

CRIAÇÃO & CRÍTICA

A NOÇÃO DE POEMA EM PROSA, POR MESCHONNIC

Fernando Paixão¹

Resumo: Por se tratar de um gênero híbrido, o poema em prosa costuma ser um tema de controvérsia entre os críticos; enquanto alguns o assumem como um modelo próprio, historicamente consolidado ao longo do século XX, outros refutam essa identidade. O presente artigo visa contribuir com o debate, ao levantar as ideias de Henri Meschonnic sobre o assunto, tendo em vista seu entendimento da noção de ritmo. O autor francês sugere em seus escritos que o gênero novo implica uma “outra liturgia”, em comparação com a poesia e a prosa. E aponta alguns caminhos para o entendimento dessa expressão heterogênea.

Palavras-chave: poema em prosa; Henri Meschonnic; prosa poética.

THE NOTION OF PROSE IN THE POEM, BY MESCHONNIC

Abstract: As a hybrid genre, the prose poem is often a subject of controversy among critics; while some assume it as a specific model, historically consolidated throughout the 20th century, others refute this identity. This article aims to contribute to the debate by raising Henri Meschonnic's ideas on the subject, related to his understanding of the notion of rhythm. The French author suggests in his writings that the new genre implies “another liturgy”, in comparison with poetry and prose. And it points out some ways to understand this heterogeneous expression.

Keywords: prose poem; Henri Meschonnic; poetic prose.

Ao erguer o seu vasto edifício de afrontamento às ideias feitas e exaustivamente repetidas em torno a uma concepção dualista da linguagem — por conseguinte, da literatura —, Meschonnic dispõe de muitas páginas para contestar a dualidade que se instalou na cristalização dos gêneros e que levou ao contraponto da poesia à prosa. Em certo trecho, ao se opor às ideias de Bakhtin, o crítico-poeta francês contesta a identificação da poesia com o monólogo e do romance com a forma dialógica, lembrando que o discurso poético também funciona segundo um princípio de diálogo. E lembra: “o dialogismo do poema é ao mesmo tempo uma posição do sujeito da enunciação e do sujeito da leitura, os dois mutuamente implicados de uma maneira que o poema inventa e que lhe é própria” (Meschonnic, 1982, p. 456).

Meschonnic refuta ainda a identificação da poesia com a ideia de verso e de ritmo, em oposição à prosa associada à frase e à ausência de ritmo — raciocínio que está na base do pensamento clássico. Chega a afirmar que “a poesia, o verso e a prosa

¹ Escritor e professor de literatura do Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo.
E-mail: fernando.paixao@usp.br

CRIAÇÃO & CRÍTICA

são falsos universais” (Meschonnic, 1982, p. 400). E não poderia ser diferente, sob o risco de comprometer a radicalidade da sua visão crítica. Para ele, os gêneros literários preexistem ao ato criativo por força da convenção ou da tradição, mas não se confundem com a essência mesma da linguagem, que se singulariza na historicidade de cada texto. Se aceitasse a distinção prévia das formas e fórmulas de escrever, entraria em direta contradição com a verve central de sua teoria.

Isso quer dizer então que, para o nosso autor, não existe diferença entre prosa e poesia? Não, não simplifiquemos demais as coisas. Devagar com o andor, recomenda o ditado popular. É bem verdade que Meschonnic associa o advento da modernidade e do verso livre com um movimento de confluência dos gêneros principais, cujo marco principal se dá com *Les petits poèmes en prose*. Reconhece igualmente que a poesia moderna não apenas desestabilizou o antagonismo de verso e prosa, como também desacreditou a ideia de poema-objeto — quanto chama atenção pelo acabamento formal. No entanto, toda essa desconstrução pós-romântica não nos autoriza a adotar o completo abandono das diferenças entre os gêneros.

