicos, em que o discurso poético, por pairar sobre a dualidade saber/não-saber do processo gnosiológico, é absorvido e usado pela filosofia quando esta necessita do mito para despertar ou facilitar o entendimento de um dado objeto iluminado pela razão. A partir disso, atando de maneira brusca pontas distantes de entendimentos filosóficos, pode-se afirmar que o ato de conhecer ou elaborar, dado que nos é impossível conhecer o todo, requer a atuação, em liberdade e comum acordo, das faculdades de imaginação e entendimento, algo que, como se pressupõe e seguramente se pode aferir, ocorre sobremaneira na apreciação do belo e, por conseguinte, na poesia. Mais: assim como observamos no exemplo de Platão, em que o poeta segue o filósofo, fascinado pelo jogo de luz e sombra da árdua tarefa de conhecer e, possivelmente, ainda mais difícil, de elaborar e transmitir saberes, se percebe que muitas vezes subjaz ao poema em prosa a intenção de suscitar ou desvelar algo oculto, a ser descoberto.

Pode-se, com respeito a tal propósito, pressupor que esse anseio se realiza prontamente, dado que a ideia ou vislumbre do poema em prosa é resultado, desde sua primeira aparição, do anseio por novas formas de expressão em uma etapa de recrudescimento da subjetividade, impulsionada, por sua vez, por uma radical transformação da organização social humana. Desse modo, seja através de textos que suscitam a criação do romance e a busca por uma prosa poética, como os de Boileau e Fénelon, ou dos textos de reais precursores do poema em prosa, como, por exemplo, o *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, o objetivo de renovação expressiva se realiza ao expor o caráter fragmentário e elíptico da modernidade.

Deve-se ter em vista, contudo, que apesar de Bertrand ser o primeiro a expressar conscientemente o desejo de criar uma nova forma literária, é somente com Baudelaire e sua argúcia crítica que o poema em prosa adquire as feições de sua forma atual e, de fato, realiza o objetivo de inaugurar uma nova via expressiva, como, aliás, se pode observar no trecho em que Yves Vadé afirma que

o poema em prosa não teria sido jamais considerado como um gênero poético inteiramente à parte se tivesse tão somente originado pretensas traduções de poemas exóticos ou meditações à maneira de Lefèvre-Deumier. Quanto ao *Gaspard de la nuit*, foi apenas retrospectivamente que nos apareceu como o primeiro exemplo completo de poemas em prosa. O próprio Bertrand, apesar de ter consciência, como se viu, de dar à luz “um novo gênero de prosa” e comparar suas

alíneas a estrofes, não chegou a empregar o termo “poemas” para qualificar suas produções. Sob esta ótica, os *Pequenos poemas em prosa* marcam bem, como escreve Georges Blin, “um começo absoluto”: por ter decidido constituir uma coletânea de poemas em prosa, paralelamente e com dignidade poética igual à da coletânea das *Flores do mal*, e, ademais, tomado por uma lúcida consciência das exigências, recursos e particularidades próprias a essa nova forma, Baudelaire pode verdadeiramente ser considerado como aquele que impôs o poema em prosa como uma forma poética reconhecida (VADÉ, 1996, p. 35; tradução nossa).

Visto que é Baudelaire que confere ao poema em prosa o reconhecimento como forma poética e estabelece, em linhas gerais, o conjunto de suas exigências, recursos e possibilidades, se torna necessário que indiquemos – acompanhando nossa pressuposição de que o poeta é detentor de um saber e que sua produção é um meio de transmissão, ainda que cifrado, de tal conhecimento – de que modo o autor intentava promover uma maior capacidade interpretativa e aguçar o discernimento de seus contemporâneos. Nesse sentido, recordando a transformação da literatura em mercadoria e a opressão exercida pelo público leitor sobre os autores durante a segunda metade do século XIX, vemos que Baudelaire, se utilizando de um truque muito conhecido no mundo natural, projeta luz apenas para atrair seus leitores. Algo semelhante ao que ocorre à noite, quando se acende uma luz artificial no campo: os insetos, fatalmente seduzidos e ignorando a própria segurança, cercam e veneram a irradiação de luminosidade até que o contato com sua superfície os conduz à morte. Assim, provocados por suas imagens e enredados em suas frases, os leitores ávidos por luz são muitas vezes conduzidos a contemplar as trevas mais profundas e a se deparar com os aspectos sombrios da existência moderna.

