

*NARRATIVA POÉTICA/
LYRICAL NOVEL*

O CONCERTO DISSONANTE DA MODERNIDADE: NARRATIVA POÉTICA E POESIA EM PROSA

Antônio Donizeti PIRES¹

- RESUMO: O presente trabalho parte da discussão preliminar de conceitos dúbios da teoria da poesia lírica e da teoria da narrativa para, em seguida, investigar e conceituar a narrativa poética, considerando-a, ao lado da poesia em prosa – pelas muitas possibilidades de construção e recepção que encetam – como forma privilegiada da modernidade literária.
- PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Prosa. Poesia em prosa. Prosa poética. Narrativa poética. Gêneros literários. Modernidade.

Poesia, prosa e gêneros literários

Começo este texto contrariando aqueles que consideram o verso como sinônimo de poesia; ou aqueles que acreditam que prosa e poesia sejam antípodas comunicáveis; ou ainda aqueles que consideram poesia e prosa como gêneros literários.

Pois o senso comum e parte da crítica ainda vêem o verso como elemento essencial e fundador da poesia, sua diferença estrutural em relação à prosa: “[...] *o verso é a antífrase.*” (COHEN, 1978, p.61, grifo do autor). Acredita-se mesmo que verso seja sinônimo de poesia, mas é preciso ainda uma vez retornar à Poética de Aristóteles para se constatar que a poesia não está necessariamente no verso: ainda que se dê o nome de poeta “[...] a quem publica matéria médica ou científica em versos, [...] além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles [...]” (ARISTÓTELES, 1988, p.20). Na seção IX do texto, o Estagirita ressalta:

Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (ARISTÓTELES, 1988, p.28).

¹ UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Literatura. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – adpires@fclar.unesp.br

A citação se completa com uma importante observação de Aristóteles (1988, p.48) na seção XXV, em que o filósofo salienta o aspecto construtivo da poesia, que “[...] se exprime numa linguagem em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas.” O filósofo estabelece enfim sua teoria da metáfora (transporte, transferência, analogia) e afirma: “A excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã.” (ARISTÓTELES, 1988, p.43). Em outra obra, *Arte Retórica*, Aristóteles estuda a prosa não como discurso literário ficcional, mas como um tipo especial de discurso retórico, pragmático e persuasivo, dividindo-o em três gêneros: deliberativo, demonstrativo e judiciário (PAES, 1997, p.15).

Para o momento, o que convém reter da Poética aristotélica é que a poesia não está necessariamente no verso (metrificado ou livre), e esta constatação é de suma importância para os temas que ora nos ocupam: a narrativa poética e o poema em prosa. Porque tais subgêneros literários híbridos (o primeiro, narrativo; o segundo, lírico), sinais inequívocos de modernidade, rompem drasticamente com as artes poéticas inflexíveis (como as do Neoclassicismo francês), que estabeleciam cânones rígidos e imutáveis para a poesia: o verso rigorosamente metrificado; a distinção clara dos papéis da prosa e da poesia; a separação rigorosa entre os gêneros literários; a “fôrma” certa para este ou aquele tema (soneto, elegia, ode, sátira); o decoro; o estilo etc. A *Arte Poética* de Boileu, escrita em 1674, é exemplar nesse sentido, embora Célia Berrettini, em prefácio à sua tradução do texto, esclareça que este é “[...] uma reflexão sobre obras-primas anteriores, e não um código com leis a serem seguidas [...]” (BERRETTINI apud BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p.7-8). No entanto, cumpre frisar que em decorrência da redescoberta da Poética aristotélica, entre a Renascença e o Neoclassicismo francês, pelo menos, as poéticas deixam de ser estético-descritivas para se tornarem cada vez mais normativas, esclerosadas e restritivas, contentando-se muitas vezes com o epíteto de manuais de versificação.

Na Idade Média (marcada pela rica poesia trovadoresca; pela criação de formas novas como o rondó e o soneto; ou ainda por inovações importantes, como o uso da rima e da acentuação silábica), não havia nenhum termo genérico para designar POESIA. Segundo Ernst Robert Curtius, em *Literatura Européia e Idade Média Latina* (capítulo VIII, “Poesia e retórica”), o tratado de Dante Alighieri sobre a poesia em língua vulgar, *De vulgari eloquentia*, demonstra que era “[...] corrente, ainda pelo ano de 1300, conceber a poesia como uma espécie de eloquência [...]” (CURTIUS, 1996, p.197). A poesia, portanto, não se desligava do estudo e da prática das disciplinas retóricas. Conforme Curtius (1996, p.199), o conceito de poesia e de poética perde-se na Idade Média por cerca de um milênio “[...] e só ressurgiu, episodicamente, por volta de 1150, com a obra *De divisione philosophiae* de Dominicus Gundissalinus, junto com as outras ciências do sistema aristotélico,

que esse autor recolhera da tradição islâmica.” O crítico alemão ressalta ainda uma vez a não-separação medieval entre prosa e poesia:

Segundo antiga concepção, a poesia e a prosa não constituem formas de expressão fundamentalmente separadas. Ambas estavam compreendidas dentro do conceito de ‘discurso’. POESIA É DISCURSO METRIFICADO. MAS, DESDE GÓRGIAS, COM ELA RIVALIZA A PROSA ARTÍSTICA. Já nos tempos de Isócrates se discutia a questão de saber qual a ‘mais difícil’, a poesia ou a prosa. Aproximadamente a partir do ano 100 d. C., introduz-se nas escolas de retórica, como exercício, a transposição da poesia em prosa. [...] No fim da Antiguidade romana e grega, bem como na Idade Média bizantina, a paráfrase torna-se uma finalidade em si [...] [Em conseqüência,] [...] grande parte da primitiva poesia cristã é continuação da antiga paráfrase retórica. (CURTIUS, 1996, p.200, aspas do autor, grifo nosso).

Curtius, em seguida, tece várias considerações sobre a prática dos poetas e sobre o sistema do estilo poético medieval, enfatizando que o domínio da retórica sobre a poesia é preponderante e se manifesta de várias maneiras. Em suma, concebe-se a poesia e a prosa como duas formas diferentes de discurso: “Essa divisão pressupõe também que POESIA E PROSA SÃO DISCURSOS ARTÍSTICOS submetidos a regras: a PROSA ESTÁ SUJEITA AO RITMO e a POESIA AO METRO (OU AO RITMO e À RIMA).” (CURTIUS, 1996, p.201, grifo nosso). O crítico, porém, assinala que as fronteiras entre prosa e poesia são assaz indistintas à época, e que isto se agrava “por causa da ambigüidade do conceito próprio de ‘prosa’”, definida por Isidoro, por exemplo, “como discurso livre”.

O “discurso livre” da prosa, evidentemente, subentende vários níveis: o mais nobre e elevado “é a forma que desde Norden vem sendo denominada ‘prosa artística’”; ao lado deste, há “[...] também uma prosa simples, destinada às comunicações objetivas” (CURTIUS, 1996, p.201 e p.202, grifo do autor). As expressões utilizadas para designar a prosa artística eram *rhetoricus sermo* (em Sedúlio), *eloquentiae prosa* (em Isidoro), *fabricata latinitas*, *sermo artifex* ou *artifex locutio* (em Enódio), *dictamen prosaicum* etc., enquanto a *prosa simples*, cotidiana, era denominada, por Enódio, *sermo simplex*, *incomposita* ou *plana*. (CURTIUS, 1996).

As várias denominações para a prosa artística (ou poética, ritmada, cadenciada) denotam como o assunto preocupou os retóricos medievais, que deliberadamente negligenciavam o uso e o estudo do discurso de todos os dias. Em decorrência disso, “[...] a linguagem de cunho artístico, a partir do século V, [torna-se] mais e mais artificial, até que finalmente só a compreendem os eruditos.” (CURTIUS, 1996, p.202). Assim, o sábio ou poeta que quisesse, a partir de então, se fazer entendido por um público maior, ou que precisasse desenvolver um assunto extenso – científico ou histórico, por exemplo – tinha que necessariamente se valer do *sermo*

simplex, mais aproximado da fala cotidiana e mais apropriado como “[...] veículo normal para cartas, crônicas, histórias, ciência e hagiografia.” (CURTIUS, 1996, p.204).

Entre a prosa artística (*sermo artifex*) e a prosa comum (*sermo simplex*), Curtius (1996, p.204) situa a existência da prosa mista (*prosimetrum*, *prosimetra* – *prosimetria*), “[...] isto é, textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos.” Como a poesia também apresentava vários níveis (havia a poesia métrica e a rítmica) ou “estilos” (*cursus*, *cursus leoninus*, *stilus gregorianus*, *tullianus*, *ysidorianus* etc.), decorrente do uso pessoal que este ou aquele fazia da prosa e/ou do verso em seu discurso, evidencia-se que “característico do sentimento artístico – não formulado, mas vivo – da Idade Média é o gosto de combinar e cruzar esses estilos.” (CURTIUS, 1996, p.204): prosa e poesia intercalam-se nos *prosimetra*; escansão métrica e acento rítmico se confundem; rima e prosa cruzam-se na prosa rítmica; rimas internas e externas mesclam-se com a métrica no *versus leoninus*; mesclam-se versos em língua latina e vulgar; misturam-se versos amétricos com versos clássicos etc. Portanto, “essa inclinação para o cruzamento das formas corresponde, quanto ao conteúdo, à tão popular mistura, na Idade Média, de gracejo e seriedade, e mesmo do sagrado e do burlesco.” (CURTIUS, 1996, p.205). Enfim, Curtius (1996, p.203, grifo do autor) assinala que o termo “prosa” também era aplicado com o sentido de “poema rítmico”: “Num poema, datado talvez de 698, do Reino da Lombardia, declara o autor não dominar a métrica e por isso escreve ‘em prosa como um discurso’ [...] Trata-se do texto mais antigo em que a palavra *prosa* é aplicada à poesia.”

Modernamente, a utilização dúbia dos termos também está longe de um consenso, na teoria e na crítica literárias. Massaud Moisés, em *A Criação Literária: poesia, acredita que a dicotomia “verso” e “prosa” encobre o problema mais profundo da especificidade e das tensas relações “poesia” e “prosa”*. Pois a diferença tipográfica entre “verso” e “prosa” – a mancha do texto na página – “[...] não está em causa, por serem [o verso e a prosa] empiricamente diferenciáveis, ao menos enquanto forma.” (MOISÉS, 1997, p.75). “Verso” e “prosa” são, portanto, instrumentos, meios, ferramentas que o poeta e o escritor utilizam para fazer *Literatura*: conforme Wilson Martins, citado por Moisés (1995, p.75, grifo do autor), “verso” e “prosa” “[...] são formas, *tecnicamente diferentes*, da expressão literária [...]”. Em consequência, a *Literatura* engloba textos em “versos” (as tragédias gregas; os sonetos de Camões ou os de Bocage; os poemas em versos livres dos modernistas) e em “prosa” (os romances de Machado de Assis e de Guimarães Rosa; o conto e a novela; o poema em prosa de Mallarmé ou o de Cruz e Sousa; a narrativa poética de Hilda Hilst).

Caracterizados os meios técnicos (verso e prosa), Massaud Moisés considera poesia e prosa cosmovisões em conflito: a primeira é um enfoque “[...] *essencialmente*

anti-histórico, antidescritivo e antinarrativo. Em contrapartida, a prosa implica um movimento do ‘eu’ para fora de si, na direção do ‘não-eu’, do mundo concreto, físico, de que lhe promana o caráter histórico, descritivo e narrativo.” (MOISÉS, 1997, p.99, grifo do autor).

A partir do exposto, sintetizo outras questões relativas à prosa e à POESIA: esta, segundo Roman Jakobson, liga-se mais estreitamente à metáfora (eixo paradigmático), enquanto a PROSA prende-se à metonímia (eixo sintagmático). Contudo, a prosa poética parece subverter tal classificação. A poesia vale-se de uma linguagem extremamente turva, opaca, figurada; a prosa emprega, sobretudo, uma linguagem cristalina, pura, corrente. A poesia mostra, sugere, evoca; a prosa ficcional narra uma história, elucida, descreve, faz digressões. Contudo, os últimos elementos se mesclam de forma arbitrária na prosa poética. Segundo Octavio Paz, a prosa “é um gênero tardio [...]”, enquanto a poesia existe desde sempre como “[...] a forma natural de expressão dos homens.” A prosa, ainda na concepção de Paz (1996a, p.12), é simbolizada por uma linha “[...] reta, sinuosa, espiralada [ou] zigzagante, mas sempre para diante e com uma meta precisa.”, enquanto a figura geométrica mais pertinente à poesia é o círculo ou a esfera, fechados em si mesmos. Para Paul Valéry (1991), a prosa está para o andar assim como a poesia está para a dança. Umberto Eco (1989, p.233, grifo do autor), por seu turno, assinala que “[...] *prorsus* é aquilo que vai em linha reta e direta, [...] enquanto *versus* é o sulco, a fiada, aquilo que anda um pouco e depois pára [...]”. E mais: “[...] o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo. [...] [A prosa] faz o possível para adequar-se ao conteúdo.” (ECO, 1989, p.239). Enfim, aprofundando tais diferenças, afirma o ensaísta:

Narrar em prosa não é acima de tudo escrever, *é conceber o mundo*. A decisão é cosmológica. O que acontece, em vez disso, com a poesia? O poeta escolhe uma série de constrictões expressivas, e depois aposta que o conteúdo, seja ele qual for, e por mais que possa preceder a escritura, se adequará às constrictões expressivas, e melhor ainda se disso sair modificado. O poeta olha o mundo tal como as constrictões do verso lhe impõem. (ECO, 1989, p.243, grifo do autor).

