Rosa Maria Goulart

Universidade dos Açores

Escritas Breves: O Poema em Prosa

Palavras-chave: poema em prosa, conto, escritas breves, verso, prosa, géneros literários, modernidade literária.

Keywords: prose poem, short story, short writing, verse, prose, literary genres, literary modernity.

Nascido, segundo os autores que ao respectivo estudo se dedicaram, da *crise do verso*, entendido este como uma limitação à criatividade, na sequência dos constrangimentos impostos pelas poéticas clássicas, o poema em

prosa terá igualmente beneficiado do crescente relevo adquirido pela prosa romanesca no pré-romantismo e pelo romantismo¹. Inserido, pois, numa *estética da modernidade*, este género é susceptível de reunir elementos (semântico-pragmáticos e técnico-compositivos) mais conformes aos géneros prosaicos e procedimentos mais comuns à lírica em verso, pese embora a opinião daqueles autores segundo as quais o poema em prosa só emprega a estrutura semântica, mas não a estrutura fónica do poema. Refira-se, em abono da posição contrária, um acentuado recurso, naquele tipo de poema, ao ritmo, às redundâncias fónico-rítmicas e semânticas e, conseqüentemente, a determinação de uma distinta atitude no processo de leitura, dado que «el lector se anticipa a la repetición de ciertos intervalos, marcados por la segmentación tipográfica»², processos que podem ir muito para além das estruturas semânticas.

Segundo María Victoria Utrera Torremocha, no seguimento de Suzanne Bernard, autora de um extenso e fundamental estudo sobre o género em causa, revelam-se nele duas atitudes básicas, dominando uma ou outra, segundo os autores e as épocas: a organização artística e a anarquia destrutiva, ligada a primeira à disciplina do verso e a segunda à liberdade da prosa, essencialmente conquistada nos períodos acima apontados.

Esta liberdade formal propicia, com extrema facilidade, diversas modulações, no que respeita às interferências de lírica e narrativa bem como aos diversos graus de presença de cada um destes modos literários. Assim sendo, liberto dos constrangimentos do verso, o poema em prosa frequentemente acolhe, na sua fechada e unitária arquitectura, fragmentos narrativos, quando não mesmo pequenas histórias. E se, à partida, se poderia

¹ Cf., a propósito, María Victoria Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Sevilha, Universidade de Sevilha, 1999.

² *Id.*, *ibid.*, p. 13.

³ Essa é, entre outras, a posição de Mariano Baquero Goyanes: «un cuento no se lo imagina uno sin compo-

colocar o problema da, geralmente curta, extensão deste tipo de composição lírica, não é menos certo que a brevíssima narrativa ostentada por muitos contos da actualidade constitui mais um argumento em favor da aproximação destes dois géneros, porquanto as formas condensadas do conto brevíssimo também parecem encontrar no poema em prosa um lugar adequado à necessidade de, como diria Borges, «cantar o conto».

Quanto à liberdade, resta dizer ainda que também ela não se pode dizer hostil a qualquer norma dada, porquanto, a partir do momento em que o investimento lírico da prosa se não exerce apenas a nível da enunciação, a distância entre verso e prosa pode ficar bastante atenuada. Basta recordar aqueles poemas em prosa que recorrem às referidas repetições fónico-linguístico, às redundâncias de carácter anafórico, aos paralelismos, etc.

Se a grande maioria dos estudiosos vê no conto uma modalidade de escrita breve caracterizada pela sua, às vezes extrema, contenção temática e estrutural, assente numa estética mais da sugestão do que da explicitação ou mais cristalizada³, em oposição ao romance, o poema em prosa tem com ele grandes afinidades nalguns dos aspectos mencionados, apesar da sua diferente integração genológica e modal. Sendo o conto, na sua forma mais difundida, um género narrativo em prosa, pode reconhecer-se, sem grande esforço, que o poema em prosa constitui um espaço favorável à aliança de lírica e narrativa, necessariamente breve. Daí que nos «géneros próximos» do conto Mariano Baquero Goyanes inclua precisamente este género lírico⁴. Percebemos, efectivamente, com frequência, como que uma vontade de narrar concisamente, apanágio do conto, nessa forma de poesia lírica. Encontramos, aliás, por vezes, nas formas narrativas breves da actualidade, uma tal condensação discursiva (ocupando uma página, ou menos do que isso) muito próxima do poema.