Tal trabalho de atração requer e privilegia a complexidade, dado que uma primeira camada, onde possivelmente se distingue certa pretensão à clareza informativa, age como chamariz e apresenta uma provocação qualquer, enquanto uma segunda superfície, densa e subterrânea, permanece oculta e aguarda para ser despertada pelo olhar arguto de um leitor desconfiado ou insatisfeito, para o qual a realidade e seus signos não parecem tão óbvios ou rasos como se pode depreender em uma primeira análise. Dolf Oehler, em *Quadros parisienses*, definiu muito bem essa estratégia baudelaireana sob o epíteto de estética antiburguesa, esclarecendo que esta

pressupõe que o artista/escritor oriente a sua estratégia de público inteiramente pela burguesia, no sentido de que esta é ao mesmo tempo destinatária – a obra será

como que “maquiada” para ela – e alvo – se possível, sem que ela própria o perceba. “Alvo” significa vítima em efígie, sendo que a condenação – levada a cabo simplesmente pela exposição – é feita com vistas a um outro público, ainda não visível ou localizável, a que Sartre chama *le public virtuel*. Essa estratégia dúplice, a meio caminho entre o público real, portanto burguês, e o virtual, ou seja, antiburguês, quando proletário, é constitutiva da estética antiburguesa. (OEHLER, 1997, p. 15)

Tem-se, desse modo, que a pretensa inteligibilidade fornecida pela prosa, ao invés de conduzir à clareza informativa, resulta, quando trabalhada por mãos habilidosas, em um jogo ainda mais complexo entre luz e sombra. Sobretudo se pensarmos que, contrariamente ao poema versificado, frente ao qual o leitor desde o primeiro momento predis põe-se a descobrir ou fazer conexões a partir de um conteúdo evidentemente cifrado, a pretensa limpidez e transparência do poema em prosa muitas vezes faz com que o leitor a ele se entregue com candura e alma desarmada, sendo surpreendido posteriormente, quando já se encontra de todo enredado.

Observa-se, portanto, além da intenção de esclarecer ou aguçar o discernimento, a necessidade de esconder ou transmitir a informação ou descontentamento de forma camuflada, velada. Algo muito comum em tempos de conspiração e intensa censura, nos quais os autores se veem obrigados a recorrer a artifícios como a ironia e a ambiguidade para preservar a liberdade. Algo que faz com que muitas vezes aparentemente atuem sob a máscara do agente secreto ou do conspirador, como lembra Oehler no trecho em que afirma que

Baudelaire queria desenvolver a capacidade de discernimento dos defensores da liberdade, cujo partido tomara antes da eclosão da Revolução de Fevereiro e que jamais renegou, a despeito daquilo que a fama, secundada pela crítica literária e pela filologia, possa ter divulgado a seu respeito; queria ajudar a torná-los mais perceptivos e confiantes e, para tanto, assumiu inteiramente o papel de agente secreto ou conspirador: orientava-se menos, porém, pela nova classe do proletariado do que propriamente contra a burguesia. (OEHLER, 1997, p. 16)

Delineia-se, desse modo, o hemisfério de sombras que subjaz ao poema em prosa e sem o qual tal forma de maneira alguma poderia ambicionar ser poesia. Afinal, como outra face da luminosidade perscrutadora, a subjetividade reside e se resguarda em recônditos obscuros, na tentativa de proteger e preservar a sensibilidade de um uso da razão que, a partir da ascensão do mito do progresso e do utilitarismo, tende a fazer do homem um autômato produtivo. Depreende-se, a partir disso, que o advento do

poema em prosa atende a uma necessidade expressiva da subjetividade para cuja finalidade e sangrento embate o poema versificado já não dispunha de suficiente munição.