Acenando para a questão do poema em prosa, podemos pensar que neste o poeta deixa de lado as “constrictões expressivas” (verso, rima, metrificacão, estrofação) e, através da prosa, instaura um mundo novo (como é patente, por exemplo, nas *Evocações* de Cruz e Sousa). Contudo, a poesia em verso é também “concepção de mundo”, ainda que constringida por seus mecanismos próprios de expressão.

Segundo Jean Cohen (1978), na prosa há a perfeita adequação entre o som e o sentido (homossemia); o discurso prosaico, no entanto, evita a homometria, a homofonia e a homorritmia da poesia, responsáveis pelo caráter de repetição (*versus*,

retorno) e monotonia do verso. Por outras palavras, Cohen (1978) concorda com Paz (1996a) ao caracterizar a prosa como linear e discursiva, propícia à expressão do pensamento, enquanto a poesia perfaz um discurso cíclico e repetitivo, voltado sobre si mesmo. O verso, para Cohen (1978, p.80), “[...] não é não-prosa, mas antiprosas.” Entretanto, afirma o crítico que o verso não é uma realidade apenas fônica, destituída de sentido: se assim fosse, ele nada significaria, e a leitura de um poema não nos transmitiria coisa alguma. O verso aproxima-se da prosa, assim, por sua linearidade e discursividade especiais, que fazem dele unidade portadora de um significado, como o discurso da prosa. Parafrazeando Cohen (1978), fica evidente que a mensagem da prosa literária também pode ser poética, uma vez que esta se vale de procedimentos próprios da poesia no trabalho com a linguagem. Assim, SE A POESIA É POESIA E PROSA (porque cíclica e artística, de um lado, e significante, de outro), A PROSA É PROSA E POESIA (porque linear e significante, mas também artística).

Massaud Moisés (1997, p.64-65), além do exposto acima, considera prosa e poesia como gêneros literários, tecendo os seguintes comentários sobre estes:

Os gêneros seriam estruturas complexas assumidas pelas palavras no ato de captar a heterogeneidade do Cosmos. [...] cada gênero [...] desempenha funções específicas, permitindo ver uma porção da realidade e um tipo de realidade, conjugados: facultam o acesso não a toda a realidade, mas a um fragmento dela; não a qualquer tipo de realidade, mas a um determinado. [...] Os gêneros consistiriam, pois, em formas estruturadas que permitem ver a realidade do mundo, e ao mesmo tempo em utensílios que se vale a fantasia criadora para emprestar ordem ao caos universal: simultaneamente espelham o mundo e, criando uma nova realidade, conferem-lhe harmonia e sentido.

Embora concorde com o autor em sua apreciação dos gêneros literários como sínteses de percepção específica e de conhecimento do mundo, e como modos condicionantes de construção e recepção textual, não posso aceitar que prosa e poesia perfaçam gêneros literários. Estes são, tradicionalmente, o Lírico, o Épico (Narrativo) e o Dramático, e cada um deles, com suas características específicas, é que se revelam como visões de mundo contraditórias, pois a forma de construção (e de recepção) de um poema lírico, de um romance e de um drama difere radicalmente entre si: a voz lírica individualizada (num soneto, num poema em prosa) é oposta às vozes polifônicas de uma narrativa (epopéia, conto, romance, novela), da mesma maneira que não se confunde com a visão de mundo conflitiva que se configura numa peça teatral (tragédia, comédia, drama). Estas três instâncias nos revelam que, para além de uma visão dicotômica (poética *versus* prosaica) do mundo, há uma terceira via (trágica, cômica) de percebê-lo, configurá-lo em arte e apreendê-lo. A adesão profunda de um texto literário (em prosa ou em verso) a um dos três gêneros (com predominância deste ou daquele, evidentemente, já que o gênero em estado puro

não existe), revela não apenas a “representação” problemática do mundo, da vida e do homem, mas se configura como modo de conhecimento privilegiado desse mesmo homem e de suas relações também problemáticas consigo mesmo, com o outro, com a sociedade, com o tempo. A literatura, enfim, ao revelar-me algo sobre mim mesmo, o faz sob uma das três perspectivas acima delineadas, as quais, por sua vez, revelam muito sobre o artista (lírico, épico, dramático) que escolheu esta ou aquela forma de arte literária.

De tudo o que foi exposto, constata-se: primeiramente, a falta de consenso no manejo de noções fundamentais como poesia, verso, prosa, gêneros e subgêneros literários. O que se propõe aqui é uma tentativa mais ou menos coesa de articular tais noções a fim de que elas possibilitem a reflexão sobre alguns problemas concernentes à narrativa poética e ao poema em prosa. Em segundo lugar, o embate e a indefinição de limites entre poesia e prosa são uma constante na prática da Literatura, seja entre os clássicos greco-latinos, na Idade Média, no Romantismo, no Simbolismo, no Modernismo, na contemporaneidade. Os vários Classicismos sempre tentam proceder à separação rígida dos gêneros literários ou à delimitação de papéis estanques para a poesia e a prosa, mas estas novamente se misturam e se irrigam mutuamente, assim como o intercâmbio e a interpenetração dos gêneros e subgêneros literários se acirram de contínuo, diluindo suas fronteiras. Mudam as razões éticas e estéticas: se, como vimos, na Idade Média a mescla de formas e procedimentos também está presente, em consonância com o gosto medieval pela junção de conteúdos extremos (como o sagrado e o profano, o sério e o jocoso), verifica-se, por exemplo, que isso se dá no Simbolismo por motivos diferentes, pois agora os poetas, na trilha de Wagner e Baudelaire, estão preocupados com a obra de arte total, sintética, sinestésica, e com a perfeita expressão das analogias universais que ligam todas as coisas, em galáxias.

Ademais, a modernidade literária (respondendo, a seu modo, à fragmentação e à perda das crenças do homem de nosso tempo) tem subvertido radicalmente a divisão compartimentada dos gêneros e subgêneros literários, assim como tem levado a CONFUSÃO prosa e poesia às últimas conseqüências. Pois os grandes poetas da modernidade preocuparam-se amiúde, desde os primórdios do Pré-Romantismo e do Romantismo, com a configuração de novos meios de expressão (dentre os quais o poema em prosa e a narrativa de base poética), condizentes com os novos anseios éticos e estéticos que passaram a convulsionar o artista desde então. Dentre as várias “novidades” (que perfazem, nos termos de Octavio Paz, a “tradição da ruptura” especificamente literária) pré-românticas, românticas e pós-românticas, na literatura francesa, cito o uso deliberado da prosa poética (ritmada, cadenciada) em pseudotraduções (Parny), meditações e confissões (Rousseau, Sénancour, Lammenais); a criação do poema em prosa (Bertrand, Baudelaire); a

luta pela instauração do drama burguês (Victor Hugo); o deslocamento da cesura no alexandrino; o uso de versos ímpares (Verlaine); a árdua batalha do verso livre, no final do século XIX; a busca por uma poesia pura; a vanguarda do começo do século XX, além, evidentemente, de novas concepções sobre arte e poesia, doravante consideradas autotéticas e auto-suficientes. No âmbito da literatura pré-romântica e romântica alemã, ressaltam-se os romances Werther, de Goethe, e Hipérion ou O Eremita na Grécia, de Hölderlin – considerados por Ralph Freedman (1971) entre os primeiros exemplos de narrativa poética –, bem como a busca de união da poesia com a filosofia, o apreço pela estética do fragmento, a reflexão sobre a ironia e sobre a literatura, o alto conceito atribuído ao romance, sobretudo nas considerações de F. Schlegel. Para este crítico-poeta, Boccaccio e Cervantes alicerçaram “[...] uma base sólida para a prosa do romance.”, subgênero narrativo ora encarecido por causa da “[...] mistura de narrativa, canção e outras formas.” (SCHLEGEL, 1994, p.41 e p.68). Adiante, o poeta enfatiza:

Eu me animaria a tentar escrever uma teoria do romance, que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma visão espiritual do objeto, de todo o coração serena e alegre [...] Semelhante teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance que reproduzisse fantásticamente cada nota eterna da fantasia [...] Você não estranhará que eu tenha acrescentado aqui o elemento confessional quando tiver reconhecido que o fundamento de toda poesia romântica são histórias verdadeiras; e irá se recordar e se convencer [...] que o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade. (SCHLEGEL, 1994, p.68-69).

Em suma, estamos no coração mesmo da modernidade literária, uma vez que a concepção schlegeliana de ROMANCE, forma privilegiadamente SINTÉTICA e IDEAL, é capaz de conter e abarcar tudo: prosa e poesia, narrativa e lirismo, experiência e sonho, magia e adesão à realidade, passado, presente e futuro, sentimento e fervor religioso, terra e céu, finito e infinito, corpo e espírito, ironia e reflexão crítica...

Poesia e poesia em prosa

A meu ver, deve-se pensar a poesia como uma arte voltada essencialmente para os aspectos construtivo-formais da palavra, pois o apreço pela linguagem – desde os românticos alemães e passando por Poe, Baudelaire, Mallarmé, os simbolistas – é o que mais interessa a uma concepção moderna de poesia. Tal concepção, aliando aspectos inspirados e construtivos, resgata inclusive o sentido grego original do étimo poesia enquanto ação de criar, fazer, construir um objeto. Por outro lado, a língua da poesia é a mesma língua usada pela comunidade lingüística do poeta. Esta, ao ser trabalhada de modo artístico, transformador e revolucionário, revela a

gratuidade e a intencionalidade do ato do artista e, por conseguinte, traduz-se em materialidade, em nova forma orgânica.

A poesia, portanto, produz um objeto de linguagem (o poema), objeto este que passa a existir de forma privilegiada no mundo da cultura humana – como, aliás, outros objetos artísticos. A arte, se imita a natureza, imita-a no sentido de ser capaz de produzir novas formas orgânicas e autônomas em si mesmas, mas diferentes das encontradas no mundo natural. Outrossim, essa nova forma orgânica, autônoma, fechada em si mesma, terá sempre seu significado profundo, aberto, presentificado no ato da leitura.

Presente entre alguns poetas provençais (Arnaut Daniel), barrocos (Góngora), românticos (Novalis, F. Schlegel, Poe, Baudelaire) e simbolistas (Mallarmé), é no século XX que se exacerbam as preocupações com os aspectos construtivos essenciais da obra poética. Artistas tão diversos como Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Ungaretti, Borges, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto ou Manuel Bandeira foram também importantes críticos e teóricos de poesia. Nesse sentido, tornou-se célebre a resposta de Mallarmé (apud VALÉRY, 1991, p.208; grifo do autor) ao pintor Degas, que dizia ter boas idéias mas que não conseguia fazer versos: “Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*.” É de Manuel Bandeira o seguinte comentário ao famoso aforismo do poeta francês, que o relativiza ao preocupar-se com aspectos expressivos: “[...] a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.” (BANDEIRA, 1975, p.39). Paul Valéry, do mesmo modo que Bandeira, concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

Quando Degas falava de idéias, pensava em discursos internos ou em imagens que, afinal, pudessem ser exprimidas em *palavras*. [...] esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às *necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*. (VALÉRY, 1991, p.208, grifo do autor).

Valéry (1991) evidencia a linguagem da poesia como diferente e essencialmente arbitrária em relação à linguagem comum. Assim, se a própria língua é, por definição, pautada pela convenção, percebe-se que a poesia é a problematização – gratuita, intencional – dessa convenção, ou seja, a linguagem poética é, em relação à língua, essencialmente marcada pela metalinguagem. Nesse sentido, mesmo que determinado poema não seja explicitamente metalingüístico, o *modus operandi*

do poeta na confecção/composição de seu texto (a escolha do vocabulário e dos epítetos, a ausência ou presença de rimas, a versificação, a busca do ritmo, os tropos etc.) denunciam, implícita e essencialmente, o caráter problemático da poesia e sua linguagem altamente codificada.

Esse caráter problemático da poesia, na visão de um poeta como João Cabral de Melo Neto (1998, p.97), se traduz pelo “espírito de pesquisa formal” que une as várias direções da poesia moderna. Essas “inovações formais” são justificadas por novas necessidades ditadas ao poeta pela vida e pelo mundo modernos, e se realizam em duas direções complementares, uma subjetiva e outra mais objetiva: 1. “[...] a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, inefáveis, de sua expressão pessoal [...]” (MELO NETO, 1998, p.97) – ou seja, o mergulho na tumultuada e informe vida psíquica do sujeito e da expressão de seu eu profundo, conforme se constata na obra dos poetas Rimbaud e Fernando Pessoa e na poesia dos simbolistas, expressionistas e surrealistas –; 2. “[...] o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna.” (MELO NETO, 1998, p.97) – como é patente, GROSSO MODO, em poetas cubistas e futuristas.

Evidente que a narrativa poética, ao preocupar-se sobre o modo com a linguagem, também partilha desse caráter problemático da poesia da modernidade.