A rigor, no que se refere ao ritmo e à produção de sentido, as duas formas tradicionais de expressão implicam sobretudo uma diferença de grau e não de natureza (Meschonnic, 1982, p. 458). Elas mobilizam, por exemplo, distintos modos de oralidade, já que o verso livre apresenta “uma exposição rítmica em que a visualidade [da quebra de versos] atua como oralidade” (Meschonnic, 1982, p. 613). Outra particularidade do discurso poético é o recurso da metáfora, levando o pensamento a operar continuamente por imagens. A prosa, por sua vez, implica o engendramento interno do seu próprio ritmo — sem apoio de qualquer recurso de paralelismo, sonoridade ou efeito espacial.

A seguir, abriremos um parêntese para recorrer a outro autor que auxilia no entendimento das distintas propriedades da poesia e da prosa: Paul Valéry. A nosso ver, a visão do criador de *Cimetière marin* sobre o tema antecipa em alguns aspectos a ótica de Meschonnic, no sentido de buscar um entendimento dos gêneros literários primordiais a partir de uma visão *de dentro* do ato expressivo, em vez de privilegiar a camada visível. Num dos ensaios, ele resgata uma ideia de François de Malherbe (1555-1628) — dissidente do movimento clássico da Pléiade, defensor da sobriedade no dizer poético —, na qual compara o procedimento da prosa ao ato da marcha, enquanto o da poesia estaria mais próximo da dança (Valéry, 1998, p. 146).

Valéry aprecia muito essa comparação e, à sua maneira, a atualiza. Segundo ele, o caráter andante assumido pela prosa procura alinhar os conteúdos com vistas a dar conta da objetividade que envolve determinada história ou situação — donde as coordenadas de narrador, tempo e de espaço são essenciais. A poesia, por sua vez, apresenta também um “sistema de atos” (Valéry, 1998, p. 147), mas o seu propósito tem um fim em si mesmo, não se direciona a nenhuma exterioridade objetiva. Em ambos os casos, o corpo do texto literário faz uso das mesmas palavras do cotidiano — ou seja, dos mesmos músculos, ossos e nervos —, mas de modo a realizar funções diferentes e produzir sensações distintas no corpo.

Valéry, porém, vai mais longe nas comparações. Ele lembra que a dinâmica da prosa leva em conta uma forma “que não se conserva, não sobrevive à compreensão

CRIAÇÃO & CRÍTICA

e se dissolve na claridade” (Valéry, 1998, p. 149) do texto, enquanto o poema, pelo contrário, não se encerra quando terminado, pois, está pronto para renascer das cinzas da leitura e assim recupera a sua força expressiva. Inclusive, ele faz uso da imaginação e sugere uma metáfora interessante, ao comparar a expressão da poesia à figura de um pêndulo: de um lado, está o polo que incorpora o ritmo e a sonoridade das palavras, explorando muitas vezes o jogo de contrastes e surpresas entre as imagens; no polo oposto, engendra-se o efeito intelectual, no qual atuam as visões e os sentimentos, que constituem o fundo — ou o “sentido” — dos versos (Valéry, 1998, p. 151). Em essência, o movimento pendular é que aciona o efeito poético completo. Provavelmente, Meschonnic concordaria com essa bela imagem.

Feitas as considerações iniciais, retomemos o fio da meada, pois é chegado o momento de abordarmos um desdobramento natural do tema, a saber: qual é então a peculiaridade do poema em prosa, no âmbito da teoria meschonniciana? Trata-se de uma questão nada fácil de circunscrever, se levarmos em conta que a matéria não teve espaço privilegiado em sua reflexão. Mais que a diferença formal dos gêneros, interessa a ele o funcionamento da linguagem quando acionada em estado poético. No entanto, dispomos de algumas passagens do livro *Critique du Rythme: anthropologie historique du langage* que tocam com propriedade no assunto. Vale a pena retomar os argumentos e adicionar algumas deduções ao seu raciocínio.

