

A NARRATIVA NO POEMA EM PROSA

Adalberto Luis VICENTE*

O poema em prosa é um gênero que se afirma na literatura francesa a partir do romantismo, integrando o grande movimento de renovação e de busca de novos meios de expressão que marcou esse movimento literário. É nesse contexto de descoberta de novas formas que surgem os poemas do *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, autor que é considerado o criador do poema em prosa na literatura francesa. Com Baudelaire, o gênero é logo associado à modernidade, pois, nos *Petits Poèmes en prose*, o autor tinha a intenção de dedicar-se à descrição “*de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne*” (Baudelaire, 1958, p.6). A partir de Baudelaire, o poema em prosa ganha prestígio na literatura francesa e a produção poética de Rimbaud e de Mallarmé ainda no século passado e a de Paul Claudel, Saint-John Perse, Max Jacob, Paul Éluard, Francis Ponge, René Char, Julien Gracq já em nosso século indicam que o gênero foi capaz de sobreviver às transformações pelas quais passou a literatura francesa nesse período, conseguindo responder como forma de expressão às mais variadas posições estéticas. Um dos motivos dessa sobrevivência é o “polimorfismo” do gênero, termo usado por Suzanne Bernard em seu livro *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* para indicar que “*les moyens mis en oeuvre pour transcender la prose sur le plan poétique sont extraordinairement divers*” (Bernard, 1959, p. 9). Dessa diversidade, decorre a dificuldade que muitos teóricos tiveram ao tentar definir de maneira abrangente o gênero, o que levou Guy Lavaud em uma enquete publicada pela revista *Don Quichotte* a afirmar com um certa ironia que o poema em prosa não se define, ele existe (Bernard, 1959, p. 11). Ao invés de procurar uma definição para o gênero, procuraremos abordá-lo aqui, seguindo a sugestão de Suzanne Bernard, através da presença em sua estrutura de duas forças em oposição. Como afirma a autora,

* Departamento de Letras Modernas – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14.800-901 – Araraquara – SP.

tout l'ensemble complexe de lois qui président à l'organisation de ce genre original se trouve déjà en germe, en puissance, dans sa seule dénomination: poème en prose ... et en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur... De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses - et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme. (Bernard, 1959, p. 434)

Estabelece-se então, com mais intensidade do que em outros gêneros, uma tensão, uma dissonância entre dois pólos de atração representados pela presença simultânea da poesia e da prosa. O poema em prosa existe entre o uso “transitivo e referencial” da linguagem típico da prosa e o “uso intransitivo” (Todorov, 1980, p.62) que a poesia faz da mesma. A vantagem de tal abordagem é que para cada época, autor e mesmo para cada poema é possível analisar como tal tensão se estabelece e quais são os procedimentos utilizados em cada caso para poetizar a prosa. Dentro desta perspectiva, a narrativa é um das formas da prosa que pode estar presente no poema em prosa. No entanto, a narrativa quase sempre se encontra aí, com algumas exceções é claro, simplificada ou fragmentada pela tensão com o aspecto poético que procura liberar-se de toda sucessão, causalidade e transformação.

Comentaremos a seguir como a narrativa se apresenta nos poemas em prosa de Bertrand e de Baudelaire e quais as soluções que esses dois autores deram para a tensão poesia-prosa. Abordaremos também a produção de Rimbaud, poeta que dá nova orientação ao gênero e cuja obra terá grande repercussão entre os poetas que mais tarde praticarão o gênero.

Os poemas do *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand, escritos entre 1827 e 1830, apresentam temas românticos que remetem à Idade Média, ao fantástico, ao grotesco e ao pitoresco. Os poemas de Bertrand são predominantemente descritivos e evocativos, verdadeiros quadros de época, como sugere o subtítulo do livro “*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*”. No entanto, tais temas vêm acompanhados por uma tentativa de impor à prosa o rigor formal do poema. Quando os poemas em prosa de Bertrand incluem elementos narrativos, estes se apresentam reduzidos ao essencial como exige a concisão do poema. Tais elementos constituem uma narrativa simples, pouco desenvolvida, às vezes na forma de ações independentes que se sucedem. A narrativa aparece aí envolvida por uma série

de procedimentos poéticos que de certa forma a ofuscam. É que Bertrand busca dar ao poema em prosa uma forma fixa e para isso adota a forma da balada em prosa, organizada em cinco, seis ou sete parágrafos com aproximadamente a mesma extensão, nas quais o ritmo das frases, as anáforas e repetições e a estrutura cíclica de alguns poemas são os principais elementos para criar o efeito poético. Pertencente à linha formalista do romantismo, Bertrand impõe à narrativa para que ela se poetize um rigor formal que leva Suzanne Bernard a chamar seus textos de poema em prosa formal.