Maurice-Jean Lefebve, em *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, argumenta que a poesia, cuja linguagem se desgarrar e se separa da utilidade prática da língua, é carregada de INTENCIONALIDADE, que consiste em “[...] desligar o discurso do seu uso prático, em considerá-lo como um NOVO ESTADO DE LINGUAGEM em que o processo de significação contaria mais que o sentido ou a coisa significada.” (LEFEBVE, 1980, p.48, grifo nosso). Assim, o discurso poético caracteriza-se pela utilização de uma linguagem (ou metalinguagem, conforme acima enunciado) em que se exacerbam a conotação, a polissemia, a ambigüidade, a intenção de se construir um objeto (a obra de arte literária, o poema) que tenha existência material independente e que ultrapasse a mera comunicação propiciada pela linguagem corrente. A intencionalidade da linguagem literária se concretiza na MATERIALIDADE e na FIGURALIDADE. A primeira é concebida por Lefebve (1980, p.87) como a “[...] consistência que ganha a linguagem no discurso literário.”, enquanto a figuralidade é condição estruturante de qualquer discurso literário, pois, segundo o crítico, todos os componentes de um poema, desde as clássicas figuras de retórica até a rima, a versificação ou as imagens, são FIGURAS deliberadamente escolhidas pelo poeta: “[...] toda figura [...] vale pelo seu valor conotativo: enriquece a obra com significações sugeridas.” (LEFEBVE, 1980, p.58). Em outro trecho, Lefebve (1980, p.46) é categórico: “[...] qualquer discurso com intenção literária é já figura no seu conjunto, pelo próprio facto de que, separado do seu referente prático, se constitui em objecto de linguagem e se apresenta na sua materialidade.” Essa materialidade,

fechada num todo coeso, orgânico, harmônico e autônomo, se presentifica, se abre e se atualiza sempre que o leitor a inquirir e a perquirir.

Jean Cohen (1978, p.46), em *Estrutura da Linguagem Poética*, destaca o fato de que “[...] poetização abrange[r] os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico.” A partir desse duplo aspecto, Cohen analisa a estrutura da linguagem poética ligando a VERSIFICAÇÃO (os elementos formais, significantes, do poema) ao nível fônico, enquanto a PREDICAÇÃO (os conteúdos, os significados presentes no poema) liga-se ao nível semântico. A exemplo de Lefebve (1980), Cohen (1978) considera como FIGURAS os vários elementos fundamentais da poesia: o verso, a rima, o paralelismo, a homofonia (busca de sons semelhantes através do uso de ecos, refrãos, repetições, aliterações, assonâncias), a metrificação, a estrofação, a composição tipográfica (que difere da prosa), a presença ou ausência dos sinais de pontuação, os epítetos e o vocabulário escolhidos pelo poeta, a pausa métrica (definida por ele como aquela que marca a cesura ou final do verso), a pausa semântica (que diz respeito ao significado e à correta leitura de cada verso, mas que nem sempre coincide com a pausa métrica devido aos *enjambements* e/ou aos sinais de pontuação), bem como os tropos tradicionais como a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antítese, o paradoxo...

No plano específico da semântica, Cohen (1978) considera como figuras: a) a IMPERTINÊNCIA, ligada à predicação e ao uso de epítetos – por exemplo, perfumes negros –, e caracterizada como desvio da norma lingüística; b) a REDUNDÂNCIA, que também se liga aos epítetos, reduplicando-os: verde esmeralda, azul anil ou o seguinte exemplo colhido no poema em prosa “Asas...”, de Cruz e Sousa (1995, p.570): “Asas leves, finas, borboleteantes, falenosas [...]”; c) a INDETERMINAÇÃO, que se refere ao uso de elipses não do ponto de vista gramatical – onde um pronome substitui o nome previamente aparecido num contexto –, mas no cerne mesmo da dicção poética, sendo impossível precisar quem é o Eu, o Tu ou o Ele(a) que aparece(m) em inúmeros poemas. Aliás, é a indeterminação – que pode surgir ainda no uso de tempos verbais, advérbios temporais ou espaciais, nomes próprios ou palavras indefinidas (mesmo e outro) – a causa maior do desvio, o que ajuda a caracterizar a linguagem poética; d) por último, há a INCONSEQÜÊNCIA, figura “[...] construída pela ruptura do fio lógico do pensamento. [...] Chamaremos ‘inconseqüência’ esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas idéias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si.” (COHEN, 1978, p.138, grifo do autor).

Cohen apresenta, como ilustração de suas teorias, principalmente poemas simbolistas – através dos quais podemos inferir, comparando-os com poemas barrocos, clássicos, românticos e parnasianos, como a “evolução” do Classicismo ao Simbolismo (e à vanguarda) foi uma exacerbação de tais figuras semânticas. A

inconseqüência, reconhece o crítico, não é pertinente apenas à poesia, pois aparece também na pintura, no cinema, no romance moderno, no teatro, na música.

O paroxismo a que os poetas simbolistas e modernistas levaram as figuras semânticas também invade a chamada narrativa poética e o poema em prosa, como exemplifica o fragmento extraído de Cruz e Sousa. Enfim, para Cohen (1978, p.95), todas as figuras utilizadas pelo poeta têm por efeito “[...] provocar o processo metafórico. A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido.” Nessa perspectiva, a metáfora não é apenas uma figura de embelezamento ou obscurecimento do discurso poético, mas a soma geral de todas as outras figuras presentes no poema, em nível fônico e semântico – e tais figuras, coroadas pela metáfora, são responsáveis pela consolidação do discurso único da poesia. Por todas as características apontadas e pelo uso desviante e intencional que faz da linguagem,

[...] o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas a EXPRESSÃO ANORMAL DE UM UNIVERSO COMUM. O poema realmente é aquela ‘alquimia do verbo’ de que falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem. [...] O significado poético não é inefável, já que precisamente a poesia o diz.

[...]

A poesia não é a ‘bela linguagem’, mas uma LINGUAGEM QUE O POETA TEVE DE INVENTAR PARA DIZER AQUILO QUE NÃO TERIA DITO DE OUTRA FORMA. (COHEN, 1978, p.97 e p.132, aspas do autor, grifo nosso).

O exposto até aqui procurou elucidar alguns problemas gerais relativos à poesia e ao discurso poético. Este, na sua estruturação, apresenta outras importantes figuras – na acepção de Lefebvre (1980) e Cohen (1978): o verso, o metro, a estrofe, a rima, o ritmo e a imagem. Para o momento, quero discutir apenas os dois últimos, pois, conforme assevera Octavio Paz (1996a, p.36) em *Signos em Rotação*, “[...] ritmo e imagem são inseparáveis. [...] só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido.”

Sabe-se que RITMO e IMAGEM são elementos estruturais da poesia de qualquer tempo e espaço, mas no século XX, após dos românticos e dos simbolistas, tornaram-se auxiliares fundamentais para uma nova concepção de poesia. Conforme Massaud Moisés (1995, p.446-447), RITMO deriva do grego *rhythmós* (movimento regrado e medido, cognato de *rheîn*, fluir) e “[...] designava primitivamente o fluxo dos rios ou o movimento das vagas oceânicas. Por analogia, passou a ser utilizado em Arte.” Em decorrência, “[...] pode-se ter como assente que o ritmo se caracteriza pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético.” No que concerne à IMAGEM, Moisés reconhece a instabilidade semântica do vocábulo e propõe a seguinte conceituação, em termos literários:

Teríamos de conceituar a imagem como a pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e a comparação, e, portanto, se ativesse à descrição: o poema nos apresentaria a soma de signos correspondentes à representação, na mente do escritor, dos pormenores sensíveis que compõem os objetos do mundo físico. O leitor ‘vê’ no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível. (MOISÉS, 1995, p.284, grifo do autor).

Creio que a definição do crítico é bastante funcional, mas não compreendo por que dissociar a imagem da metáfora e da comparação: imagem não é apenas descrição, mas também analogia, comparação, justaposição, simultaneísmo na apreensão e representação de objetos, conforme os simbolistas e os vanguardistas o demonstraram. Por conseguinte, penso que a metáfora é a imagem literária por excelência, e tanto a lírica (em verso e em prosa) quanto a narrativa (poética, principalmente) do século XX a têm explorado nesse sentido.

O metro é apenas o aspecto técnico da contagem silábica do verso, enquanto o ritmo é seu elemento sensível e primordial. Vejamos como Octavio Paz os caracteriza:

O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. SEM RITMO, NÃO HÁ POEMA; SÓ COM O MESMO, NÃO HÁ PROSA. O RITMO É CONDIÇÃO DO POEMA, ENQUANTO É INESSENCIAL PARA A PROSA.

[...]

O RITMO é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: É IMAGEM E SENTIDO. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. [...] EM SI MESMO, O METRO É MEDIDA VAZIA DE SENTIDO. O RITMO, PELO CONTRÁRIO, JAMAIS SE APRESENTA SOZINHO; NÃO É MEDIDA, MAS CONTEÚDO QUALITATIVO E CONCRETO. (PAZ, 1996a, p.11 e p.13, grifo nosso).

Evidencia-se ainda, na lição de Paz, a indissociabilidade entre o ritmo do verso e as imagens veiculadas pelo poema, pois é da conjugação desses dois fatores que o poema é capaz de expressar um sentido. A imagem é assim definida pelo poeta mexicano:

DESIGNAMOS COM A PALAVRA IMAGEM TODA FORMA VERBAL, FRASE OU CONJUNTO DE FRASES, QUE O POETA DIZ E QUE UNIDAS COMPÕEM UM POEMA. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (PAZ, 1996a, p.37-38, grifo nosso).

As imagens são reais (uma flor vista; o aroma do café sendo coado) ou são frutos da imaginação (uma flor irreal; um sonho). Em ambos os casos, essas imagens denotam um valor psicológico. No caso da poesia, a imagem é CONOTATIVA – ou uma espécie de desvio, ou ainda uma intencionalidade –, pois ao reproduzir a pluralidade e a diversidade do mundo real, a imagem outorga-lhe unidade, ou seja, A IMAGEM POÉTICA É SEMPRE UM DISCURSO SOBRE O MUNDO. De acordo com Paz, há diversos níveis de sentido nas imagens utilizadas e veiculadas pela poesia: a) as imagens poéticas são autênticas porque o poeta as viu ou ouviu; elas expressam sua visão de mundo e sua experiência genuína de percepção da realidade; b) as imagens poéticas reafirmam a intencionalidade do discurso poético, pois “[...] constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras.” (PAZ, 1996a, p.45). A realidade da obra (sua verossimilhança), evidentemente, difere da realidade cotidiana, pois uma paisagem pintada por Odilon Redon ou uma cena amorosa descrita por Górgora possuem autonomia e existência próprias, e permanecem paralelas à existência e à verdade reais. Claro que a “[...] verdade estética da imagem [...]” (PAZ, 1996a, p.45) tem validade apenas dentro do universo estético a que pertence: a morte de Inês de Castro retratada por Camões é perfeitamente verossímil no contexto d’Os Lusíadas, não importando a distância intransponível que há entre o assassinato real da figura histórica de Inês de Castro e a realidade poética da epopéia camoniana; c) AS IMAGENS POÉTICAS VALIDAM A POESIA COMO FORMA SUPERIOR DE CONHECIMENTO, pois sempre nos revelam algo sobre nós mesmos ou sobre o mundo, por mais disparatadas que sejam.

As figuras formais – ligadas por Cohen à versificação, aos significantes e ao aspecto fônico –, também se fazem presentes no poema em prosa – exceto, evidentemente, por aspectos essenciais à poesia em versos, como o próprio verso, a metrificação, a rima, a estrofação ou o *enjambement*. Pois o poema em prosa, apesar de qualificado pelo crítico de “‘poema semântico’ [,] [uma vez que deixaria] poeticamente inexplorada a face fônica.” (COHEN, 1978, p.13, grifo do autor), acaba, em realidade, por explorá-la de maneira diferente, mais sutil. Portanto, não concordo com Cohen neste particular, e acredito que, tanto quanto o poema em versos, o poema em prosa também pode ser considerado em seus níveis fônico e semântico, uma vez que se fundamenta no ritmo, na homofonia, nas pausas sintáticas e semânticas, na espacialização, na escolha de vocabulário e de epítetos, na ambigüidade, na polissemia etc. Também se aplicam, ao poema em prosa, os conceitos de intencionalidade, materialidade e figuralidade da linguagem defendidos por Lefebvre (1980), assim como as noções de presentificação e obra aberta. Em conclusão, dos vários elementos concernentes ao poema em versos (verso, metro, estrofe, rima, ritmo e imagem), com exceção do verso e do metro, todos os outros são encontráveis, transfigurados, no poema em prosa. Assim, estando abolidos o verso e o metro (substituídos por sentenças breves e/ou longas e pelo parágrafo

mais distendido da prosa, de certa forma equivalente à estrofe), vê-se que a rima convencional também é superada, agora explorada em nuances possíveis pela homofonia (aliteração, assonância, figuras de harmonia, repetições), conforme se constata nos poemas em prosa de Cruz e Sousa ou Raul Pompéia, entre nós. As imagens veiculadas pelo poema em prosa – as do mundo medieval, fantástico e grotesco de Bertrand; as do mundo moderno baudelaiano; as evocações espirituais e interiores dos simbolistas, como em “Asas...” ou “Oração ao Sol”, de Cruz e Sousa – são deliberadamente sugestivas. Conforme Suzanne Bernard (1959, p.72), “*cette esthétique de la suggestion, elle est, au fond, inséparable de l’esthétique même du poème en prose [...]*”². O poema em prosa, enfim, deixando de lado entraves maiores como o VERSO e a METRIFICAÇÃO, relativizando o emprego da RIMA e da ESTROFE, valoriza essencialmente o RITMO e a IMAGEM, bases da renovação da poesia da modernidade: esta, conforme já aventado, ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e com os ritmos e imagens (interiores) ditados pelo eu profundo do artista, cada vez mais cênscio do esfacelamento do mundo e de sua fragmentação como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia).