Empenhado em ligar de forma inequívoca conto e lírica, Julio Cortázar, no que é seguido por outros, define-o, na sua relação com o leitor, mas também pela sua estrutura formal, anulando, deste modo, a tradicional distinção poesia/prosa. Segundo este autor (opinião que pode não ser consensual), não é o poema em prosa que, narrativizando-se, se aproxima do conto, mas o contrário: é o conto que perde a «estrutura da prosa» para adquirir cadências e ritmos líricos. Reconhece, num e noutra destes géneros, afinidades genéticas e ontológicas, atravessados ambos por uma espécie de magia que coloca, no caso do conto, propósitos indagativos ou informativos em segundo plano⁵.

sición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición» (Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento?*, 3ª ed, Murcia, Universidade de Murcia, 1998, p. 54).

⁴ Segundo este autor (posição que agora não se discutirá aqui), a «fórmula simplista» para distinguir um e outro consiste no seguinte: quando o assunto se deixa resumir, estaríamos em face de um *conto*; quando tal não é possível, ou não seja fácil, é de supor que se trate de um *poema em prosa* (cf. *op. cit.*, p. 130. Sublinhado do autor).

⁵ Cf. Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (ed.), *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila Editores, 1997, p. 405: «La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarían fantástica. Mi experiencia me dice que, de alguna manera, un cuento breve como los que he tratado de caracterizar, no tiene una *estructura de prosa*.» A estrutura de verso, acrescenta o autor, é dada pela tensão, pelo ritmo, pela pulsação terna, pelo _____imprevisto.

⁶ João Camilo, *A Ambição Sublime*, Lisboa, Fenda, 2001.

Poderíamos retomar, embora com ligeiros acertos, para o poema em prosa alguns dos preceitos expressos no «decálogo» de David Mourão-Ferreira, onde o autor expressa as suas regras do conto. Isto é, vale para o género a recomendação de «não explicar» e de «nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa», se bem que este segundo preceito também não possa ser generalizado, pois é sabido o quanto a lírica pode viver da redundância fónico-rítmica e semântica. Já quanto ao «antes narrar que descrever», tal não se aplicará de igual modo ao género em causa, sendo mais válido o inverso, porquanto, como lírica que é, o poema em prosa recebe, mais naturalmente, a descrição, tanto pelo estatismo temporal que à primeira está associado como pelo investimento subjectivo que lhe está inerente e ainda pelo labor textual a que ela geralmente apela.

Nesse aspecto se distinguiria o poema em prosa do conto, porquanto naquele a dominância da descrição sobre a narração é bem evidente, enquanto neste, sobretudo no conto tradicional, porque o moderno já assume outros modelos, a narração prossegue geralmente sem desvios. Todavia, mesmo quando se verifica a presença da descrição ou de elementos narrativos, eles participam de uma característica geral da lírica, já bem sublinhada por Aguiar e Silva, a saber: funcionam como pretexto para a expressão de sensações, de sentimentos e, enfim, como motivação para a contemplação poética ou para reflexões de carácter filosófico ou existencial, às vezes até desencadeadas a partir de uma parcela da realidade que se descobre fascinante ou perturbante e que é poeticamente transformada em *canto do mundo*.

O poema em prosa tanto pode integrar fragmentos narrativos, ou constituir mesmo, na totalidade, uma breve narrativa, como pode, ao invés, e com excepção da sua estrutura em prosa, revelar traços essenciais da lírica, nomeadamente a ausência de narratividade (e bem assim de dinâmica temporal) e a conseqüente instauração de uma presença enunciativa que «esquece» passado e futuro ou que, como escreve Pozuelo Yvancos – na linha do afirmado por Ana Arendt –, abre «uma brecha no coração do tempo», expressão artística de uma visão subjectiva do mundo, não raro metaforizada em canto ou em expressão musical.

Assim, umas vezes mais próximo da narrativa breve, sobretudo quando constrói uma pequena narrativa, outras situando-se, pelos traços enunciativos e formais, em exclusivo no campo da lírica, sendo, então, todo o propósito narrativo deliberadamente arredado, o poema em prosa continua a ser objecto, nas teorias que o abordam, de consensos e dissensos, consoante a perspectiva adoptada, havendo mesmo quem chegue a colocar como critério de classificação a intenção autoral, o que não deixa de ser significativo, após as venturas e desventuras com que as poéticas da modernidade atingiram a noção de autor. Persiste, todavia, como aceitação unânime a ideia de brevidade, de unidade estrutural, de concentração e de intensidade, traços igualmente destacados como próprios da narrativa breve, o que o aproxima desta, nos casos em que se decide contar algo.