O crítico-poeta francês considera que a singularidade do poema em prosa está associada ao modo próprio como articula a relação de ritmo e sentido, envolvendo a síntese de dois impulsos em simultâneo. Para atingir esse ponto, explora uma poética em que costuma predominar “uma visão prosódica, mais próxima do falado que do oral, mais próxima do relato que do recitativo” (Meschonnic, 1982, p. 614). Dessa maneira, ao rebaixar-se no plano da oralidade e da retórica, o texto engendra uma ótica diferente de sensibilidade e de mirada para as coisas. Sem renunciar, é claro, à linguagem figurada e inventiva, característica da poesia.

Meschonnic pondera ainda que o poema em prosa busca promover uma espécie de “conciliação de contrários”. Não necessariamente com o objetivo de conciliação do imaginário poético e sim com o sentido de aproveitar-se expressivamente da convivência de imagens diferentes, pensamentos opostos ou associações estranhas, para dessa forma dar colorido ao dizer poético. Tal dinâmica, por sua vez, contribui para a brevidade e intensidade da expressão. Acrescente-se a isso outra qualidade apontada por certos críticos dedicados ao assunto, que ressaltam a proximidade maior desse tipo de escrita com o campo da metonímia, em contraste com o privilégio da metáfora, predominante nos versos.

Resulta então uma linguagem em que subsiste a “tensão de anti-verso”, com acentuado “espírito anti-ordem” (Meschonnic, 1982, p. 612). Descompromissado de aspectos formais prévios, como ocorre na poesia, o poema em prosa sente-se sem amarras e pode seguir qualquer curso. Porém, sempre com a noção de conjunto rítmico, para que o texto funcione enquanto unidade. Segundo o crítico-poeta, essa escrita abraça o discurso livre e entrega-se à pulsão anárquica, ao mesmo tempo em que engendra a percepção de um poema, articulando um todo orgânico, “em que as principais características são a unidade e a concentração” (Meschonnic, 1982, p. 612).

CRIAÇÃO & CRÍTICA

Em essência, Meschonnic entende que a criação do poema em prosa é marcada por uma “outra liturgia” poética (Meschonnic, 1982, p. 614). Infelizmente, porém, não chega a desenvolver a contento essa definição breve, certa e que deixa em aberto uma dúvida central: como flagrar num texto a liturgia do gênero híbrido? Como se revela nas frases a oscilação de impulsos entre prosa e poesia? Para responder tais dúvidas, já não é possível recorrer ao crítico francês, escasso em tais considerações. O que não impede de encararmos o problema e arriscarmos uma hipótese, com o objetivo de propor algumas especulações em consonância com o ideário meschonniciano.

Para avançar no tema, porém, a nossa proposta será a de descer da altura abstrata dos conceitos da teoria para a dimensão concreta de um texto e um autor, a ser tomado de exemplo de como funciona a liturgia do poema em prosa. E, nesse caso, a nossa escolha recai sobre Manuel Bandeira. Autor importante do modernismo brasileiro, com predominância de versos líricos, informais e despossuídos de “poeticidade”, ele optou pela forma em prosa apenas em algumas páginas de sua extensa obra. Nelas, fica evidente como o criador de *Libertinagem* (1998) assume uma tonalidade própria ao adotar a hibridez.

Vamos nos deter em “Noturno da rua da Lapa”, que é um dos poemas em prosa bandeirianos mais conhecidos. Apresenta andamento fluente, introspectivo, quase se configurando como um miniconto, pois a situação inicial decai para o fantástico, por meio da sobreposição de frases que ampliam o foco da cena e mantêm entre si um jogo rápido de complementação e surpresa — que vai reproduzida abaixo:

A janela estava aberta. Para o que não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.

Não posso atinar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.

Nesse momento (oh! porque precisamente nesse momento?...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!

Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. - A bomba de flit! pensei comigo, é um inseto!

Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minha alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora. (Bandeira, 1998, p.43)

Ao ler o texto com atenção, percebemos que, na passagem de uma frase a outra, ou mesmo na sequência dos trechos de uma frase, ocorre uma transição de sentido, que pode ser mais ou menos sutil — ora dá continuidade ao imaginário, num pequeno

CRIAÇÃO & CRÍTICA

salto, ora compõe um desvio de expectativa, que resulta em surpresa e avanço imaginativo. Percebe-se logo como o ritmo está marcado por pausas que acompanham a pontuação, seja junto ao ponto final, às vírgulas ou aos pontos e vírgulas. No entanto, nem todas as suspensões se igualam em intensidade, variando conforme a relação das partes e o acabamento.

Em assim sendo, para efeito de visualizar o jogo rítmico que move as palavras, propomos classificar a transição de sentido entre as partes do poema em três níveis distintos, que variam conforme o grau de estranheza que aciona no imaginário, em escala crescente. Dessa maneira, se aplicarmos esse critério ao texto de Manuel Bandeira, temos configurada a seguinte sequência de pausas:

A janela estava aberta. // Para o que não sei, /mas o que entrava era o vento dos lupanares, / de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, // e fragmentos do hino da bandeira. ///

Não posso atinar no que eu fazia: /se meditava, / se morria de espanto / ou se vinha de muito longe. ///

Nesse momento // (oh! porque precisamente nesse momento?...) // é que penetrou no quarto o bicho que voava, / o articulado implacável, implacável! ///

Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. // Nascer de novo também não adiantava. // - A bomba de flit! pensei comigo, / é um inseto! ///

Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim; / os sinos da redenção continuaram em silêncio; // nenhuma porta se abriu nem fechou. // Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. / Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, // conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, / nem na minhalma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.²

Cabe lembrar que o poema faz referência evidente ao famoso “O corvo”, de Edgar Allan Poe, se atentarmos para a situação inicial da janela que se abre, seguida da entrada do bicho monstruoso e complementada pela citação de Palas e Lenora, também presentes no autor norte-americano. A adaptação do poeta recifense, contudo, rebaixa o espírito romântico do original ao ambiente carioca do início do século passado, num flagrante de mistura do prosaico com o dramático. Sob essa ótica, a metafísica dos versos ingleses se transforma, na visão de Bandeira, em miragem prosaica do espectro da morte, referida três vezes em tão poucas linhas.

Para o nosso tema, no entanto, interessa salientar como o fluxo do texto apresenta intervalos e silêncios que atuam na potencialização dos sentidos. Começa

² A divisão em três graus de estranheza é arbitrária e pode ser ampliada para mais graus, o que implicaria maior detalhamento expressivo; o importante é perceber a dinâmica de alternância (e paralelismo) entre as rupturas.

CRIAÇÃO & CRÍTICA

com um sujeito lírico introspectivo, tocado pelos ventos dos bordéis e dos arcos urbanos, mas que é surpreendido pela chegada de um bicho estranho, que interrompe o devaneio e suscita reação desastrada, levando-o de retorno à realidade crua e ao aposento simples.

Chama a atenção como as intercadências de grau / implicam uma conexão de complementariedade ou leve contraste entre os elementos, enquanto que nos intervalos // o imaginário costuma derivar para associações mais inauditas, inesperadas. A mudança de parágrafo, por conseguinte, representa uma cesura maior, de tipo ///, por vezes indicativas de mudança temporal ou de foco.

A dinâmica do poema de Bandeira, portanto, sustenta-se no encadeamento e contraste desses elementos, de modo a produzir um efeito interno de significação intensificada. E, se atentarmos bem, veremos que o intervalo mais leve, de tipo /, implica o impulso complementar da prosa, enquanto os momentos de ruptura // e ///, ao promoverem complementações inesperadas, resultam em figuração poética e expansiva.