O estudo de Suzanne Bernard (1959), *Le Poème en Prose de Baudelaire Jusqu’à Nos Jours*, enseja suprir certa lacuna na consideração do poema em prosa como um valor em si mesmo e como uma nova modalidade da poesia lírica, conforme se constata principalmente no capítulo III da segunda parte de sua obra, “*L’Esthétique du poème en prose*”.

A princípio, sustenta Suzanne Bernard (1959) que o poema em prosa encontra na prosa poética (ritmada ou cadenciada) do final do século XVIII a razão de sua existência. Daí o apreço da autora à obra de Aloysius Bertrand, que, entre outras contribuições, liberta de vez o poema em prosa do excessivo prosaísmo. Mais adiante, no capítulo dedicado à estética do poema em prosa, a autora se insere no âmbito do Simbolismo e evidencia as tensas relações entre prosa ritmada, verso livre e poema em prosa: em primeiro lugar, foi através do poema em prosa e da prosa ritmada “[...] *que les Symbolistes sont parvenus au vers libre.*” (BERNARD, 1959, p.408)³. Em segundo lugar, “*le poème en prose très généralement, et le poème en prose Symboliste très volontairement, sont écrits en prose rythmée.*” (BERNARD, 1959, p.418)⁴. Conclui a estudiosa:

² Todas as traduções apresentadas em notas de rodapé são de minha autoria.

“Esta estética da sugestão é, no fundo, inseparável da estética mesma do poema em prosa.”

³ “[...] que os Simbolistas chegaram ao verso livre.”

⁴ “O poema em prosa, geralmente, e o poema em prosa simbolista, específica e voluntariamente, são escritos em prosa ritmada.”

Le poème en prose est une organisation au second degré de la prose, une 'forme secondaire' si l'on veut, formant un tout et complète en soi, un univers fermé – un poème.

[...]

le poème en prose est bien un genre distinct: non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier, qui si sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques, et lui impose pour cela une structure et une organisation d'ensemble, dont il nous reste à découvrir les lois: lois non seulement formelles, mais profondes, organiques, comme dans tout genre artistique véritable. (BERNARD, 1959, p.430 e p.434, grifo do autor)⁵.

Mesmo afirmando que não há regras apriorísticas para a definição do poema em prosa (este não é uma forma fixa, como o soneto), é a partir da conceituação acima que a autora estabelece seus princípios estéticos, considerando os seguintes pares de opostos: a) primeiramente, o poema em prosa estrutura-se sob um duplo princípio, pois ele “[...] *emprunte ses éléments à la prose [e] il se construit comme un poème.*”⁶; b) em conseqüência, o poema em prosa é o resultado da tensão entre dois pólos: “[...] *l'organisation artistique [e] l'anarchie destructrice.*” (BERNARD, 1959, p.407, grifo do autor)⁷; c) assim, as duas formas básicas do poema em prosa, na tradição francesa, são o POEMA FORMAL (Bertrand) e o POEMA-ILUMINAÇÃO (Rimbaud).

No que concerne ao primeiro par de opostos, a autora demonstra que a prosa, por natureza mais ligada à expressão lógica do discurso e do pensamento, oferecerá ao novo gênero “[...] *des effets poétiques entièrement nouveaux.*” (BERNARD, 1959, p.435)⁸, ao mesmo tempo que será subvertida pela poesia no que concerne ao trabalho com a palavra (em detrimento da frase lógica) e nos aspectos do vocabulário, da sintaxe, da musicalidade ou do tom irônico, paródico, fantástico ou confessional: “[...] *à cette prose si libre dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et la syntaxe, dans le ton, le poème va imposer ses exigences, ses lois organiques.*” (BERNARD, 1959, p.437)⁹. Estas leis orgânicas, conforme Bernard, são:

Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité: autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, se

⁵ “O poema em prosa é uma organização ao SEGUNDO GRAU da prosa, uma ‘forma secundária’, se se quer, formando um todo completo em si mesmo, um universo fechado – um POEMA.” [...] “o poema em prosa perfaz um GÊNERO DISTINTO: não é um meio-caminho entre prosa e verso, mas um gênero de poesia particular que se serve da prosa ritmada com fins estritamente poéticos, impondo-lhe simultaneamente uma estrutura e uma organização novas, cujas leis devemos descobrir: leis não apenas formais, mas profundas e orgânicas, como em todo gênero artístico real e verdadeiro.”

⁶ “[...] toma emprestado à PROSA seus elementos [e] se constrói como um POEMA.”

⁷ “[...] a organização artística [e] a anarquia destrutiva.”

⁸ “[...] efeitos poéticos inteiramente novos.”

⁹ “[...] a essa prosa tão livre na escolha dos temas e assuntos, no vocabulário, na sintaxe e no tom, o poema em prosa vai impor suas exigências, suas leis orgânicas.”

suffisant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur. Cet univers, comme toute oeuvre d'art, est un univers de relations [...] (BERNARD, 1959, p.439-440, grifo do autor)¹⁰.

A seguir, Bernard estuda a oscilação do poema em prosa entre os pólos da “organização artística” e da “anarquia destrutiva”, enfatizando que tal dualidade é inerente ao novo gênero, pois este, ao negar a versificação e as leis métricas e prosódicas, é imbuído de “[...] *une force organisatrice, qui tend à construire un 'tout' poétique [...]*”¹¹ que o cristaliza num todo fechado, orgânico e autônomo – o poema: “*il y a une révolte au point de départ des poèmes en prose d'Aloysius Bertrand, comme il y a une forme d'art au point d'arrivée des Illuminations.*” (BERNARD, 1959, p.444, grifo do autor)¹².

Contudo, ao focar o terceiro par de opostos, representado pelo poema formal e seu contrário, o poema-iluminação, a autora ressalva que o caráter de revolta, traduzido na escolha da prosa como instrumento para a construção do poema, revela o posicionamento do artista em face da vida, da sociedade e do mundo: assim, conquanto os poetas em prosa sejam, por natureza, “revoltados” e “revolucionários”, a escolha de uma posição mais formalista (Bertrand, os parnasianos) ou mais explosiva (Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas), demonstra a cosmovisão inerente a cada poeta e sua filiação estética profunda: pois enquanto o poema formal ou artístico (Bertrand, os parnasianos) impõe “[...] *au temps une structure et des formes rythmiques régulières [...]*” (BERNARD, 1959, p.450)¹³, o poema-iluminação ou anárquico (Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas) estilhaça os limites, as convenções e as noções de ordem, gênero, lógica, razão, estrutura, consciência, tempo, espaço, duração... Este se configura, por excelência, o *modus* privilegiado de expressão da modernidade, pois exacerba tanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas e fragmentadas do inconsciente do poeta, quanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas, absurdas e fragmentadas do mundo exterior, em constante metamorfose.

Tzvetan Todorov (1980), em Os Gêneros do Discurso, ao focar justamente “A poesia sem o verso”, comenta a crise da representação nas *Illuminations* de

¹⁰ “Totalidade de efeito, concentração, gratuidade, intensidade: expressões que ao mesmo tempo confirmam a idéia de que o poema é um mundo fechado, suficiente em [a] si mesmo, e ao mesmo tempo um tipo de bloco irradiante, carregado, sob um volume [aparentemente] débil, de uma infinidade de sugestões, e capaz de abalar nosso ser em profundidade. Esse universo, como em toda obra de arte, é um universo de RELAÇÕES [...]”.

¹¹ “[...] uma força organizadora, que tende a construir um ‘todo’ poético [...]”.

¹² “Há uma revolta no ponto de partida dos poemas em prosa de Aloysius Bertrand, como há uma forma de arte [nova] no ponto final das ILUMINAÇÕES [de Rimbaud].”

¹³ “[...] ao tempo, estrutura e formas rítmicas regulares [...]”.

Rimbaud e completa, a meu ver, a inserção do poema em prosa como modalidade lírica. Tal crise, extensiva aos poemas em prosa em geral, demonstra que estes, erroneamente tidos como “narrativas falhadas” por parte da crítica brasileira, se inserem efetivamente como apresentativos, no bojo mesmo da poesia lírica. O quadro abaixo é proposto pelo crítico Todorov (1980, p.125):

	VERSO	PROSA
<i>Apresentação</i>	Poesia	Poema em prosa
<i>Representação</i>	Epopéia, narração e descrição em verso	Ficção

O gráfico de Todorov distingue de forma clara entre APRESENTAÇÃO (o gênero lírico: poesia em versos; poema em prosa) e REPRESENTAÇÃO (o gênero narrativo: epopéia, narração e descrição versificadas; ficção em prosa – romance, novela, conto). Além disso, o esquema condensa bastante bem uma noção cara ao autor: os gêneros literários, historicamente condicionados, são “[...] a projeção textual da diversidade de atitudes tomadas pelos homens frente à vida.” (TODOROV, 1980, p.111).

Em suma, de acordo com Suzanne Bernard (1959) e outros, a tensão entre prosa e poesia, entre liberdade e rigor, entre princípio anarquista (de negação das formas poéticas tradicionais) e princípio construtivo (de afirmação da vontade e da liberdade do eu-lírico na confecção de uma nova forma poética), marcam em essência o poema em prosa, daí advindo a dificuldade – e a impossibilidade – de uma definição apriorística. Em vista disso é que se pode criticar a estética fechada proposta por Suzanne Bernard para o poema em prosa, uma vez que sua visão limita o caráter proteiforme desta nova modalidade lírica. Estes e outros assuntos – como as origens alemãs e francesas do poema em prosa e seus influxos em outras literaturas – foram por mim estudados em recente tese de doutoramento (PIRES, 2002). Outros estudos recentes (como os coligidos na revista portuguesa Forma Breve 2, da Universidade de Aveiro), partem sempre da francesa pioneira e corroboram algumas características básicas do poema em prosa: sua profunda ligação à modernidade literária; sua indiscutível inserção na lírica; seu “[...] caráter dialógico, a rebeldia à codificação, a configuração proteiforme.” (GOULART, 2004, p.16), bem como a brevidade e a unidade de efeito que lhe são inerentes. Alguns dos estudos enfeixados na revista fazem intersecções interessantes entre o poema em prosa e algumas formas narrativas breves, como o conto (DUARTE, 2004).

No que concerne à narrativa, em geral – e à narrativa poética, em particular –, penso que o exposto acima, sobre o ritmo e a imagem, também se aplica a elas, pois, conforme Lefebve, “[...] tanto a poesia como a narrativa apresentam as mesmas características de materialização e de valor conotativo do discurso e visam

o mesmo fenômeno de presentificação.” (LEFEBVE, 1980, p.153). Em abono do exposto, Jean-Yves Tadié, em *Le Récit Poétique*, é categórico:

C’est bien d’abord au traitement du langage qu’on reconnaît qu’un récit est poétique. Ni la conception des personnages, ni celle du temps, ou de l’espace, ou de la structure ne sont une condition suffisante: la densité, la musicalité, les images ne manquent au contraire jamais, et peuvent aller jusqu’à procurer l’impression qu’ouvrir ces récits c’est lire de longs poèmes en prose. Le récit, parce qu’il a voulu reprendre à la musique et à la poésie leur bien, a été traité comme un poème. Mais sans en être un [...] (TADIÉ, 1978, p.179)¹⁴.

A citação de Tadié é uma primeira conceituação da narrativa poética, tal como praticada pelos vários escritores estudados por ele: Marcel Proust, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, André Breton. Porém, reconhece o autor, a narrativa poética não é um poema em prosa; e ainda que leve ao paroxismo “[...] *la densité sonore et la puissance imageante [...]*”¹⁵, ela não perde de vista “[...] *le but du roman [...]*” (TADIÉ, 1978, p. 179)¹⁶. Ou, conforme veremos abaixo, tal modo narrativo, a despeito de inundar-se de LIRICIDADE, está ainda preocupado em “narrar uma história”, o que o coloca evidentemente entre os subgêneros narrativos, e não entre aqueles que se ligam, estruturalmente, ao gênero lírico, tal qual o poema em prosa.

Prosa, prosa poética e narrativa poética

A PROSA sempre esteve ligada às expressões pragmáticas da ciência, da filosofia, da comunicação, da hagiografia, dos tratados de natureza diversa. A PROSA LITERÁRIA, conquanto apareça na Antigüidade clássica em obras como Dáfnis e Cloé, atribuída a Longo, O Asno de Ouro, de Apuleio, ou *Satyricon*, de Petronio, só muito posteriormente foi elevada à categoria de instrumento apto à veiculação de informações estéticas, em relação ao verso. Tal fato, ligado às conquistas estéticas e aos anseios expressivos da modernidade literária, dá-se principalmente a partir do Romantismo, quando “[...] a prosa passou a ser encarada como capaz de expressar arte, no mesmo nível da poesia. Em contraposição, o verso sem poesia praticamente desapareceu de cena, pois para transmitir determinados conteúdos já se podia lançar mão da prosa literária.” (MOISÉS, 1997, p.80).

¹⁴ “É através do tratamento da linguagem que se reconhece uma narrativa como poética. Para tanto, nem a concepção das personagens, ou do tempo e do espaço, são condição suficiente: a densidade, a musicalidade e as imagens, ao contrário, não podem faltar, e podem provocar a impressão de que folhear tais narrativas é ler longos poemas em prosa. Esse tipo de narrativa, porque há tomado à música e à poesia suas particularidades, tem sido tratado como um poema. Mas não o é [...]”.

¹⁵ “[...] a densidade sonora e o poder das imagens [...]”.