Não é raro encontrarmos poetas que encontram na prosa a forma mais adequada à expressão lírica, enquanto para outros a forma versificada parece ter recebido as preferências como receptáculo de embriões narrativos, reservando-se a prosa para o registo exclusivamente lírico, sem outras interferências modais. Noutros ainda, verifica-se um cultivo tanto de uma como de outra daquelas formas poéticas. É o caso de João Camilo,

poeta agora convocado pelo carácter modelar da sua escrita poética. Nesta entrelaçam-se ritmos da poesia e ritmos da prosa, com frequência invertendo os seus usos mais comuns, ou seja, há neste autor uma peculiar utilização de verso e prosa, de modo a que esta sirva essencialmente a subjectividade, a não-narratividade e a atemporalidade da lírica, opostas ao carácter eminentemente narrativo dos seus poemas em verso, por onde circula, sem que o lirismo nelas se perca, um considerável número de pequenas histórias.

Mais significativas são, porém, as diferenças entre a lírica e a narrativa no que à temporalidade diz respeito, pelo que têm de ser lidas de modo diverso as «histórias» que uma e outra integram. No caso da lírica (e reportando-nos ainda ao texto de João Camilo), parece ser de uma atracção, não totalmente assumida, pela narração de pequenas histórias que se trata. Mesmo sabendo-se da possibilidade de integração de micronarrativas como motivação para a expansão lírica, geralmente se reconhece que os seres aí referidos não têm realmente o estatuto de personagens. Todavia, em *A Ambição Sublime*, a colectânea de poemas que serve de base a estas reflexões⁵, eles adquirem o estatuto, se não de autênticas personagens, ao menos de «quase-personagens». Há, aliás, uma espécie de personagem central, recorrente, de que a voz lírico-narrativa vai contando fragmentariamente a história, tendo-se, portanto, o seguimento de uma trajectória que parece orientar-se para o traçado de um percurso no tempo.

A leitura daquele texto obriga-nos, porém, a uma atenção que tem de exercer-se em dois sentidos, porque o mesmo surge todo ele marcado por essa hesitação entre a narração e a representação lírica, muito embora seja esta, como seria de esperar, a absorver, reordenando-as, recontextualizando-as e ressemantizando-as, todas as histórias contadas. É, assim, por um lado, de registar que o poeta nunca perde de vista um certo horizonte narrativo ao longo do traçado do seu percurso lírico, quer pela introdução de agentes que se assemelham a personagens, quer pelo recurso a acções (significativamente representadas por verbos no pretérito perfeito, indicando movimento e transcurso do tempo) seja pela referência a géneros (literários ou outros) que se definem essencialmente pela narratividade. Assim, logo no poema de abertura, a propósito de K., há uma voz (narrativa ou quase narrativa) a afirmar que ele «também não aspirava a escrever a sua biografia, nem a contar a história em que se revelaria a verdade sobre aquelas que um dia teria amado» (p. 11); em «Quase triste» (p. 27), entra a epistolaridade, género de feição dialogal que não exclui liminarmente a narração; «Cães» (p. 35) é um poema em prosa que narra uma pequena história; «Instantâneos» (p. 51) fala de poemas como «histórias, ficções», reconhecendo, no fim, o poeta que escreve «histórias, fragmentos» (p.52); em «O paraíso perdido», é recordado um dia no passado e num «tempo desaparecido», em que todos teriam sido felizes («Foi tranquilo o dia»; «[...] as crianças riam e corriam» – p. 89) e os termos para sugerir que esse é verdadeiramente um tempo irreversível são igualmente tomados de empréstimo ao campo da narrativa («Foi noutra país, noutra vida, noutra continente. Noutra história, noutra romance, noutra intriga. Noutra ficção» (p. 89); o início de «Um cão ou um lobo» (p. 92), poema narrativo

⁷ Cf. p. 92: «Comecei a caminhar, afastando-me. Ele observava-me de longe, foi ficando cada vez mais distante, _____até que o perdi de vista».

