



“A alegria é *una*”: O poema em prosa e a poética da ironia

“*Joy Is a Unity*”: *The Prose Poem and the Poetics of Irony*

Olga Kempinska

Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro / Brasil

olgagkem@gmail.com

Resumo: O estudo propõe uma reflexão sobre diversas utilizações da metáfora da imersão n’água enquanto a chave para a compreensão da estrutura da subjetividade encenada no poema em prosa. Destarte, ao investigar a presença da ironia romântica voltada para a falta de acabamento e para a representação da dissimulação, duas importantes características da estrutura do poema em prosa, que surge em meados do século XIX enquanto uma forma de resistência não apenas às injunções do mercado literário do folhetim, como também ao espírito da massificação em geral, o estudo debruça-se sobre a afirmação da reunificação subjetiva como o principal desafio da poética híbrida. Os poetas tais como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Henri Michaux e, mais recentemente, a polonesa Ewa Lipska são os principais interlocutores nessa tarefa proposta pelo texto de Charles Baudelaire *O spleen de Paris*. Seu principal desafio é a articulação da estrutura paradoxal do espírito moderno composto da tendência herética e da autocrítica.

Palavras-chave: poema em prosa; literatura francesa; ironia; riso; subjetividade.

Abstract: This paper establishes a reflection on the different uses of the metaphor of immersion in water as the key to understand the structure of the subjectivity staged in prose poems. In investigating the presence of the romantic irony aiming the lack of completion as well as the representation of dissimulation, characteristics of the prose poem structure, which emerges in the middle of the XIX Century as a form of resistance not only to the *feuilleton* literary market, but also to the massification spirit in general, the study analyzes the affirmation of the subjective reunification as the main challenge to poetic hybridity. Poets, such as Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Henri Michaux and more recently the Polish author Ewa Lipska, are important participants of this fascinating task put forward in Charles Baudelaire’s *Paris Spleen*. Its main challenge

is the paradoxical articulation of the modern spirit structure constituted both by the heretical tendency and self-criticism.

Keywords: prose poem; French literature; irony; laughter; subjectivity.

O homem, entretanto, pode ser oposto a si mesmo de duas maneiras: como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios; ou como bárbaro, quando seus princípios destroem seus sentimentos.

Friedrich Schiller

Introdução

“Tomar um banho de multidão não é coisa para qualquer um” (BAUDELAIRE, 2016, p. 40). Como tentarei mostrar no presente estudo, o gesto de se comparar a intensidade da solidão vivida em meio a uma multidão urbana à experiência de uma imersão n’água constitui um dos recursos mais irônicos de Charles Baudelaire. Sua eficácia poética e estética, que possui suas origens na época romântica e que encontra seus continuadores até os dias de hoje, não deixou de fascinar mais tarde também outros praticantes do poema em prosa, não apenas no domínio da língua e da cultura francesas. Mantendo, assim, uma viva discussão com a poética do romantismo profundamente enraizada na tendência à afirmação do narcisismo cósmico, sobretudo em seus aspectos fusionais, opondo-se à afirmação do regime do grotesco, a encenação no poema em prosa da disposição criativa da subjetividade comprova também sua cumplicidade com a exploração da experiência da solidão e do *spleen*.¹

Vale a pena assinalar que o próprio Baudelaire utilizou a imagem da imersão n’água não apenas na abertura de um texto hoje em dia tão famoso, como também para a descrição da atitude estético-poética de seu precursor romântico, Victor Hugo. “Recordo-me de um tempo em que sua figura era uma das mais encontradas no meio da multidão” (BAUDELAIRE, 1992, p. 19), observou o autor de *As Flores do mal*. Dotado de uma

¹ “Nesta época, e para não omitir nenhum traço do esboço ao qual nos aventuramos, faremos notar que, com o cristianismo e por ele se introduzia no espírito dos povos um sentimento novo, desconhecido dos Antigos e singularmente desenvolvido entre os Modernos, um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2007, p. 22).

forte constituição espiritual, Hugo, com quem o autor de *O spleen de Paris* compartilhou o interesse pela investigação dos diversos efeitos do grotesco, desconfiando, no entanto, de sua combinação necessária com o sublime,² é um poeta que caminha trabalhando, uma “estátua da Meditação que caminha” (BAUDELAIRE, 1992, p. 21). Diferentemente do próprio Baudelaire, que se dedica sobretudo à compreensão e à articulação poética da experiência subjetiva moderna no meio urbano, que é a do *flâneur*, Hugo revela-se ainda muito atraído pelos aspectos românticos dessa experiência, ou seja, como alguém propenso a “tomar incessantemente um banho de natureza” (BAUDELAIRE, 1992, p. 23).