¹⁶ “[...] o objetivo [a objetividade] do romance [...]”.

Por outro lado, as narrativas de *O Asno de Ouro* e *Satyricon* aparecem mescladas por versos polimétricos e são exemplos de *prosimetra* oriundos da Antigüidade tardia, ao lado das sátiras menipéias de Varrão, Marciano Capela e Boécio (CURTIUS, 1996, p.204). Na esteira de Curtius, Massaud Moisés (1998, p.21), em *A Criação Literária: Prosa II*, assinala que desde a Antigüidade clássica esses empréstimos e contaminações são comuns entre prosa e poesia. O autor cita como exemplo o encômio, inicialmente escrito em versos, e que, após Isócrates, passou a ser escrito em prosa. As obras de Xenofonte, Longo, Luciano, Apuleio e Petronio testemunham, pouco a pouco, “[...] a tendência da prosa para tornar-se cada vez mais fictícia e mais poética.” É nesse clima que, além dos textos híbridos, proliferam na Idade Média as novelas e romances de cavalaria, tão apreciados por românticos e simbolistas. Como mais um exemplo dessas contaminações, há a própria Bíblia, que, além dos salmos e do Cântico dos Cânticos, em versos, é vazada numa linguagem prosaica que beira o poético.

Apesar da produção romanesca de Boccaccio (autor de *Decameron*, século XIV) ou Cervantes (autor de *D. Quixote*, 1605, romance-protótipo da modernidade); apesar do incipiente romance inglês do século XVIII, foi preciso esperar o Romantismo (quando se firma o chamado romance burguês) e o Realismo para que a prosa literária alcançasse enfim, no século XIX, um novo estatuto estético, elevando o romance (o grande gênero literário do século), o conto e a novela ao cume das manifestações artísticas relevantes. Assim, além da escrita artística dos irmãos Goncourt (a seu modo partidários da “arte pela arte” tal qual praticada por Théophile Gautier), instauram-se a prosa poética dos românticos (veja-se, entre nós, o romance *Iracema*, de José de Alencar) e a prosa elegante, analítica e modelar de autores do porte de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dostoiévski, Henry James, Machado de Assis, Raul Pompéia, Eça de Queirós. A partir de então, vincada profundamente pelas conquistas advindas com o Simbolismo, o Impressionismo e as vanguardas do começo do século XX, a prosa – e a prosa poética, em particular – goza de *status* privilegiado em praticamente todas as literaturas modernas.

Afirma Moisés (1998, p.21): “Como a prosa literária é posterior à poesia, foi pela transferência de predicados desta última que a outra se constituiu.” A PROSA POÉTICA, último estágio dos empréstimos entre prosa e poesia, é assim caracterizada pelo crítico:

A prosa poética [...] se caracterizaria pelo aspecto narrativo: a narração é o seu instrumento de eleição, ao contrário da prosa não-literária, centrada na idéia ou no conceito. De onde se pode dizer que a denominação mais apropriada, talvez menos ambígua, seja *narrativa poética*: a prosa poética se configuraria sempre que a narrativa – conto, novela ou romance – fosse permeável à poesia. (MOISÉS, 1998, p.28, grifo do autor).

Em primeiro lugar, ao caracterizar brevemente a narrativa poética, Moisés deixa claro que esta tem como esteio a poesia; “é permeável à poesia”. Em segundo, convém separar, a partir da citação, os dois conceitos: prosa poética (meio) e narrativa poética (fim). Terceiro ponto importante: “[...] no binômio ‘prosa poética’, a ênfase recai no substantivo ‘prosa’ e, portanto, na camada narrativa [...]” (MOISÉS, 1998, p.29, grifo do autor). O mesmo vale, a meu ver, para a narrativa poética. Quarto ponto: entretanto, a prosa poética não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma. É expressão adjetiva e está presente nos três gêneros literários, podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa, no todo ou em parte. Portanto, a expressão adjetiva PROSA POÉTICA não pode confundir-se com a substantiva NARRATIVA POÉTICA, pois esta é o produto final de um *modus operandi* específico e do uso de uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários: o poema em prosa de Cruz e Sousa (Lírico), o drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias (Dramático), o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (Narrativo) ou a narrativa poética *Tu Não Te Moves de Ti*, de Hilda Hilst (Narrativo), são exemplares da maneira como esses artistas utilizaram a prosa poética (mera ferramenta técnica, repito) para fins diversos.

Reportando-nos novamente a Massaud Moisés, este afirma que “A essa prosa tingida de poesia empresta-se o nome, desde 1540, de *stile poétique* ou já de *prose poétique*” (MOISÉS, 1998, p.21, grifo do autor), além de assinalar a distinção entre prosa (“não-eu”) e poesia (“eu”): enquanto a primeira é “[...] narrativa por definição, estruturada sobre os nexos da sintaxe lógica, [...] [a poesia é] descritiva por natureza e subordinada à sintaxe psicológica e emotiva.” (MOISÉS, 1998, p.42). E analógica, acrescentaríamos. Enfim, Moisés aprofunda a distinção entre poesia e prosa:

A poesia identifica-se por ser a expressão do “eu” por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do “não-eu”, empregando o mesmo tipo de linguagem. Desse modo, a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do “eu” e a do “não-eu”. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do “não-eu”, ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, diante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão da poesia e da prosa. (MOISÉS, 1998, p.26, grifo do autor).

Moisés tece algumas considerações sobre a possível invasão da poesia em outros tipos de prosa que não a literária, e chega à conclusão: “Em princípio, a prosa não-literária é tão permeável quanto a outra ao contágio da poesia.” (MOISÉS,

1998, p. 26). O autor cita como exemplo a obra filosófica de Nietzsche, vazada numa linguagem fragmentária e aforística, centrada no Eu, e por isso mesmo marcada pelo poético. Além disso, o ensaio e a oratória (sacra ou profana) podem vincar-se pelo signo da poesia. Cito ainda uma vez o crítico:

A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, eis, em suma, a prosa poética. Desencadeado o encontro de águas vindas de afluentes convergindo para o mesmo mar, as conseqüências são previsíveis: 1) a intriga amortece, tornando-se muitas vezes um fio débil ou subterrâneo, [...] 2) a primeira pessoa do singular, do narrador ou das personagens, comanda o espetáculo; [...] 3) a narrativa é um espetáculo rememorado, por entre névoas de incerteza, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do “eu” [...] 4) a vaguidade, ocasionada pela ambigüidade do relato, conduz as reminiscências; 5) o pormenor fabulativo banha-se numa luz espectral, difusa, irreal; 6) a metáfora de vasta amplitude associa-se a uma lógica da frase que é a um só tempo a da emoção e do arcabouço histórico; 7) tudo se passa como se a frase verbal se transmutasse em frase musical, [...] 8) a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção, [...] 9) por fim, à semelhança da poesia, e ao contrário da prosa de ficção habitual, a metáfora é de imediata ressonância [...] (MOISÉS, 1998, p.29, grifo do autor).

Poder-se-ia considerar, a princípio, que Massaud Moisés oferece aqui uma síntese dos processos compositivos da prosa poética. No entanto, a meu ver, ele conceitua o produto final, ou seja, a chamada narrativa poética, assim considerada porque se vale, de maneira exacerbada, de elementos típicos da linguagem poética. Isso não quer dizer, evidentemente, que na prosa de ficção normal, vinculada por certa vontade realista, documental, verossimilhante, tais processos não apareçam: a diferença, digamos, é de grau; isto é, a narrativa poética conta ainda uma história, mas de modo difuso e vago, e quer, além disso, banhar-se estruturalmente nas águas lustrais e libertadoras da poesia lírica. E acrescento: ao lado das características apontadas por Moisés (1998), penso no tratamento polissêmico que esse tipo de narrativa confere ao tempo e ao espaço; o ritmo peculiar (de “frase musical”) que é então propiciado; o apreço ao simbólico e ao mítico; o uso intensivo do monólogo interior e do fluxo de consciência (“névoas de incerteza”).

Por tudo que foi apontado, pode-se chamar a esse fenômeno de valorização da prosa poética, no século XX (principalmente), de LIRICIZAÇÃO DA PROSA, o qual traz consigo, em contrapartida, certa PROSIFICAÇÃO DA POESIA, em dois níveis: a) em primeiro lugar, em termos formais e temáticos, penso na voragem modernista tributária do coloquialismo, do poema-piada, da exploração pitoresca e jocosa do cotidiano e da linguagem popular, do humor, da ironia, da paródia; b) em segundo, penso no poema em prosa que advém do século XIX, que, ao lado de

temas universais, intimistas, lendários ou fantásticos, também explorou o cotidiano (Baudelaire e Manuel Bandeira, por exemplo). Em suma, tais irrigações e CON-FUSÕES mútuas entre prosa e poesia estão voltadas essencialmente para aspectos profundos de estética, estrutura e construção de um novo estatuto para o narrativo e para o poético. Por outro lado, no que tange ao poema em prosa, seu tipo específico de PROSIFICAÇÃO parte de um princípio anárquico e destrutivo (a prosa) para erigir-se em nova forma de poesia, que encontra sua razão de ser e os riscos de sua existência nesse duplo movimento, ou seja, na “[...] *lutte entre la liberté de la prose et la rigueur organisatrice du poème, entre l’anarchie destructive et l’art instaurateur de formes, entre le désir de s’évader du langage et la nécessité d’user du langage.*” (BERNARD, 1959, p.408)¹⁷. Enfim, creio que ambos os fenômenos apontados, complementares em mais de um sentido, primam pela liberdade temática e estética, valorizam a cosmovisão original e pessoal do artista e concatenam-se ao espírito comum de revolta e mudança que vinca o mundo moderno.

Poesia e narrativa

O romance, como se sabe, é uma das formas da narrativa. E está vincado, tanto na teoria quanto na prática, pelas contradições inerentes ao mundo moderno e à própria liberdade estética assumida pela modernidade literária. Em minha opinião, no que concerne à prática literária, há pelo menos duas maneiras de pensar tais contradições, no bojo mesmo do romance (e, claro, do conto e da novela): por um lado, a poesia é tida, por importantes romancistas do século XX, como possibilidade fundadora e estrutural do romance; por outro, há romances que tentam, deliberadamente, ser poesia, mas sem abrir mão de sua função primordial: contar uma história. No primeiro caso estão os romancistas fundamentais da modernidade (no nosso caso, um Machado de Assis, um Guimarães Rosa); no outro, estão os autores da chamada narrativa poética, que, desta abstraindo seus elementos estruturais (narrador, personagens, enredo, tempo, espaço, ambientação), mas ainda assim vincando-a de narratividade, fazem com que a poesia invada exacerbadamente seus textos. Pergunta-se: se, nos dois casos, a narratividade ainda está presente, existiria, de fato, a narrativa poética? A expressão é realmente pertinente? A diferença entre as duas atitudes seria, conforme já postulei, apenas de grau? A narrativa poética seria um caso de narratividade em crise? Ou a constatação de que a poesia, dissimuladamente, tudo invade e transforma, valendo-se de novos meios (no caso, a prosa de ficção) para re-inventar e re-inaugurar o homem, a vida e o mundo? Mas a resposta a esta última questão nos é dada, por exemplo, pela obra de Guimarães Rosa. E as respostas às outras questões? Há, de fato, respostas? Não

¹⁷ “[...] luta entre a liberdade da prosa e o rigor organizativo da poesia, entre a anarquia destrutiva e a arte instauradora de formas, entre o desejo de se evadir da linguagem e a necessidade de se usar a linguagem.”

seria melhor que apenas lêssemos, entre outras, as narrativas primorosas de Hilda Hilst e Raduan Nassar, ao invés de tentar catalogá-las?

Contudo, as perguntas, como as respostas, são necessárias, ainda que se avance às cegas e se ofereçam esboços provisórios e novos enganos e engenhos. Porém, antes das considerações finais, vejamos como um poeta do quilate de Octavio Paz (“Ambigüidade do romance”, em *Signos em Rotação*) qualifica o romance, sempre em contraste com a poesia:

[...] a função mais imediata da poesia [...] consiste na consagração ou transmutação de um instante, pessoal ou coletivo, em arquétipo. Neste sentido, A PALAVRA POÉTICA FUNDA OS POVOS. [...] Jacob Burckhardt foi um dos primeiros a advertir que a épica da sociedade moderna é o romance. Mas deteve-se nesta afirmação e não penetrou na contradição que encerra o chamar-se épico a um gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico. O caráter singular do romance provém, em primeiro lugar, de sua linguagem. É prosa? Se se pensa nas epopéias, evidentemente sim. Mas, mal se a compara aos gêneros clássicos da prosa – o ensaio, o discurso, o tratado, a epístola ou a história – percebe-se que não obedece às mesmas leis. [...] O ROMANCISTA NEM DEMONSTRA NEM CONTA: RECRIA UM MUNDO. [...] POR ISSO RECORRE AOS PODERES RÍTMICOS DA LINGUAGEM E ÀS VIRTUDES TRANSFORMADORAS DA IMAGEM. Sua obra inteira é uma imagem. Assim, por um lado, imagina, poetiza; por outro, descreve lugares, fatos, almas. Limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e a psicologia. Ritmo e exame de consciência, crítica e imagem, o ROMANCE É AMBÍGUO. SUA ESSENCIAL IMPUREZA BROTA DE SUA CONSTANTE OSCILAÇÃO ENTRE A PROSA E A POESIA, O CONCEITO E O MITO. Ambigüidade e impureza que lhe vêm do fato de ser o gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa. (PAZ, 1996b, p.68-69, grifo nosso).