Deve-se ter em mente, entretanto, que a tentativa de esclarecer um público que não deseja ser esclarecido é tarefa das mais difíceis, independentemente da habilidade e do esforço de qualquer artista. Soma-se a isto o trabalho, realizado pela racionalidade produtivista, de redução da capacidade interpretativa do público em geral. O que, por conseguinte, faz com que constatemos uma progressiva obliteração da capacidade de questionamento e, por conseguinte, do poder de promover transformações, seja no campo das ideias, seja na reformulação da existência prática.

Entende-se, desse modo, que assim como o contato próximo com uma luz intensa pode cegar nossas retinas, a luminosidade perscrutadora, em sua avidéz informativa, dissemina opacidade e, portanto, ao invés de descortinar, termina por definitivamente encobrir a realidade. Processo que, por sua vez, incide na dificuldade de aceitação e assimilação da poesia, sobretudo devido ao seu conteúdo cifrado. Note-se, a esse respeito, a afirmação em que Oehler acrescenta que

o público sempre lidou mal com a ironia, especialmente após o Iluminismo; quanto mais avança a derrocada da formação retórico-literária, mais diminui a capacidade de compreender textos surgidos sob censura cerrada. A necessidade de um detetivismo semântico não parece imediatamente evidente aos cidadãos de comunidades democráticas, nas quais todos têm o direito de “expressar e divulgar livremente sua opinião através da fala, de escritos e imagens, e informar-se em fontes a todos acessíveis”, nas quais, portanto, não existe censura, onde “a arte e a ciência, a pesquisa e o ensino” são livres. É próprio da dialética dessa liberdade tornar as pessoas embotadas, moucas e crédulas, do mesmo modo como, inversamente, a necessidade de comunicar-se sob censura não só reverte em favor da literatura – aí incluídos autores e público – mas também em favor da verdade em geral. A verdade (ainda) é censurada, quer essa censura seja institucionalizada pelo Estado ou não. E quem aprendeu a ler nas entrelinhas e a desconfiar da evidência gritante do sentido afirmado tem ainda uma pequena oportunidade de escapar à manipulação total, mesmo que apenas sob forma de *reservatio mentalis*. (OEHLER, 1997, p. 26-27)

Avista-se, a partir do exposto, a encruzilhada que Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*, concebe como momento inicial de um regime estético das artes, ou seja, o início de um período em que as novas configurações da existência e seus processos produtivos incidem e imbricam-se de modo decisivo na produção e difusão artística. Visto que a presente análise ambiciona observar o advento do poema em prosa e sua relação

e/ou participação na trajetória, origem e, possivelmente, eclipse de outras formas literárias – sobretudo o romance, o ensaio e o poema versificado –, resguardaremos boa parte do conteúdo político e social promovido pela investigação do filósofo francês como uma corrente subterrânea de nossa investigação e, por ora, nos atermos ao entendimento de que uma gradual e constante transformação da subjetividade exige e impulsiona, desde tempos remotos, a renovação das formas expressivas.

Guarde-se, como acreditamos ter demonstrado, que o recrudescimento da subjetividade e a hegemonia exercida pela racionalidade na era moderna só inauguram novas vias expressivas quando expressam, ainda que sob a capa protetora da ironia e da ambiguidade, a inconformidade, oposição ou repúdio a uma positividade instituída. Algo que, por conseguinte, traz consigo os sentimentos de clausura e escuridão próprios à vida urbana e a tempos de censura e medo, em que uma luminosidade opaca e perscrutadora anseia pelo que julga ser a verdade, como nos expõe Baudelaire ao dizer que “onde seria necessário ver tão somente o belo (imagino um belo quadro, e pode-se facilmente adivinhar aquele que tenho em mente), nosso público busca apenas o verdadeiro” (BAUDELAIRE, 1988, p. 71).