1. O poema em prosa e a duplicidade irônica

A bem conhecida carta na qual Baudelaire (2016) descreve as principais aspirações do hibridismo estilístico do poema em prosa “está asseada na ironia, que, tal como as perguntas retóricas que a pontuam, é uma forma de duplicidade” (STEPHENS, 2005, p. 70), que decorre de uma certa dissimulação. Torna-se então interessante analisar os elementos que compõem essa duplicidade e que surgem de uma forma por demais explícita no poema em prosa de Stéphane Mallarmé “*Frisson de inverno*”, de 1967, momento dos primeiros efeitos da influência de Baudelaire, construído em torno da imagem do espelho, enquanto um dispositivo eficaz do olhar autorreflexivo, que é também comparado com uma experiência de banho. O corpo e seu reflexo, a vida e a morte, a atualidade e o passado, o masculino e o feminino, a brevidade e a perenidade, o ornamento e o desnudamento, a singularidade e a pluralidade, a visão e o tato são aqui postos em cena como os elementos da subjetividade atingida por uma vivaz experiência da contradição:

E teu espelho de Veneza, profundo como uma fonte fria em margem de víboras desdouradas, quem lá se mirou? Ah! estou certo de que mais de uma mulher banhou, nesta água, o pecado de sua beleza, e talvez eu veria um fantasma nu se olhasse muito tempo. (MALLARMÉ, 2015, p. 59).

² “Voltemos pois, e tentemos fazer ver que é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo; [...]” (HUGO, 2007, p. 24-25).

As imagens da imersão n'água parecem, assim, ao mesmo tempo evocar e ultrapassar nos poemas em prosa a longa tradição iconológica “que associou à melancolia o espelho e o olhar voltado para a imagem refletida” (STAROBINSKI, 2014, p. 19) por meio da colocação em questão do próprio movimento do desdobramento subjetivo enquanto forçosamente articulado pela estrutura da oposição. “Ao ser diante do espelho pode-se sempre fazer a dupla pergunta: para quem estás te mirando? Contra quem estás te mirando?” (BACHELARD, 2013, p. 23). Próxima da experiência do duplo tal como inscrito na constituição da experiência do narcisismo cósmico, pois o espetáculo d'água costuma ser reversível, e, com isso, na estrutura do sublime, a intensidade da experiência do prazer da identidade garantida, paradoxalmente, pela duplicidade genérica e identitária, encontra sua encenação no texto de Mallarmé na forma dialógica. Todavia, um tal espelhamento simples da beleza natural e unificada é impedido na obra de Baudelaire pelo contato com a multidão. Fortemente inspirados pelos textos de Edgar Allan Poe – e “o humano, em Poe, é a morte” (BACHELARD, 2013, p. 48) – os poemas em prosa de Baudelaire tornam a experiência da imersão muito ambivalente e, destarte, a imagem do contato com a água abandona o dinamismo vertical do narcisismo, que havia encontrado sua culminação na experiência do sublime romântico, privilegiando o movimento horizontal, que articula a difícil e complexa passagem entre o *spleen* e a alegria.