A citação, apesar de longa, foi feita na íntegra porque ajuda a clarear muitas questões obscuras trazidas à tona por este trabalho. E mostra, de maneira cristalina, a trajetória oscilante do romance entre a prosa (ligada, a princípio, à pragmática e ao conceito, e depois tornada artística) e a poesia (ligada, desde sempre, à arte e ao mito fundador); daí o constante volver e re-volver daquela para esta, chegando mesmo ao paroxismo com a narrativa poética.

O ensaio de Paz (1996b, p.71), ao contrapor a épica tradicional e a épica da modernidade, oferece outras reflexões: para o poeta-crítico, o humor e a ironia “[...] são a grande invenção do espírito moderno”, equivalentes ao conflito trágico do teatro grego. Contudo, o romance está afastado duplamente da tradição, pois se na épica de Homero e na tragédia clássica a desarmonia é resolvida no final, tal possibilidade é negada no romance moderno. Por outro lado, embebido de humor e ironia, “[...] síntese provisória, que impede todo desenlace efetivo.” (PAZ, 1996b,

p.71), o romance difere radicalmente da épica homérica e do teatro grego, pois “o conflito romanesco não pode dar nascimento a uma arte trágica. Épica de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade” (PAZ, 1996b, p.71). Em outros termos, a modernidade esfacelada, problemática, crítica e autocrítica, não tem mais como atingir a unidade e a coesão do mundo clássico grego (a não ser, claro, pela poesia lírica).

Diversa é a perspectiva de Bakhtin (1988, p.400), que classifica o romance de “gênero em formação” e o liga fundamentalmente aos gêneros sério-cômicos da Antigüidade greco-latina (o mimo, a sátira menipéia, a fábula, os diálogos de Luciano), referendando que “[...] o romance está ligado aos elementos eternamente vivos da palavra e do pensamento não oficiais (a forma festiva, o discurso familiar, a profanação).” (BAKHTIN, 1988, p.411). Com isso, o estudioso preconiza a ligação indissociável do romance ao presente e afirma que, em seu florescimento, este tem subvertido os gêneros e subgêneros tradicionais:

Como se exprime a “romancização” dos outros gêneros? [1.] Eles se tornam mais livres e mais soltos, [2.] sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos “romanescos” da língua literária; [3.] eles dialogizam-se e, ainda mais, [4.] são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, [5.] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1988, p.400, grifo do autor).

Cito o estudioso russo porque este, ao corroborar sempre que o romance “[...] contaminou e [...] contamina [...]” (BAKHTIN, 1988, p.400) os outros gêneros e subgêneros literários (a poesia lírica, inclusive), adota uma perspectiva que é contrária à deste trabalho, pois tenho insistido (veja-se abaixo) na invasão do romance pela poesia, estruturando-o: em suma, enquanto faço uma defesa da poesia lírica, o crítico russo faz uma defesa do romance, legitimando-o. Por outro lado, Bakhtin (1988, p.403) acentua que o romance é “[...] conscientemente [...] gênero crítico e autocrítico [...]”, sendo que esta tendência à reflexão, à auto-reflexão e à metalinguagem também incide na configuração atual dos outros gêneros literários. Se assim é, penso que tal tendência inerente ao romance, ao contaminar a lírica, acaba por indicar uma terceira via de PROSIFICAÇÃO da poesia, em complemento ao que foi exposto mais acima.

Enfim, o pensamento de Bakhtin encontra ressonâncias no afirmado, páginas atrás, por F. Schlegel (1994), bem como só aparentemente contradiz os rumos deste ensaio. Pois, insisto, tais questões iluminam mais um prisma do complexo problema da contaminação, fusão e CONFUSÃO dos gêneros e subgêneros literários e do esbatimento de fronteiras entre prosa e poesia: o que, em consequência, referenda

sua historicidade e sua capital importância na configuração e no estudo de qualquer Literatura.

A poesia como alicerce da narrativa de ficção

Conforme apontado, as tensas relações da poesia lírica com a prosa narrativa são bastante profícuas, realizando-se em várias direções e camadas e sob a batuta pessoal deste ou daquele escritor (pois, como se sabe, não apenas o poeta moderno teve que se preocupar com sua poética, mas também o prosador). A fim de compreendermos melhor esse amplo concerto dissonante – e amplificador das possibilidades e potencialidades construtivas e receptivas do texto moderno –, consideremos as perspectivas abertas abaixo.

Donaldo Schüller (1989, p.12), no capítulo “O romance como poesia”, de sua Teoria do Romance, afirma: “[...] romance é poesia. Empregamos poesia aqui em sentido amplo, poesia como arte literária.” Em seguida, reportando-se a *Iracema*, de José de Alencar, enfatiza: “Os limites que teoricamente traçamos entre prosa e poesia são, de muitas maneiras, transgredidos pelos romancistas desde os primeiros momentos do romance brasileiro.” (SCHÜLER, 1989, p.13). Essas muitas maneiras compreendem, por exemplo, a exploração do ritmo e da imagem, a metaforização, a descrição, a montagem vanguardista de Oswald de Andrade, os recursos arrojados de Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* etc. Contudo, frisa o estudioso, mais importante é a maneira pela qual a poesia areja, estruturalmente, a prosa narrativa em geral e a do escritor carioca, em particular:

Mas não é só esta releitura concretista [o crítico refere-se a Décio Pignatari] que devolve poeticidade à prosa machadiana. Poética é a habilidade com que Machado maneja a ironia, poéticas são as ressonâncias textuais que atravessam a literatura ocidental até encontrarem a Bíblia e os poemas de Homero. POESIA É A SISTEMÁTICA DESARTICULAÇÃO DA RACIONALIDADE OPRESSORA, DA PROSA BEM COMPORTADA A SERVIÇO DA IDEOLOGIA DOMINANTE. O que Machado escreve nos seus melhores momentos tem permanentemente o sabor dos textos que se lêem pela primeira vez. E isto é poesia. A desagregação do convencional [...] (SCHÜLER, 1989, p.14, grifo nosso).

Ainda que o escritor argentino Julio Cortázar, em “Situação do romance”, não creia na existência do que se conceitua tradicionalmente como “prosa poética”, ele, de maneira similar ao pensamento de Donaldo Schüller (1989), preocupa-se em delimitar poesia e romance para, logo em seguida, esclarecer como se dá a interpenetração da lírica (Ser; Centro; Absoluto) nas camadas da prosa narrativa (Parecer; Circunstância; Relativo):

O que chamamos poesia implica a mais profunda penetração no ser de que é capaz o homem. Sedenta de ser, enamorada de ser, a poesia cruza as camadas

superficiais sem iluminá-las de todo, centrando seu foco nas dimensões profundas. [...] A POESIA INCIDE NO CENTRO, INSTALA-SE NO PLANO ABSOLUTO DO SER [...] Por isso, embora tudo possa ser motivo de poesia, e tudo espere seu poeta para ser matéria de poesia, O HOMEM PRECISA SEM DÚVIDA DO ROMANCE PARA CONHECER-SE E CONHECER. Poesia é sumo-conhecimento, mas as relações pessoais do homem consigo mesmo e do homem com sua circunstância não sobrevivem a um clima de absoluto; sua escala é por princípio relativa [...] como o romance quer chegar ao centro da esfera, alcançar a esfericidade, e não o pode fazer com seus recursos próprios [...], então apela [...] para a via poética de acesso. (CORTÁZAR, 2004, p.66-67, grifo nosso).

E o que seria – como seria – essa “via poética de acesso”? Antes de caracterizá-la, o escritor refere-se ao romance como “poliédrico, amorfo” (CORTÁZAR, 2004, p.68) e, mais importante, preocupa-se em estabelecer um confronto entre o romance dos séculos XVIII e XIX e o romance do século XX. O primeiro tipo, apesar de todo o avanço técnico que conseguiu, em termos de linguagem, está ainda vincado pela necessidade de “[...] compreender, entender, revelar, e inclusive catalogar.” (CORTÁZAR, 2004, p.70). Para tal linhagem, passavam ao largo certos tipos de romances como *Aurélia* e *Hipérion*, vazados numa linguagem de esteio poético que é “[...] o da visão pura, o contacto imediato e nunca analítico.” (CORTÁZAR, 2004, p.70). Adentrado o século XX, completa-se a revolução timidamente começada por, entre outros, os autores dos dois romances citados, respectivamente, Gérard de Nerval e Hölderlin:

Ao ingressar em nosso tempo, o romance inclina-se para a realidade imediata, o que está mais aquém de toda descrição e só admite ser apreendido na imagem de raiz poética que a persegue e revela. [...] E então se precipitam [os romancistas] pelo caminho poético, arremessam pela amurada a linguagem mediadora, substituem a fórmula pelo ensalmo, a descrição pela visão, a ciência pela magia. (CORTÁZAR, 2004, p.71).

Logo adiante, o romancista argentino continua a esclarecer a “via poética de acesso”, fazendo inclusive algumas ressalvas:

O golpe de estado que dá a poesia no próprio território da prosa ficcional (da qual havia sido até então mero adorno e complemento) revela em toda sua violência magnífica as ambições de nosso tempo e seus lucros. [...] Aqui quero assinalar, para evitar ambigüidades, que a irrupção da poesia no romance não supôs necessariamente a adoção de formas verbais poemáticas, nem sequer isso que tão vagamente se chamava em certo tempo “prosa poética”, ou o denominado “estilo artista” à maneira dos Goncourt. O que conta é a *atitude poética* no romancista [...]; o que conta é a negativa de mediatizar, embelezar, fazer literatura. Esta atitude pode chegar a formas extremas [...]; a entrega ao livre jogo das associações [...]; o aproveitamento da fórmula com valor

simultaneamente aforístico e mágico [...]; ou à salmodia como valor de poema *in extenso*, que atua por acumulação e fisga-nos por cansaço [...] (CORTÁZAR, 2004, p.71-72, grifo do autor).

Cortázar afirma, ainda, que tais procedimentos, intensos nas três primeiras décadas do século XX (o autor cita, como exemplos, Virginia Woolf, André Gide, Marcel Proust), arrefeceram depois. Como conseqüência inestimável, a invasão da poesia levou a uma nova “[...] gnoseologia, não já analítica, mas de contacto.” (CORTÁZAR, 2004, p.72). Isso se reflete, por exemplo, no Expressionismo alemão e no Surrealismo francês, “[...] onde não há fronteiras entre o romance e o poema [...]” (CORTÁZAR, 2004, p.72). Por um lado, são de fato as obras dos autores citados por Cortázar que mereceram, de Ralph Freedman e de Jean-Yves Tadié, o estudo e o epíteto de “narrativas poéticas”. Por outro lado, o escritor argentino faz uma bela defesa do romance, onde ousa ler uma negação implícita tanto do termo quanto do propósito de se considerar a revolução radical do romance no século XX sob o prisma redutor da “narrativa poética”:

Mas ele é o romance, a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde. É o romance, não a poesia. E ainda que [...] esta evolução importa num avanço da poesia sobre a prosa, não é menos certo que o romance não se deixa liquidar como tal, porque a maioria de seus objetivos continua à margem dos objetivos poéticos, é material discursivo e apreensível somente por via racional. O ROMANCE É NARRAÇÃO, O QUE POR UM INSTANTE SE PARECEU QUASE ESQUECER, DEIXANDO-SE SUBSTITUIR PELA APRESENTAÇÃO ESTÁTICA PRÓPRIA DO POEMA. O ROMANCE É AÇÃO; e além disso é compromisso, transação, aliança de elementos díspares que permitam a submissão de um mundo igualmente transacional, heterogêneo e ativo. (CORTÁZAR, 2004, p.71, grifo nosso).

O poeta Cassiano Ricardo, num estudo publicado em 1959, “A poesia na técnica do romance”, traça interessantes pontos de contato entre Machado de Assis e Marcel Proust e, a seu modo, preocupa-se com a “via poética de acesso” de que fala Cortázar, enfatizando a maneira como nosso escritor maior vale-se da poesia para a estruturação de seus contos e romances. Ressaltando a “[...] origem essencialmente poética [...]” do romance europeu, o poeta paulista afirma: “No Brasil, todos o sabemos, o romance já nasceu lírico.” (RICARDO, 1959, p.263 e p.265). Como exemplos, Ricardo cita Iracema e o lirismo descritivo (acidental) de nossos românticos regionalistas (Taunay, Bernardo Guimarães), concluindo que terá sido Raul Pompéia, “[...] por certo, o nosso primeiro exemplo de lirismo conscientemente adotado na técnica da expressão romanesca.” (RICARDO, 1959, p.266). Para o poeta, contudo, o lirismo estruturante de Machado de Assis é mais complexo, pois atinge tanto aspectos exteriores quanto interiores. Isto se deve, a meu ver, ao fato de que a narrativa do carioca implanta, entre nós, a modernidade

literária, pois suas conquistas arrojadas antecipam bastante o arcabouço estético defendido depois pelos artistas de vanguarda. Ricardo preocupa-se em arrolar outros exemplos, como os fragmentos de prosa poética que Graça Aranha espalha por Canaã (o famoso episódio dos pirilampos) ou o “realismo lírico” com que Adolfo Casais Monteiro (o autor da expressão) qualifica o romance neo-realista de Jorge Amado ou José Lins do Rego, talvez a “[...] mais original contribuição com que os brasileiros enriqueceram o romance universal.” (RICARDO, 1959, p.276).