É importante esclarecer, contudo, que não se trata aqui de retomar o recurso do enjambement — que produz uma cadeia de fortes cesuras nos versos e foi reconhecido por Giorgio Agamben como o traço mais identificativo da poesia (Agamben, 1989, p. 30) —, mas sim de reconhecer uma qualidade da linguagem literária poética, quando produz significação a partir de encadeamentos de palavras que absorvem num mesmo fluxo as conjunções ou disjunções de sentidos em vários níveis. Quanto maior é a disjunção, maior o salto produzido no imaginário.

O poema de Bandeira se beneficia desse andamento, pois inicia com as curvas cicloidais e lupanares, seguidas da invasão de um bicho horroroso e mensageiro de um desespero sem fim. Por meio de poucas frases, beneficiadas com os giros de significação entre as partes, o texto consegue criar ao final uma ambiência confidente, asfixiante. Convivem assim o fluxo da prosa, mantido pelo fio narrativo da cena, e os saltos poéticos que descortinam imagens inesperadas e revelam o fundo inquietante do sujeito lírico.

Feita a leitura do texto por esse ângulo, fica difícil imaginar agora o mesmo poema, caso fosse apresentado com o corte em versos, nos moldes da poesia tradicional. Algo da essência se perderia e essa perda está ligada ao ritmo, ao modo de produção de sentido, que sofreria alteração substancial. Da mesma maneira, seria impreciso tomar a peça por uma prosa — um conto curto por exemplo —, tendo em vista a repercussão subjetiva e poética da cena, tratada com celeridade e saltos imaginativos.

A nosso ver, trata-se de um bom exemplo da característica que procuramos definir neste ensaio e que escapa a uma definição precisa, mas que pode ser chamada de “liturgia da ambiguidade proso-poética”, inspirada no conceito de Meschonnic. Obviamente, isso não quer dizer que o modelo aqui sugerido e aplicado ao poema de Bandeira seja suficiente para esgotar o tema do ritmo nesse mesmo texto; constitui apenas um entendimento possível, que busca revelar a dinâmica rítmica e imagética do poema e não exclui outras interpretações.

A partir desse exemplo, podemos então concluir a argumentação com uma

CRIAÇÃO & CRÍTICA

formulação geral, que permite distinguir o “ritmo” dos gêneros principais. Parece-nos que o modo litúrgico associado ao poema híbrido está relacionado à ideia de ritmo *intermitente* — ou seja, de um movimento contínuo atravessado de intervalos —, enquanto a poesia, por sua vez, define-se pelo caráter *recorrente* do verso, que se reinicia a cada passo, compondo um fluxo em que predomina o paralelismo. Já a prosa, desenvolve-se sob o signo da continuidade, o que lhe confere um ritmo *sequente*. Intermitente, recorrente ou sequente, a cada tipo de escrita corresponde uma liturgia própria.

Importa lembrar ainda que, se a ambiguidade rítmica constitui a pedra de toque do poema em prosa, esse traço deve ser entendido como qualidade expressiva e não como indefinição formal, pois — longe de promover a soma da poesia com a prosa ou de sobrepor um modo sobre outro —, o poema em prosa mobiliza num só fluxo as duas margens da imaginação. Quem ganha com isso é o leitor, que encontra nesse formato um acolhimento e estímulo diferentes do que experimenta na leitura dos gêneros majoritários. À sua maneira, a escrita híbrida expressa uma “crítica do ritmo”, tal como aparece cristalizado nos modelos antagônicos da poesia e da prosa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1989.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem/Estrela da Manhã**, Edição Crítica de Giulia Lanciani. (Coord.) Coleção Archivos 33, São Paulo, 1998.

MESCHONNIC, Henri. **Critique du rythme**: anthropologie historique du langage. Lagrasse: Verdier, 1982.

VALÉRY, Paul. “Palabras sobre la poesia”. In: _____. **Teoría poética y estética**. Madrid: Visor, 1998.

Recebido em: 13/11/2023

Aceito em: 21/12/2023