“A alegria é *una*” (BAUDELAIRE, 1998b, p. 18), ressalta o poeta, distanciando-a, dessa maneira, do domínio do grotesco caracterizado pelo dilaceramento radical e pela expansão interminável da heterogeneidade. O poema em prosa afirma-se, com isso, enquanto o esforço da preservação da unidade subjetiva contra “os fenômenos artísticos que denotam no ser humano a existência de uma dualidade permanente” (BAUDELAIRE, 2008, p. 58) e que possuem sua mais plena realização justamente no grotesco, tal como manifesto, por exemplo, na prática da caricatura, aliada, nesse sentido, da paródia. Mais próxima da profunda solidão inerente ao dandismo, que é “uma espécie de culto de si mesmo, que pode sobreviver à busca da felicidade a ser encontrada em outrem” (BAUDELAIRE, 2012, p. 15), a subjetividade articulada pelo poema em prosa, ainda que por vezes afetada pelos “sobressaltos extravagantes da consciência” (HIDDLESTON, 1989, p. 276), não se cansa de encenar os esforços de sua reunificação. Não estranha, no contexto dessa discussão acerca da configuração formal da subjetividade artística, que Paul Valéry tenha feito

do “demônio da lucidez” (VALÉRY, 2011, p. 20) uma das características mais distintivas da poética baudelaيرية. Valéry utilizou, aliás, justamente a imagem da imersão n’água para encenar em um poema em prosa de 1925 os paradoxos da experiência do despertar, apontando, com isso, para a importância do limite subjetivo delineado pela experiência onírica: “Braços e pernas encolhidos, distendidos, remexendo as sombras e o leito; repartindo, afastando as ondas da mortalha vaga, o ser enfim se desfaz da sua confortável desordem” (VALÉRY, 2009, p. 13).³

O fundamento da poética de Baudelaire é constituído pela teoria das correspondências, que tem “a metáfora como seu principal mecanismo” (BRZOWSKI, 1994, *apud* BAUDELAIRE, 1994, p. 475). Em seus aspectos estéticos, a compreensão moderna da arte remete, segundo o poeta parisiense, a uma experiência da unidade, a saber, à criação de “uma magia sugestiva que contém ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista” (BAUDELAIRE, 1998a, p. 103). Em termos da estética da recepção, essa unidade não deve ser equiparada à abolição da distância estética – efetuada graças à experiência do riso – que envolve o corpo do leitor – à qual o poema em prosa resiste –, e sim a um jogo irônico, que acaba por reafirmar a distância, isto é, acaba por envolver a encenação da criatividade autorreflexiva. De fato, se os poemas em prosa de Baudelaire devem muito “à experiência de si mesmo” (JOUVE, 1961, p. 61) naquilo que esta possui de mais doloroso, a saber, no contato direto com o mal sob suas diversas formas – explorando sobretudo as formas do saber frequentemente inconfesso do ser humano, relacionado a tudo aquilo “que as pessoas sabem quando o fazem: o Mal” (JOUVE, 1961, p. 71) –, os textos dos poemas em prosa posteriores ao volume de *O spleen de Paris* tendem a valorizar antes de mais nada o triunfo dos movimentos criativos da subjetividade humana, sem, no entanto, chegar a esquecer

³ Valéry descreveu também poeticamente a sensação da alegria física e psíquica experimentada durante a natação: “Mas lançar-se na massa e no movimento, agir até os extremos, e da nuca até os dedos dos pés; virar-se nessa pura e profunda substância; beber e soprar a amargura divina, é para mim um jogo comparável ao amor, a ação na qual meu corpo inteiro se faz todo signos e todo forças, como uma mão se abre e se fecha, fala e age. Aqui o corpo todo se dá, se retoma, se concebe, se gasta e quer esgotar suas possibilidades [...] Meu corpo torna-se instrumento direto do espírito e, ainda assim, autor de todas suas ideias. Tudo se torna claro para mim. *Compreendo ao extremo o que o amor poderia ser. O excesso do real!*” (VALÉRY, 1960, p. 667, grifo do autor).

o dilaceramento fundamental, ou seja, a desestabilização dos limites da subjetividade, que constitui seu principal mecanismo.