Acredito que a importância do estudo de Cassiano Ricardo está em considerar a linguagem da poesia lírica como capaz de estruturar a narrativa de ficção, no mesmo veio de Donald Schüler e Julio Cortázar, bem como a aproximação que efetua entre Machado de Assis e Marcel Proust, cuja técnica “[...] a poesia chega a contribuir para uma nova concepção de romance – a do século XX.” (RICARDO, 1959, p.281). Enfim, considerando a poesia não como “[...] um pormenor da prosa romanesca [...]”, mas como “[...] uma estratégia [...]” (RICARDO, 1959, p.306) que fundamenta o romance, Ricardo oferece o seguinte rol de procedimentos:

Não direi que a estratégia poética só se sirva dos estratagemas habituais: metáfora, metonímia, sinédoque, ironia [também ritmo e exploração da massa sonora, acrescento]. Ela abrange, para o romancista, tomadas de posição em outros setores, compreendendo: 1) a técnica imagística, a imagem na eficácia da expressão; 2) a criação vocabular [...]; 3) a memória involuntária e a imaginação poética, na captação do real; 4) a verdade poética, como a entende Novalis: quanto mais poético, mais verdadeiro; 5) a poesia como gnose, método de conhecimento sucedâneo, no romance, da análise dos caracteres; 6) o poético como recurso didático, no sentido de conduzir o leitor através da complexidade do romance moderno. (RICARDO, 1959, p.306-307).

Os procedimentos arrolados por Ricardo ecoam tanto as idéias de Cortázar quanto as de Guimarães Rosa, para quem a “via poética de acesso” é bastante explícita: na famosa entrevista a Günter Lorenz, “Diálogo com Guimarães Rosa”, o escritor mineiro acredita-se “[...] possuidor de uma receita para fazer verdadeira poesia.” e nega que seja romancista: “Não, não sou romancista; sou um contista de contos críticos. Meus romances e ciclos de romances são na realidade contos nos quais se unem a ficção poética e a realidade.” (ROSA apud COUTINHO, 1991, p.70). Poética, evidentemente, no sentido profundo que Julio Cortázar delineou em seu estudo, discutido acima.

O amálgama profundo de lírica e épica na obra rosiana, concomitantemente, traz à tona sua preocupação construtiva e ressalta sua preocupação com a metafísica, o mítico, o místico e a transcendência, no intuito de captar os padrões essenciais (platônicos?) subjacentes às contraditórias aparências da vida, do homem e do mundo. Nesse sentido, o próprio Rosa afirma, em carta a seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri, datada de 11 de outubro de 1963:

O que deve aumentar a dor-de-cabeça do tradutor, é que: o concreto, é exótico e mal conhecido; e, o resto, que devia ser brando e compensador, são vagezas intencionais, personagens e autor querendo subir à poesia e à metafísica, juntas, ou, com uma e outra como asas, ascender a incapturáveis planos místicos. (ROSA, 2003, p.37-38).

Na famosa carta de 25 de novembro do mesmo ano, o autor toma as seguintes providências: 1. explica a gênese das novelas de *Corpo de Baile*; 2. explora o conceito de “parábase”; 3. faz a defesa do “[...] altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração sobre o bruxolear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, a megera cartesiana.” (ROSA, 2003, p.90); 4. referenda a importância do alicerce poético de sua narrativa, apresentando a Bizzarri, a fim de ajudá-lo na tradução, a seguinte escala de valores: “[...] a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos.” (ROSA, 2003, p.90-91).

Em Guimarães Rosa, “parábase” assume clara conotação metalingüística e metaliterária, aproximando-se do conceito de ironia romântica postulado por F. Schlegel e que tanto apreço tem merecido dos melhores poetas (um Baudelaire, um João Cabral de Melo Neto), escritores (um Machado de Assis) e críticos literários da modernidade. Pois o autor mineiro, na segunda carta citada, afirma que “Uma estória de amor” “[...] trata das ‘estórias’, sua origem, seu poder [e do] papel, quase sacerdotal, dos contadores de estórias.” (ROSA, 2003, p. 91; aspas do autor); “O recado do morro”, por seu turno, “[...] é a estória de uma canção a formar-se.”; “Cara-de-Bronze”, enfim, “[...] se refere à POESIA.” (ROSA, 2003, p.92 e p.93). Mas não à poesia que se cristaliza em poemas cultos ou populares, como em “O recado do morro”, mas à poesia subjacente a tudo e que é perceptível em coisas tão prosaicas como o “[...] raminho com orvalhos...” (ROSA, 1978, p.126) ou “a rotação das roseiras. O ensol do sol nas pedras e folhas. O coqueiro coqueirando. As sombras do vermelho no branqueado do azul.” (ROSA, 1978, p 100). Por outro lado, POESIA aqui refere-se ao aspecto estrutural que esta possibilita à narrativa rosiana, profunda e fundamentalmente épica. Enfim, as três novelas aludidas são exemplares da aplicação dos temas da viagem e da travessia, caros a Rosa, conforme ressalta Benedito Nunes em *O Dorso do Tigre*:

Não há, de um lado, o mundo, e, de outro, o homem que o atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem – objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o mundo se faz. Ele atravessa a realidade conhecendo-a, e conhece-a mediante a ação da *poiesis* originária, dessa atividade criadora, que nunca é tão profunda e soberana como no ato de nomeação das coisas, a partir do qual se opera a fundação do ser pela palavra, de que fala Heidegger. (NUNES, 1976, p.179).

Essa viagem, real e/ou metafórica, pode adquirir outros matizes: a viagem interior, psicológica, de personagens como Miguel, de “Buriti”, que, de volta ao sertão, está também à procura de si mesmo. Ou ainda, como frisa Benedito Nunes (1976, p.179), a viagem como “[...] demanda da Palavra e da Criação Poética”: o vaqueiro Grivo, que fora buscar para o patrão “[...] o quem das coisas!”, retorna com a “[...] viagem dessa viagem...” (ROSA, 1978, p.101 e p.126). Em outras palavras, o vaqueiro Grivo grava, grafa e grifa “[...] o relato poético do que viu, ouviu e imaginou.” (NUNES, 1976, p.179).

À guia de inconclusão: a narrativa poética

Ralph Freedman, em seu estudo *The lyrical novel*, ao estudar o “romance lírico” de Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf, constata: “*The concept of the lyrical novel is a paradox.*” (FREEDMAN, 1971, p.1)¹⁸. Associando a ficção narrativa ao *storytelling* e afirmando que a poesia lírica “[...] suggests the expression of feelings or themes in musical or pictorial patterns”¹⁹, o autor, logo de saída, caracteriza a narrativa poética como “[...] a hybrid genre that uses the novel to approach the function of a poem”²⁰. Logo adiante, Freedman (1971, p.1, grifo do autor) acredita que “[...] what distinguishes lyrical from non-lyrical writing is a different concept of objectivity.”²¹ Freedman (1971, p. 2 e p.3) esclarece ainda: “*This is not to say that lyrical writers are uninterested in the questions of human conduct that concern all fiction, but they view these questions in a different light.*”²² Enfim, para o autor, “*lyrical novels are determined not by any preordained form but by poetic manipulation of narrative types [...]*”²³.

Penso que cada ser humano – e cada artista, principalmente – vê o mundo sob luz diferente, mas procurando sempre as ressonâncias universais. Penso também que, assim como o “romance lírico”, nenhum outro tipo de romance segue ou obedece a uma forma pré-determinada. Tais questões preliminares, portanto, não bastam para a caracterização da narrativa poética. O autor continua:

¹⁸ “O conceito de romance lírico é um paradoxo.”

¹⁹ “[...] sugere a expressão de sentimentos ou temas em padrões musicais ou pictóricos [imagéticos].”

²⁰ “[...] um gênero híbrido que usa o romance para se aproximar da função de um poema [da poesia].”

²¹ “[...] o que distingue a narrativa lírica da não-lírica é um diferente conceito de *objetividade*.”

²² “Não se diga que os escritores líricos sejam desinteressados das questões da conduta humana que concernem a toda ficção, mas eles as vêem sob uma luz diferente.”

²³ “Romances líricos são determinados não por uma forma pré-ordenada, mas pela manipulação poética de tipos [elementos] narrativos [...]”.

A decisive difference between the two forms, however, is the locus of that world. In conventional narratives, the outer world is the thing. [...] In the lyrical mode, such a world is conceived, not as a universe in which men display their actions, but as a poet's vision fashioned as a design. The world is reduced to a lyrical point of view, the equivalent of the poet's "I": the lyrical self. (FREEDMAN, 1971, p.8, grifo do autor)²⁴.

O segundo tipo é marcado pela “*progression of images*” e pela “*symbolic vision*”²⁵, sendo que “*the passive protagonist's point of view draws the contours of the lyrical novel.*” (FREEDMAN, 1971, p.9)²⁶. Reportando-se ainda à representação de mundo no “romance lírico”, Freedman (1971, p.17) sustenta que este é o lugar “[...] of reconciling the ‘inner’ [o lirismo] and the ‘outer’ [a narração] with each other and with the exigencies of art.”²⁷

O estudioso afirma ainda que os temas do “romance lírico” não se confinam aos da mente, da vida interior ou dos sonhos, atingidos que são pelo monólogo interior ou pelo fluxo de consciência; tampouco suas formas se restringem ao diário, ao romance epistolar ou à confissão: “*Perhaps the most influential form of the lyrical novel has been suggested by the picaresque, the episodic romance, and the allegorical quest.*”²⁸. Adiante, o crítico (FREEDMAN, 1971, p.14 e p.16) complementa seu pensamento: “*Prose allegories, poetic idylls and picaresques, the use of fairy tale, dream, distortion and fantasy, of mental association and dithyrambs in prose – all these have subverted the novel since its beginnings, supplanting narrative with lyrical objectivity.*”²⁹ Na opinião do autor, os românticos alemães (Freedman cita reiteradamente Hölderlin e Goethe), além de terem refletido criticamente sobre o “romance lírico”, “[...] have influenced various types of the lyrical novel” (FREEDMAN, 1971, p.14)³⁰. No último capítulo de seu estudo, Freedman (1971, p.276) assenta que “[...] the prose poem [romântico e simbolista,

²⁴ “No entanto, uma diferença decisiva entre as duas formas é o *locus* daquele mundo [representado]. Em narrativas convencionais, o mundo de fora é o foco. [...] No modo lírico, mesmo que haja um mundo, este não é concebido como um universo [exterior] onde os homens praticam suas ações, mas como uma visão [um universo íntimo] do poeta feita imagem. O mundo é reduzido a um PONTO DE VISTA LÍRICO, o equivalente do ‘Eu’ do poeta: o eu lírico [o eu poético, a voz poética interior].”

²⁵ “progressão de imagens” e “visão simbólica”

²⁶ “O ponto de vista passivo [interior] do protagonista provoca o contorno do romance lírico.”

²⁷ “[...] a reconciliação do ‘dentro’ e do ‘fora’ entre si e com as exigências da arte.”

²⁸ “Talvez a mais influente forma de romance lírico tenha sido aquela sugerida pela picaresca, pelo romance episódico e de busca alegórica.”

²⁹ “Alegorias em prosa, idílios poéticos e picarescos; o uso do conto de fadas e do sonho; a distorção e a fantasia da associação mental; bem como ditirambos em prosa – tudo isso subverteu o romance desde o seu nascimento, suplementando a narrativa com objetividade [objetos da, objetivos da] lírica.”

³⁰ “[...] influenciaram vários tipos de romance lírico.”

sobretudo] *is a uniquely French contribution.*”³¹ ao “romance lírico”, além da já conhecida influência de Chateaubriand, Rousseau ou Nerval.

Nesse capítulo final, de retrospecto e prognósticos, o autor reforça sua conceituação de “romance lírico” e enfatiza suas contribuições:

The “I” of the lyric becomes the protagonist, who refashions the world through his perception and renders it as a form of the imagination. The poetic imagination of the lyrical novelist, however, functions differently from that of his confrère. [Em decorrência disso,] [...] LYRICISM IN THE NOVEL ASSUMES A SIGNIFICANCE WHICH IT DOES NOT POSSESS IN VERSE. [...] THE LYRICAL PROCESS EXPANDS BECAUSE THE LYRICAL “I” IS ALSO AN EXPERIENCING PROTAGONIST. The poet's stance is turned into an epistemological act. [...] The contribution of lyrical fiction has been this peculiar way of looking at perception. (FREEDMAN, 1971, p.271-272, aspas do autor, grifo nosso)³².

Compreende-se a defesa que o autor faz do “romance lírico” e sua tentativa de caracterizá-lo e bem conceituá-lo, mas alguns postulados finais da citação de Freedman, “*The lyrical process expands because the lyrical ‘I’ is also an experiencing protagonist. The poet's stance is turned into an epistemological act.*”, chamam a atenção porque o crítico parece não considerar que o poeta e a poesia lírica sejam capazes, por si (e em si) mesmos, de veicular experiências e ser, por consequência, atos epistemológicos. E o que dizer do poema em prosa, que também expande a lírica para além de formas tradicionalmente consideradas? Seja como for, vejamos como o crítico conclui sua defesa do “romance lírico”: “*Lyrical fiction, then, is a special instance of the novel of awareness. Yet the lyrical novel has also remained a distinct genre.*” (FREEDMAN, 1971, p. 273)³³

De modo similar a Freedman, o estudioso francês Jean-Yves Tadié preocupa-se em estudar o *récit poétique* de Marcel Proust e de alguns escritores de vanguarda como Jean Cocteau, André Breton, Boris Vian, Julien Gracq, Louis Aragon e outros. O autor afirma, logo na introdução, “[...] *que la distinction entre la prose et la poésie est beaucoup moins nette aujourd'hui qu'au temps où l'alexandrin triomphait.*” Além disso, assevera: “*Tout récit est une relation d'événements, que*

³¹ “[...] é a exemplar contribuição francesa.”