Jogo de luz e sombra, o poema em prosa, ao fim deste primeiro momento, realiza, assim como o planeta, um movimento rotatório, por meio do qual se observa que a incidência de luz sobre um de seus polos faz com que as trevas engolfem aquele que a este se opõe. Cabe-nos agora precisar, por meio do vislumbre de sua translação, a direção e as possíveis interseções de sua trajetória – o que faremos a seguir.

Uma interseção de trajetórias

No alto da estrada, perto de um bosque de loureiros, eu a cingi com seus véus amontoados, e senti um pouco seu imenso corpo. A aurora e a criança caíram na orla do bosque. (RIMBAUD, 1985, p. 112)

A aurora deste segundo momento de nossa análise traz a necessidade de expormos com maior vagar as fronteiras e possibilidades do poema em prosa. Como facilmente se compreende, ao investigarmos o que constitui ou delimita algo necessariamente vislumbramos aquilo que ele não pode ou não deveria ser. Desse modo, seguindo o percurso do poema em prosa e desvelando um fio que remonta à sua origem, a primeira distinção necessária a ser feita é entre o poema em prosa e a prosa poética.

Para tanto, focalizando inicialmente o que distingue a forma do poema em prosa da prosa poética, vemos que esta última trata, em verdade, do que poderíamos considerar antes como uma maneira de escrever do que propriamente um gênero literário. Tal entendimento se

torna ainda mais claro ao se constatar que as obras que receberam essa denominação, como as de Rousseau, Chateaubriand, Flaubert ou Proust, são comodamente abarcadas pela definição de romance. Sem nos aprofundar em demasia na descrição da prosa poética, mas tornando mais nítida a natureza de seu procedimento, vemos que tal técnica ou maneira de escrever consiste no uso, em prosa, de procedimentos e recursos característicos da poesia, tais como o estabelecimento de uma cadência, a criação de efeitos de harmonia e coloração, entre outros recursos conhecidos, o que, por sua vez, faz com que tais textos ganhem o epíteto de poéticos e se tornem conhecidos, por conseguinte, como romances poéticos.

Vê-se, portanto, que tal procedimento consiste em uma aglutinação de procedimentos poéticos pela prosa, o que, como facilmente se compreende, não vem a constituir algo que, como o próprio nome indica, se pretende um poema. Por sinal, essa compreensão é reforçada por Vadé, no trecho em que afirma que

se descarta de início e resolutamente uma concepção muito larga que tendesse a englobar sob a denominação de ‘poema em prosa’ tudo aquilo que em uma obra em prosa se pode qualificar como ‘poético’ ou ‘poesia’. Atente-se particularmente para a distinção entre ‘poema em prosa’ e ‘prosa poética’. Esta última expressão, que pode se aplicar, por exemplo, a numerosas páginas de Chateaubriand, Nerval, Barrès ou Proust, qualifica um *tipo de escrita* (que se encontra particularmente no romance) e não um *gênero* poético (VADÉ, 1996, p. 11; tradução nossa).

Torna-se claro, a partir do exposto e da investigação de suas origens, que o poema em prosa, assim como o romance e o ensaio, é um gênero bastardo, desprovido de raízes clássicas e tardiamente surgido entre as formas poéticas. Assim, ao contrário do que ocorre com a epopeia ou a tragédia, gêneros clássicos que se deixam enquadrar e definir por um determinado tipo de conteúdo ou inspiração, o poema em prosa, matizado pelos dilemas e aspirações da subjetividade em sua etapa moderna, abarca e remete ao que bem lhe aprouver, gozando de uma liberdade que se estende à forma e, por conseguinte, igualmente o distingue de formas poéticas fixas em versos, como o soneto ou a balada.