⁸ Cf p. 94: «Episódio//de um sonho adolescente,//tantos anos depois da//adolescência. Tive de partir,//abandonei o lugar do devaneio.//Mas como esquecer? Como?»

também em prosa, cria a expectativa de nos encontrarmos perante uma fábula – sem conclusão moral explícita, é certo, mas que, mesmo assim, pode ser vislumbrada naquele final semi-aberto⁷; «Episódio de um sonho» (p. 94) é verdadeiramente constituído pela narração de um evento singular, sequencialmente desenrolado no tempo, com sucessivos «antes» e «depois» e com um desfecho. Um desfecho a que os versos finais⁸ vêm dar sentido, mostrando que o episódio narrado é mero ponto de passagem, ou pretexto, para a interrogação final, esta sim, fundamental, pela carga subjectiva e pela veemência que se adivinha nesta enfática (ênfase sublinhada na reiteração) pergunta; em «Para fazer rir» (pp. 102-103) escreve o poeta que «inventámos tantas histórias» para concluir da respectiva nulidade quando tudo morre («[...] tudo desaparece//quando morrem aqueles//que foram vítimas do amor//e do ódio» (p. 102). E é também ao campo da narrativa que vai buscar as metáforas para dizer a inutilidade das glórias desta vida e da presunção de imortalidade bem como a necessidade de se não correr atrás de quimeras ou de falsas esperanças, porque «a história está escrita há tanto tempo, já//não há enigmas na intriga» (pp. 102-103). Estando a história já escrita, resta, pois, a cada qual ocupar a página que lhe está destinada, sem possibilidade de a refazer. São estes, entre vários outros, exemplos de narratividade em *A Ambição Sublime*, suficientemente elucidativos do que tem vindo a ser dito sobre a poesia de João Camilo e da sua apetência pela inclusão de pequenas histórias nos seus poemas líricos, tendência tanto visível nos poemas em verso como nos escritos em prosa.

Para além das micronarrativas que têm vindo a ser referidas, surge a simulação de um discurso epistolar em «Nas suas teias» (p. 87), tendo o poeta igualmente escolhido para ele, como em muitos outros casos, a forma do poema em prosa, talvez por este facultar uma expansão discursiva mais compatível com o pretendido desabafo, a simular uma consulta médica (psicanalítica), fugindo da contenção expressiva que se lhe nota em vários dos seus poemas em verso. Em forma de diálogo, como é próprio do género epistolar, mas que é também recorrente, inclusivamente nos poemas em forma versificada, lamenta-se ao «doutor» pelas dificuldades enfrentadas no acto de escrita. Não é a mera relação entre as palavras e as coisas que o inquieta, inquietação que muitos outros poetas têm manifestado; é uma inquietação que passa pela auscultação de uma verdade profunda (apenas pressentida, mas que se não conhece) e pelo sonho de entender, que parece estar intimamente ligado ao desejo de sabedoria. Daí o lamento: «Doutor, se eu conseguisse escrever. Mas as palavras são apenas palavras, a realidade que elas nomeiam provavelmente não existe independentemente do meu sonho de entender. Que fazer? Como salvar-me ainda agora que senti a verdade?» (p. 87). E como aqui, ao contrário de muitos outros poemas, não se conta, havendo antes um lamento, a conclusão não se reporta a nenhum episódico desfecho, mas à sabedoria de vida e às crenças do próprio poeta – sabedoria e crenças, tudo o faz pensar, aprendidas em deambulação pelo mundo e em trânsito pela vida.

Muitas dessas histórias breves, com indicação de tempo e lugar, se encontram, com efeito (embora não exclusivamente), nos seus poemas em prosa. «O que era» (p. 70), por

exemplo, inclui logo no fim do primeiro parágrafo uma informação que parece abrir um espaço narrativo, novamente pela indicação de um verbo de valor singulativo (o pretérito perfeito, como sempre). Todavia, este episódio como que prometido perde-se no meio de outras anotações mais relevantes, dado que a situação daquela que se nos apresentava como eventual personagem interessa como pretexto para um mergulho na interioridade e para a sondagem de um conhecimento que, ainda difuso no presente, espera vir a clarificar no futuro.