³² “O ‘eu’ da lírica torna-se o protagonista, refaz [recria] o mundo através de suas percepções e o submete a uma forma de imaginação. Contudo, a imaginação poética do romancista lírico funciona diferentemente daquela do seu *confrère* [confrade]. [Em decorrência disso,] [...] O LIRISMO DESSE TIPO DE NOVELA ASSUME UMA SIGNIFICÂNCIA QUE NÃO PODE POSSUIR EM VERSO. [...] O PROCESSO LÍRICO SE EXPANDE PORQUE O ‘EU’ LÍRICO É TAMBÉM PROTAGONISTA DE EXPERIÊNCIAS VARIADAS. A postura do poeta torna-se ato epistemológico. [...] A contribuição da ficção lírica tem sido essa maneira peculiar de enfocar a percepção.”

³³ “A ficção lírica, então, é uma instância especial do romance de consciência. Até o momento o romance lírico tem assim persistido como gênero distinto.”

l'on raconte et que l'on relie.” (TADIÉ, 1978, p.5-6 e p.7, grifo do autor)³⁴. Qual seria, então, a conceituação de narrativa poética? Tadié responde:

Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. [...] L'HYPOTHÈSE DE DÉPART SERA QUE LE RÉCIT POÉTIQUE CONSERVE LA FICTION D'UN ROMAN [...] MAIS, EN MÊME TEMPS, DES PROCÉDÉS DE NARRATION RENVOIENT AU POÈME: il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle [...] et la fonction poétique. (TADIÉ, 1978, p.7-8, grifo nosso)³⁵.

Reportando-se a Jakobson, Tadié (1978, p.8) encarece a particularidade da massa sonora na narrativa poética, cujas “[...] *phrases musicales* [...]” e “[...] *les parallélismes sémantiques* [...]”³⁶ são conscientemente explorados. Ainda na introdução, aponta as seis características estruturais dessa forma de narrativa (as figuras de retórica, as personagens, o espaço, o tempo, o ritmo, a recusa da História – ou seu tratamento ambíguo), as quais serão estudadas com vagar nos vários capítulos seguintes. Vejamos, resumidamente:

[1.] *Les figures de rhétorique sont ici encore le lieu d'une rencontre* [...] [principalmente a metáfora, de base analógica] [2.] *Le dépérissement des références réalistes comme de la psychologie est la condition qui permet l'intégration des personnages au récit poétique.* [3.] *L'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée* [...] *l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique* [...] [4.] *Une modification analogue des fonctions affecte le temps* [...] [,] [que] *se met au service d'une quête, celle d'instant privilégiés* [...] [e da descontinuidade] [5.] *Mais c'est le rythme qui le constitue.* [O que confere à narrativa poética os efeitos] *de la répétition* [...] [,] [de] *l'image du cercle, de la structure circulaire* [...] [,] *des livres-escargots* [...] [6.] *Elle semble refuser l'Histoire et son contenu social conscient est faible* [...] *En revanche, l'accord avec la*

³⁴ “[...] que a distinção entre a prosa e a poesia é hoje muito menos clara do que era no tempo em que o [verso] alexandrino triunfava.” [...] “Toda narrativa é uma RELAÇÃO de acontecimentos que se narra e que se liga [se re-junta, se re-organiza na leitura].”

³⁵ “A narrativa poética em prosa é a forma narrativa que toma de empréstimo ao poema os meios de ação e os efeitos, se bem que sua análise deve levar em conta, ao mesmo tempo, as técnicas de descrição do romance: a narrativa poética é um fenômeno de transição entre o romance e o poema. [...] A HIPÓTESE DE PARTIDA É QUE A NARRATIVA POÉTIKA CONSERVA A FICÇÃO DO ROMANCE [...] MAS, AO MESMO TEMPO, OS PROCEDIMENTOS DE NARRAÇÃO RECONDUZEM AO POEMA: há um conflito constante entre a função referencial [...] e a função poética.”

³⁶ “[...] frases musicais [...]” e “[...] os paralelismos semânticos [...]”.

Nature et l'intemporel entraîne que le récit poétique se rapproche des mythes. (TADIÉ, 1978, p.8-11)³⁷.

Tadié (1978, p.11) dedica todo um capítulo ao último aspecto, “*Mythe et récit poétique*”, onde enfatiza o “*sens obscur, polyvalent et soumis [...] au principe d'ambiguïté [...]*” desse tipo narrativa, tida por ele como a “[...] *histoire d'une expérience et d'une révélation.*”: por conseguinte, “[...] *les récits poétiques de notre temps veulent rendre compte du sens du monde par des systèmes de symboles [...]*” (TADIÉ, 1978, p.145)³⁸. Estranhamente, o estudioso não se preocupa com a figura do narrador, aquele que, tradicionalmente, orchestra as vozes do romance. Seria mais um sintoma da crise da narratividade representada pela narrativa poética, uma vez que esta parece negar o princípio fundamental do romance – a polifonia e o dialogismo? Seja como for, Tadié (1978, p.12) reforça a indiscutível ligação da narrativa poética com o gênero ficcional: “*On pourra aussi constater que tel récit est beaucoup plus proche du roman que du poème [...]*”³⁹.

Após a apresentação do pensamento dos dois autores, similar em vários pontos, é preciso retomar alguns fios soltos. No que concerne à caracterização da narrativa poética, sua ambigüidade estrutural derrama-se pelas bordas, inundando a crítica e a teoria literárias. Claro que isto está relacionado, em nosso tempo, à mistura dos gêneros literários e à quebra dos limites entre prosa e poesia. Está relacionado também à estrutura fundamental do romance, que desde o Romantismo alemão é tido como um subgênero impuro, capaz de tudo conter e abarcar. Entretanto, a conceituação de narrativa poética, *lyrical novel* ou *récit poétique*, parece dizer mais sobre a poesia como elemento fundador e estruturante do romance do que propriamente sobre uma forma nova, radical e diferente de narrativa. Novamente, é uma questão de GRAU: a chamada narrativa poética é um tipo de romance que leva

³⁷ [1.] “As figuras de retórica são ainda aqui o lugar de um encontro [...]” [principalmente a metáfora, de base analógica] [2.] “O enfraquecimento das referências realistas como a psicologia é a condição que permite a integração das personagens na narrativa poética.” [3.] “O apagamento das personagens confere ao espaço e à ambientação, urbanos ou naturais, um local privilegiado [...] o espaço da narrativa poética é sempre alheio, ou está além, porque se trata de uma viagem orientada e simbólica [...]” [4.] “Uma modificação análoga das funções afeta o tempo [...] [,] [que] está a serviço de uma procura, aquela dos instantes privilegiados [...]” [e da descontinuidade] [5.] “Mas é o ritmo que a constitui. [O que confere à narrativa poética os efeitos] [...] da repetição [...] [,] [da] imagem do círculo, da estrutura circular [...] [,] dos caracóis [...]” [6.] [A narrativa poética] “[...] tende a recusar a História e seu conteúdo social consciente é débil [...] Em compensação, o acordo entre a Natureza e o intemporal indica que a narrativa poética se aproxima dos mitos.”

³⁸ “[...] sentido obscuro, polivalente, e obediente [...] ao princípio da ambigüidade [...] história de uma experiência e de uma revelação.”; “[...] as narrativas poéticas de nossa época querem dar conta do sentido do mundo através dos sistemas de símbolos [...]”.

³⁹ “Poder-se-á também constatar que tal narrativa é muito mais próxima do romance do que do poema [...]”.

ao paroxismo a aproximação com a poesia lírica, ao mesmo tempo em que borra os elementos constituintes fundamentais da própria narrativa.

Escrevi, páginas atrás, que a prosa poética seria adjetiva, enquanto a narrativa poética seria substantiva. Além disso, afirmo que a prosa poética é uma ferramenta, um meio técnico, um instrumento para se chegar a um fim (a obra literária); ao passo que a narrativa poética é o fim, o produto final (ao lado, evidentemente, de outros tipos de obras literárias, como poemas em prosa, peças teatrais, romances e contos escritos em prosa poética).

Mantenho o que afirmo sobre a prosa poética, mas refaço a equação no que diz respeito à NARRATIVA POÉTICA, pois esta PODE SER ADJETIVA E SUBSTANTIVA. Quando ela seria adjetiva? Quando o senso comum (ou o crítico) afirma, por exemplo, que a narrativa de Guimarães Rosa é poética. E quando a narrativa poética seria substantiva? Este é o ponto mais problemático, pois tem a ver com a caracterização que dela fazem, conforme visto, Moisés (1997, 1998), Tadié (1978) e Freedman (1971). Eu tendo a não concordar com tal caracterização, ou pelo menos reduzo sua abrangência absoluta e absolutista: pois, a meu ver, há poucos exemplos de narrativa poética (substantiva) pura; o que existe, demais, é a utilização, pelo romance, de processos da poesia lírica como estrutura, e isso pode variar de maneira considerável (vejam-se um Rosa, um Machado de Assis, uma Clarice Lispector, um Raduan Nassar etc.). Enfim, penso que a narrativa poética pura (substantiva) liga-se a certa tradição vanguardista (o Surrealismo de André Breton, cujo *Nadja*⁴⁰ é um bom exemplo) ou a experiências radicais de linguagem, como as encetadas por Clarice Lispector (1976) em *Água Viva*, ou alguns textos em prosa de Hilda Hilst (1980), como *Tu Não Te Moves De Ti*. Outras experiências há, evidentemente, embaralhando-se inclusive com o poema em prosa (penso em “Um conto abstrato”, inserido por Sérgio Sant’Anna em seu último livro, *O Vôo da Madrugada*, 2003), mas cada texto literário deve ser estudado em sua particularidade específica: ser ou não ser narrativa poética substantiva não é a questão principal. Por outro lado, há que se aprofundar as investigações a fim de que se estabeleçam – para que melhor fruamos e compreendamos as obras literárias contemporâneas – uma estética, uma teoria e uma crítica da NARRATIVA POÉTICA SUBSTANTIVAMENTE CONSIDERADA. Porque a poesia lírica como fator estrutural do romance está, há muito, incorporada à técnica dos melhores prosadores da modernidade.

PIRES, A. D. The dissonant concert of modernity: lyrical novel and prose poetry. *Itinerários*, Araraquara, n. 24, p. 35-73, 2006.

⁴⁰ Cf. BRETON, 1984.

- **ABSTRACT:** *This paper sets out to discuss some dubious concepts of lyrical poetry theory and of narrative theory and goes on to study the lyrical novel in order to determine its conceptual character. Finally, the last objective of this study is to consider the lyrical novel and the prose poetry as privileged genres of literary modernity – due to their new possibilities on literary construction and on reader’s reception.*
- **KEYWORDS:** *Poetry. Prose. Prose poetry. Poetic prose. Lyrical novel. Literary genres. Modernity.*

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução de Jaime Bruna. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p.17-52.
- BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec: UNESP, 1988. p.397- 428.
- BANDEIRA, M. Poética. In: _____. **Seleção em prosa e verso**. Organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p.23-83.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, N. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Elos, 34).
- BRETON, A. **Nadja**. Paris: Gallimard, 1984.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CORTÁZAR, J. Situação do romance. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p.61-83. (Debates, 104).
- COUTINHO, E. F. (Org.). **Guimarães Rosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Fortuna Crítica, 6).
- CRUZ E SOUSA, J. da. **Obra completa**. Organização de Andrade Muricy. Atualização e notas de Alexei Bueno. Reimpressão atualizada da 1.ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.
- CURTIUS, E. R. Poesia e retórica. In: _____. **Literatura européia e idade média latina**. São Paulo: Hucitec: EDUSP, 1996. p.197-221.

- DUARTE, N. Poéticas da brevidade: o poema em prosa e o conto literário. **Forma breve**, Aveiro, n.2, p.19-25, 2004.
- ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In:_____. **Sobre os espelhos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.232-249.
- FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. Princeton: University Press, 1971.
- GOULART, R. M. Escritas breves: o poema em prosa. **Forma breve**, Aveiro, n.2, p.11-17, 2004.
- HILST, H. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Cultura, 1980.
- LEFEBVE, M.-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.
- LISPECTOR, C. **Água viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- MELO NETO, J. C. de. Da função moderna da poesia. In:_____. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 7.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOISÉS, M. **A criação literária: poesia**. 13.ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1997.
- MOISÉS, M. **A criação literária: prosa II**. 16.ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1998.
- NUNES, B. Guimarães Rosa. In:_____. **O dorso do tigre**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.141-210. (Debates, 17).
- PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. In:_____. **Os perigos da poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.11-34.
- PAZ, O. Verso e prosa. A imagem. In:_____. **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996a. p.11-50. (Debates, 48).
- PAZ, O. Ambigüidade do romance. In:_____. **Signos em rotação**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996b. p.63-74. (Debates, 48).
- PIRES, A. D. **Pela volúpia do vago**: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 455 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.

- RICARDO, C. A poesia na técnica do romance. In:_____. **O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros**. Rio de Janeiro: INL, 1959. p.261-313.
- ROSA, J. G. **No Urubùquaquá, no Pinhém**. 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3.ed. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- SANT'ANNA, S. **O vôo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHÜLER, D. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.
- TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris: PUF, 1978.
- TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