Cabe dizer ainda, a respeito de suas características formais, caso se possa de fato afirmar que ele as possui, que estas praticamente se reduzem à brevidade e à concisão, critérios que, como se observa, são, se não quantitativos, puramente subjetivos. No que tange ao primeiro, ou seja, observando o poema em prosa com relação à sua extensão, entende-se que deve constituir um texto ou unidade concisa, bem delimitada e provida de existência autônoma que, ademais, não tenda a ser extensa, visto que

se trata de um poema e não de um conto, ensaio ou, ainda menos, romance poético. Vadé, a esse respeito, afirma que

o poema em prosa deve ser um poema, ou seja, antes de tudo deve ser um texto perfeitamente delimitado, uma ‘peça’ autônoma e autossuficiente. Essa simples exigência basta para eliminar todo fragmento, recortado no interior de uma peça de maior dimensão, como, por exemplo, de um romance. Essa condição não é puramente formal: está diretamente ligada à própria função do texto poético. Este último, como se sabe, não visa criar a ilusão do real nem transmitir um conjunto de informações qualquer. Trata-se de um objeto verbal no qual a linguagem joga por si mesma, não de maneira vazia, mas de modo a criar no leitor um certo estado (que Valéry chama simplesmente de estado poético) que requer tanto a intencionalidade do escritor (a vontade de produzir um poema) quanto a do receptor (VADÉ, 1996, p. 11; grifos do autor, tradução nossa).

Percebe-se, portanto, que subjaz ao poema em prosa a exigência de certa argúcia crítica em sua elaboração, algo que se mostra necessário sobretudo quando este se depara com seus limites formais. Aqui, é possível visualizar a interseção das trajetórias de formas literárias que mencionamos previamente, ou, dito de outra maneira, o ponto de encontro em que se pode observar como a ascensão da racionalidade e o recrudescimento da subjetividade na era moderna imbricam-se no nascimento de novas formas literárias, como o ensaio, o romance e o poema em prosa.

Atando as pontas de nosso raciocínio e fornecendo um exemplo do que ora argumentamos, poderíamos dizer que o poema em prosa, carregando tais marcas, muitas vezes parece realizar um movimento vislumbrado em textos como os platônicos, em que se pode verificar o eclipse gradativo da fantasia e do mito, concomitantemente à tentativa do poeta de descortinar falsos saberes. Lembrando-se que na Antiguidade clássica cabia ao poeta um saber e o entendimento, apontado por Sócrates em *Fedro*, de que o homem pode apenas ser filósofo (*philosophos*), ou seja, “amigo da sabedoria” e não sábio (*sóphos*), o que é possível apenas a deuses, se observa que o poema em prosa tende igualmente a se despir da fantasia e a utilizar a imaginação como um recurso, em sua tentativa de se manter em uma suspensão dialética.

Indica-se, portanto, por meio de tal movimento, que a proeminência de seu viés racional provém tanto do desejo de suscitar um determinado conhecimento ou descortinar um falso saber quanto da necessidade do artista de não comprometer a própria segurança, algo muito comum em momentos históricos marcados por conspirações e censura. Assim, ao observarmos a trajetória do poema em prosa, vemos que, em um momento inicial – em que essa forma ainda necessitava afirmar sua distinção da prosa

poética –, se encontrava tingido pela fantasia e, apesar de apresentar uma nova faceta da subjetividade, ainda não dera um abraço definitivo à negatividade, como se nota no *Gaspard de la nuit* de Bertrand. Somente com Baudelaire, quando passa a ser reconhecido como um gênero poético à parte, é que o poema em prosa adquire as feições com as quais alcança nossos dias e demonstra, sobretudo através do uso da ironia, a citada intenção de descortinar falsos saberes ou pretensas verdades e apontar as imperfeições da sociedade e do tempo em que surge.