Os *Petits poèmes en prose* ou *Spleen de Paris* de Baudelaire representam o segundo grande momento na história do poema em prosa. O prefácio nos informa que o autor busca “*le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience*” (Baudelaire, 1958, p. 7). Desvencilhando-se da métrica e da rima, o poeta tem ao seu dispor, uma forma de expressão capaz de revelar as dúvidas, os choques e as contradições provocados pela vida febril e artificial da grande cidade, no meio da qual o poeta descobre uma beleza misteriosa, desconhecida até então. Consciente do duplo princípio que rege o poema em prosa, Baudelaire vai criar textos que tiram seu efeito sobretudo da exploração dos contrários. Como observa Todorov ao analisar os poemas em prosa baudelairianos,

Tudo se passa como se Baudelaire houvesse tirado a temática e a estrutura de nove décimos desses textos do nome do gênero poético-prosaico, ou, se preferirmos uma visão menos nominalista, como se ele não houvesse sido atraído pelo gênero senão na medida em que este lhe permitia encontrar uma forma adequada (uma correspondência) para uma temática da dualidade e do contraste, da oposição... (Todorov, 1980, p. 115)

Assim, no caso dos *Petits poèmes en prose*, o poético é uma pura categoria temática, o que reduz toda tentativa de fixar-lhe uma forma ou de procurar, em primeiro lugar, simetrias formais e rítmicas como o fizera Bertrand - o que não quer dizer que Baudelaire nunca utilize tais simetrias. A liberdade que o emprego da prosa proporciona ao poeta autoriza-o a servir-se de prosaísmos, de descrições realistas e de dar a inúmeros poemas a forma narrativa. Quase sempre, a narração apresenta-se nos *Petits poèmes en prose* de forma bem estruturada, embora sempre curta. É sobretudo através da

dualidade temática de tais narrativas que Baudelaire pretende torná-las poéticas. Assim, no poema “*Un plaisant*” opõem-se o homem e a fera; em “*Le gâteau*”, o homem e a natureza; em “*Les veuves*” e “*Les yeux des pauvres*”, os ricos e os pobres; em “*Les foules*” e “*La solitude*”, a multidão e a solidão; em “*Le tir et le cimetière*”, a vida e a morte; em “*L’horloge*”, o tempo e a eternidade; em “*Déjà*”, a alegria e a decepção.

Pode-se dizer que das duas primeiras grandes manifestações do gênero na literatura francesa, dois caminhos se delineiam: o de Bertrand que resolve a tensão poesia-prosa enfatizado o aspecto formal e o de Baudelaire, que tomando o poético como uma categoria semântica, privilegia o aspecto prosa, dando pois um espaço maior para a narrativa em seus poemas. No entanto, o aparecimento das *Illuminations* de Rimbaud e a técnica de criação literária que ele aí desenvolve é que vão marcar de modo mais profundo os poetas posteriores que se dedicaram ao gênero.

A produção poética de Arthur Rimbaud é notável pela sua precocidade e pela rapidez das transformações formais e temáticas que aí ocorrem. No breve período de aproximadamente quatro anos de atividade poética, Rimbaud rompe com certa tradição literária precedente e cria, segundo Hugo Friedrich, “uma linguagem que, ainda hoje, continua sendo uma linguagem originária da lírica moderna” (Friedrich, 1978, p.57).

Quando aos dezessete anos, Rimbaud escreve as cartas conhecidas mais tarde como “Cartas do vidente” (1871), o jovem poeta já está empenhado num esforço de renovação literária que o levará a procurar experiências de escritura cada vez mais complexas. O poeta vidente, para Rimbaud, é aquele que, entregando-se a um “*immense et raisonné dérèglement de tous les sens*”, chega ao “*inconnu*” (Rimbaud, 1972, p.251). No entanto, a experiência do desconhecido exige um esforço de renovação da linguagem, pois as formas poéticas tradicionais são incapazes de traduzir tal experiência: “*les inventions d’inconnu réclament des formes nouvelles*” (Rimbaud, 1972, p.245), escreve o poeta na carta a Paul Demeny.