No fundo, as micro-histórias desta poesia de João Camilo constituem, somadas, a história de um trajecto poético (e aqui não curamos de saber em que em que circunstâncias, ou em que medida, ele é K., o poeta-enunciador, ou ele-mesmo, como projecção autobiográfica), como se todos estes poemas visassem a construção de uma história da existência e do processo de aprendizagem do mundo e dos espaços percorridos – assim se justificando a temporalidade narrativa que os atravessa. Uma história, diga-se também, que representa, enfim, uma escalada de resistência na «elevada montanha da existência», desafio que o poeta se propõe («Resistir, não deixar a outra metade//de nós mesmos desmoralizada no sopé//da elevada montanha da existência» (p. 89).

A poesia, em suma, escreve o poeta, «é o modelo de que [se] inspir[a] para tentar ordenar a [sua] existência e atingir a paz da própria morte ainda em vida» («Nada de grave», p. 84). E a poesia, escreve ainda, «necessita de tempo e de tranquilidade interior» (*ibid.*), o mesmo é dizer, exerce-se na duração reflexiva e contemplativa que, em última instância, a narrativa recusa. Por isso, esta poesia de João Camilo revela simultaneamente um certo fascínio pela narração de histórias, constituindo estas episódios intermédios da *história total* de quem se busca, procurando conhecer-se através do conhecimento do mundo. E essa caminhada vai-se processando em diferentes espaços (América, França, Inglaterra), não muito ditos, mas sempre pressupostos. Não há, propriamente, um lugar definido onde toda esta «acção» se centre, sendo antes de todos os lugares e bem assim de lugar nenhum. Como se a dizer-nos também que o *sublime* aqui ambicionado e indiciado no título não tem lugar certo, podendo existir em qualquer tempo e em qualquer lugar.

Se em João Camilo o pendor narrativizante se reparte indistintamente pelo poema versificado e pelo poema em prosa (talvez até mais naquele do que neste), tal significa que o seu gosto por contar histórias, como é próprio do conto, não encontrou obstáculos de monta nesse género não narrativo por definição. Porém, se essas «histórias» que foram sendo rastreadas são, em última instância, histórias de lugar nenhum, tal pode ler-se então como sendo visível a dominância da lírica sobre a narrativa, sobretudo na medida em que os mesmos lugares se assumem fundamentalmente como espaços simbólicos que não se resumem ao normal enquadramento de uma acção. Assim sendo, como também é próprio do modo lírico, tempo e espaço acabam por ser absorvidos e reintegrados na interioridade do sujeito lírico que os reconstrói numa unidade íntima onde aquelas categorias perdem, no todo ou em parte, a referencialidade tomada como motivação ou ponto de partida.

Uma conclusão sobre a teoria do poema em prosa irá, necessariamente, encontrar-se com definições que relevam traços igualmente aplicáveis a outros géneros modernos. Não têm, aliás, faltado teorizadores ou ensaístas, que se têm referido a outros géneros

em moldes muito semelhantes, destacando, nomeadamente, o carácter dialógico, a rebeldia à codificação, a configuração proteiforme. Traços estes que temos visto serem atribuídos ao poema em prosa, ao romance, considerado por vários autores a mais aberta das formas, e ainda ao ensaio, cuja liberdade temática e formal tem sido por demais sublinhada. Todos eles tidos, portanto, como abertos, receptivos a interferências de outros modos ou géneros, e de vários tipos de discurso. Em suma, o género aqui abordado constitui, a par de outros, mais um exemplo da nossa modernidade literária, prolongada na pós-modernidade. Ressalve-se, contudo, que, apesar da liberdade que lhe tem sido reconhecida, o poema em prosa não perdeu as características essenciais que fazem dele um género lírico por excelência.

Resumo

Tendo beneficiado da flexibilidade trazida pelas poéticas do Romantismo e do Pré-Romantismo, que terão libertado a lírica dos constrangimentos impostos pelo verso, o poema em prosa conheceu a partir daí um notável desenvolvimento. Na sua fechada e unitária arquitectura chega a aproximar-se de outras formas de escrita breve, como o conto; outras vezes, situa-se nitidamente no campo da lírica, excluindo qualquer intervenção narrativa. Em qualquer dos casos, revela-se como um género que é bem o exemplo da nossa modernidade literária.

Abstract

Having benefited from the flexibility that emerged with Romantic and Pre-Romantic poetics, which released lyrical poetry from the constraints of verse, the prose poem has ever since been subject to remarkable development. In its closed and unitary architecture it resembles other short writing genres such as the short story. On other occasions, however, it appears to be clearly embedded in the realm of lyrical poetry,