Destacando-se ainda o perfil de crítica ou questionamento social subjacente ao poema em prosa, vemos que Oehler, citando os *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire, afirma que

na *Éducation sentimentale* assim como nas *Fleurs du mal*, nos *Petits poèmes en prose* e em Heine, o nível de autorreflexão e autocrítica da burguesia distingue-se de toda a produção literária subsequente, exceção feita à *Recherche* de Proust, igualmente difamada por elitismo – e tal como a obra de Marx e Engels distingue-se de tudo o que a seguiu. A fim de se medir esta diferença, não basta a reabilitação ideológica desses autores, pelo menos não no sentido de conceder-lhes um salvo-conduto ideológico. O significado primeiro dessa literatura não se encontra na congruência de suas ideias com as do socialismo ou do marxismo, mas nos aspectos novos, esquecidos ou negligenciados – mesmo pelo socialismo – de sua estética e, por extensão, de sua crítica social. (OEHLER, 1997, p. 26)

A partir do exposto se torna possível compreender o poema em prosa como resultado da renovação da forma poética diante das novas necessidades expressivas de uma subjetividade cambiante e das transformações da organização social humana. Acrescente-se ainda, no que tange à forma do poema em prosa, que não é necessário que o texto se distinga por conter qualidades particulares de musicalidade, harmonia, uso de aliterações ou quaisquer outros recursos fornecidos pela poesia. Esses expedientes podem ser utilizados ou não, contudo não são indispensáveis para que se considere um texto como um poema em prosa. Coaduna-se a tal entendimento a afirmação de Vadé de que o próprio

Baudelaire, que em sua carta a Arsène Houssaye evoca “o milagre de uma prosa poética, musical, mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e chocante para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações da imaginação, aos sobressaltos da consciência”, é o primeiro a fornecer exemplos de uma escrita voluntariamente seca, alternados, é verdade, com poemas (ou, no âmbito de um mesmo texto, com parágrafos) nos quais todos os recursos musicais da prosa se encontram explorados. Todos os tipos de prosa, resumindo-se, podem ser utilizados pelo poema em prosa. (VADÉ, 1996, p. 14; tradução nossa)

Compreende-se, portanto, que o poema em prosa resulta de um grande amálgama de motivações e entendimentos. Ao observá-lo sob o prisma da renovação das formas literárias, vemos que, além de partilhar a origem, imbrica-se na trajetória do ensaio e do romance. Algo que, por sua vez, provém da busca por novas formas motivada pelo recrudescimento da subjetividade na era moderna, momento em que se verifica a ascensão da racionalidade. Se analisado sob o ponto de vista da escola romântica e do período histórico em que surge, vemos que carrega as marcas da urbanidade e, por conseguinte, expressa uma relação controversa com a natureza, em que esta por vezes parece uma artificialidade ou abstração. O que, por conseguinte, expõe as chagas abertas pelo rompimento do elo que conectava o homem à natureza e a opressão do processo produtivo industrial. Mas não nos adiantemos demais, pois o ocaso se apresenta e é chegado o momento de concluirmos nossa jornada.

Entre Apolo e Nix

Amei o deserto, os pomares abrasados, as lojas decadentes, as bebidas tépidas. Eu me arrastava pelos becos fedorentos e, de olhos fechados, me oferecia ao sol, deus de fogo. (RIMBAUD, 1985, p. 66)

As brumas que anunciam o poente de nossa análise nos recordam que os olhos humanos, apesar de se mostrarem ávidos por nitidez e luminosidade, sempre se fecham quando expostos ao excesso de luz. Uma ação defensiva que faz com que se adquira uma expressão sisuda e aparentemente perscrutadora que, no entanto, se trata tão somente de uma reação natural em prol da preservação das capacidades óticas. Observe-se, todavia, que apesar de diminuirmos, ao cerrarmos os olhos, a abrangência e capacidade de nossas vistas para o que nos é diretamente frontal, ampliamos a extensão e acuidade de nossa percepção periférica lateral, o que permite que melhor visualizemos e calculemos grandes distâncias ou profundidades.

Tal capacidade constitui, sobretudo no caso de povos que habitam desertos, um primoroso instrumento de sobrevivência e, ainda, o que nos é mais importante, fornece um liame por meio do qual se avista a descrita causalidade entre a avidez por inteligibilidade e a cegueira e/ou opacidade provocada pelo excesso de luz. Note-se também que, assim como ocorre no exemplo acima, é diante de uma aparente limitação ou dificuldade que se descobre outra capacidade ou um novo uso.