São sobretudo para os poemas em prosa das *Illuminations* que convergem as experiências da vidência e a busca de novas formas de expressão que ela exige. A sensação mais evidente que o leitor experimenta ao ler tais poemas é a de estar mergulhado num universo caótico. Tudo aquilo que sustenta nossos hábitos de leitura - seqüências lógicas, coerência, organização, relações espaço-temporais verossímeis - parece ter sido abolido. A esse respeito, escreve François Ruchon:

Le style de Rimbaud est généralement discontinu en ce sens qu'il procède par accumulations d'images hétérogènes, que sa pensée ne s'astreint à aucun ordre logique apparent, qu'il n'y a pas enchaînement, relation de cause à effet entre les diverses propositions où s'expriment sa pensée et sa vision. (Naliwajek, 1982, p. 129)

Dentro dessa posição estética, o poético é alcançado pela desarticulação do discurso lógico. Rimbaud rompe com o modo de operar de certas categorias que estruturam o mundo tal qual o percebemos e conhecemos. É contra essa percepção convencional do mundo que se volta a poesia de Rimbaud, criando o que Todorov chama de “desqualificação do referente” (Todorov, 1980, p.123). Não se pode, portanto, esperar que os poemas narrativos das *Illuminations* obedeçam às regras de continuidade, de encadeamento de ações, ou de relação causa e efeito que caracterizam a narrativa convencional.

Entre os procedimentos que Rimbaud utiliza para poetizar narrativa segundo sua concepção do poético podemos citar, em primeiro lugar, a indeterminação das personagens. Nenhuma informação adicional a respeito delas é fornecida ao leitor. Não sabemos de onde vêm e para onde vão. Rimbaud emprega quase sempre o artigo indefinido para introduzi-las, - um príncipe, um gênio, uma criança, um cigano - e nos fala delas como se já as conhecêssemos. Várias dessas personagens surgem e desaparecem no “tempo infinitesimal de uma iluminação” (Todorov, 1980, p.205). À indeterminação das personagens vem somar-se a indeterminação do espaço. Rimbaud embaralha ou aproxima elementos espaciais dispares de modo que muitas vezes uma determinação espacial precisa fica anulada. O promontório sobre o qual se ergue a cidade descrita no poema “*Promontoire*” é “*aussi étendu que l'Épire et le Péloponèse, ou que la grande île du Japon, ou que l'Arabie*” (Rimbaud, 1972, p.148) e como se não bastasse, estão presentes nesta cidade canais de Cartago, embarcadouros de Veneza, fachadas de Scarborough e do Brooklin, colossais construções da Itália, América e Ásia, além de um Etna em erupção. Estranha geografia, que ao fundir muitos espaços, acaba por criar um espaço puramente imaginário e ficcional. Pode-se falar ainda a respeito de indeterminação temporal nos poemas das *Illuminations*. Algumas vezes Rimbaud situa suas visões fora do tempo cronológico. O poema “*Barbare*” situa-se “*bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays*” (Rimbaud, 1972, p. 145) ou então vemos reunidos seres pertencentes a

diferentes planos de espaço e tempo como ocorre em “Enfance II” que se inicia com o seguinte parágrafo:

C'est elle, la petite morte, derrière les rosiers. - La jeune maman trépassée descend le perron. - La calèche du cousin crie sur le sable. - Le petit frère (il est aux Indes!) là, devant le couchant, sur le pré d'oeillets. - Les vieux qu'on a enterrés tout droits dans le rempart aux giroflées.
(Rimbaud, 1972, p. 122-3)

O resultado dessa indeterminação do espaço e do tempo é uma técnica que poderia ser chamada de simultaneísta ou instantaneísta, que privilegia a co-presença, a justaposição, o acúmulo e a fusão de elementos oriundos de planos espaciais e temporais distintos. Tal técnica terá grande repercussão entre os artistas das vanguardas do século XX que viram em Rimbaud um precursor imediato. Além disso, o poeta desarticula as seqüências narrativas e elimina as relações lógicas entre ações consecutivas. A narrativa encontra-se então nos poemas das *Illuminations* a um passo de perder sua identidade. A presença de elementos narrativos quase sempre estraçalhados, acompanhada pelo trabalho mais amplo de desqualificação do referente, não significa cair no informe, mas sim seguir uma outra lógica, ditada pela imaginação criadora do poeta, que desagrega e reorganiza as formas do mundo conhecido. Rimbaud realiza, pois, aquilo que Baudelaire havia pressentido como possibilidade criadora no *Salon de 1859* quando o poeta de *Les Fleurs du Mal* afirma que “*l'imagination décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf*” (Baudelaire, 1961, p. 1037-38).

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, C. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

_____. *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. Paris: Garnier Frères, 1958 (Coll. Classiques Garnier).

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

NALIWAJEK, Z. L'anaphore dans *Enfance* III. In: *Lectures de Rimbaud*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1982. p. 89-93.

RIMBAUD, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972. (Bibliothèque de La Pléiade).

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.