Procedimento que, como tentamos demonstrar, é característico do ser humano e, portanto, subjacente a toda e qualquer tentativa de renovação das formas literárias, dado que tal intento necessariamente pretende acompanhar e expressar o evoluir da subjetividade cambiante diante

das grandes e incessantes transformações da organização social humana. Compreende-se, assim, que se trata de um mesmo movimento que, pode-se dizer, consiste ou provém de nossa conhecida e irrefreável capacidade de adaptação.

Deve-se ter em mente, no que concerne à forma híbrida de que tratamos e a partir do que ora se argumenta, que as limitações e/ou dificuldades subjacentes ao seu advento têm origem no solitário e perene embate entre parcelas do homem que, como se percebe a partir de um ponto de vista holístico, são tanto antagônicas quanto complementares. Uma aparente contradição ou ambiguidade que, como tentamos demonstrar, promove a resistência do lirismo frente à ascensão da racionalidade e ampliação do uso da prosa. Saliente-se ainda que, apesar de se poder afirmar com segurança que os infortúnios e demais problemas contemporâneos, tanto no campo artístico quanto em todos os outros aspectos da existência, provém da hegemonia e, por que não dizer, tirania que uma dessas forças pretende exercer sobre a outra, somos obrigados a constatar que somente por meio da tensão ou, ainda melhor, da fricção entre essas potências é que surgem novas facetas do belo. Acrescente-se, nesse sentido, a afirmação de Lukács de que tal ambiguidade, oposição ou

duplicidade distingue também os meios de expressão; a oposição aqui é entre a imagem e o “significado”. Um dos princípios é um criador de imagens, o outro um atribuidor de significados; para um existem apenas coisas, para o outro apenas suas relações, apenas conceitos e valores. A literatura em si nada conhece que esteja além das coisas; para ela cada coisa é algo de sério e único e incomparável. (2008, p. 107)

Avista-se, ao fim desta nossa breve exposição de algumas características e motivos do poema em prosa, que, assim como ocorre na imagem do eclipse, isto é, quando o equilíbrio e perfeito alinhamento de diferentes astros gera a ilusão de uma totalidade híbrida, é necessário alcançar o equilíbrio e a harmonia entre forças antagônicas para que se possa usufruir plenamente de suas capacidades. Algo que, segundo entendemos e buscamos demonstrar, o poema em prosa permite que se realize soberbamente e, ainda, o faz de modo extremamente consciente. Dada sua origem recente e, igualmente, sua bastardia ou falta de raízes clássicas, compreende-se, no entanto, que esse gênero poético ainda requer maior uso e, conseqüentemente, certa maturidade ou consciência de seus limites formais, sobretudo no que tange às recorrentes incursões pelas fronteiras do ensaio, por exemplo.

Finalmente, visto que acreditamos ter alcançado o objetivo de apresentar algumas das possibilidades e entendimentos subjacentes ao poema em prosa e, ainda,

apontar a vislumbrada necessidade de se promover e/ou preservar os frutos da sensibilidade frente à ascensão da racionalidade e ampliação do uso da prosa, nos deteremos por aqui, antes que o desejo de deslindar as muitas possibilidades e entendimentos que ainda permanecem encobertos em tal forma nos leve a iniciar toda uma nova empresa investigativa.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. *O poema do haxixe*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. *Um comedor de ópio*. Rio de Janeiro: Newton Compton, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LUKÁCS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper. *Revista da UFG*, Goiânia, n. 10, jun. 2008.
- MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- RIMBAUD, Arthur. Alquimia do verbo. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 66.
- RIMBAUD, Arthur. Aurora. *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985. p. 112.
- SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2006.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- VADÉ, Yves. *Le poème en prose et ses territoires*. Paris: BelinSup, 1996.

Recebido: 14 de janeiro de 2015
 Aprovado: 20 de maio de 2015
 Contato: joabastos22@hotmail.com