No volume de *As Flores do mal*, com o qual os poemas em prosa mantêm sempre um intenso diálogo, colaborando, com isso, para a criação de um forte efeito de ironia, a prática da ironia havia encontrado uma transposição formal no uso da incorreção e do deslizamento estrutural, ou seja, na combinação do acabamento rítmico com as imperfeições poéticas, assinalada por Valéry (2011). Assim, na tradução brasileira da coletânea dos poemas baudelairianos elaborada por Guilherme de Almeida há também “uma espécie de conflito entre a noção de perfeição a ser buscada e de sedução pelo imperfeito que transcende a regra e cria padrões próprios” (TÁPIA, 2010, p. 129).

O poema em prosa enquanto uma forma híbrida e dialogicamente associada à produção estritamente poética revela-se, nesse sentido, inscrito dentro da tradição que reafirma a eficácia da estrutura da ironia romântica, que tem como seu âmbito a relação entre a subjetividade e seus processos criativos e que, diferentemente da ironia socrática e retórica, frequentemente praticadas nos discursos cotidiano e filosófico, surge exclusivamente nas obras literárias. Seus objetivos não consistem em argumentar, tornar algo ridículo ou divertir, destinando-se, antes, à criação das condições da colocação de algo em questão ou da sugestão de diversas possibilidades de interpretação. Dessa maneira, a ironia romântica, cujos usos não se limitam ao período do Romantismo, torna-se inseparável da própria natureza autorreflexiva da arte.

“Os românticos foram os primeiros a observar com razão que a ironia de uma obra artística não resulta de uma sequência de frases irônicas e que é possível imaginar um texto muito irônico no qual não haja uma única ‘fala irônica’” (ALLEMANN, 2002, p. 25). De fato, os efeitos estéticos da ironia romântica, cuja teoria fora elaborada por Friedrich Schlegel na passagem entre os séculos a partir da insistência na diferença radical entre arte e vida, ganham força justamente com a renúncia aos sinais irônicos explícitos. Essa variante da ironia tem, de fato, como seu principal impulso a experiência das contradições, tais como a antinomia entre a forma e a transformação, como também a oposição entre o infinito e a finitude:

O artista que percebe o universo como um caos infinitamente abundante; que vê sua própria consciência como simultaneamente limitada e envolvida em um processo de crescimento ou de devir; que, portanto, com entusiasmo participa do difícil mas estimulante

equilíbrio entre a auto-criação e a auto-destruição; e que então articula essa experiência em uma forma que simultaneamente se cria e se descreve [...]. (MELLOR, 1980, p. 24).

A exploração poética do difícil e constantemente negociado equilíbrio entre os opostos corrobora, de fato, para a valorização do hibridismo formal e da estética do fragmento. A arte de um autor irônico no sentido da ironia romântica remete, assim, à exigência da permanência em uma situação intermediária e vacilante, na posição “entre ainda-não (e já-demais)” (ALLEMANN, 2002, p. 29), relacionando-se, dessa forma, também com a experiência da dificuldade da apreensão do sentido da obra e da desistência da compreensão plena.

2. A metáfora da imersão depois de Baudelaire

Subvertendo a estabilidade da estrutura hierárquica dos gêneros literários por meio do acolhimento da alteridade e da afirmação da produtividade poética de uma construção em tensão, a forma do poema em prosa escapa à univocidade do acabamento formal do poema versificado enquanto uma “arte da ‘totalidade’ e da ‘visão’”, (ORTLIEB, 2001, p. 279), preservando, contudo, ironicamente algo de sua inicial aspiração totalizante e unificadora. A metáfora da imersão é, nesse sentido, muito evocativa pelo fato de desistir da hegemonia da visão, valorizando, antes, as experiências táteis, que encontrarão sua valorização conceitual apenas no âmbito da fenomenologia do século XX.⁴ Esse deslocamento torna possível encenar poeticamente o problema da articulação da distância e dos limites da subjetividade em seus aspectos dinâmicos. Alguns poetas depois de Baudelaire construíram, de fato, a metáfora da criação enquanto

⁴ “O visível a nossa volta parece repousar em si mesmo. É como se a visão se formasse em seu âmago ou como se houvesse entre ele e nós uma familiaridade tão estreita como a do mar e da praia. No entanto, não é possível que nos fundemos nele nem que ele penetre em nós, pois então a visão sumiria no momento de formar-se, com o desaparecimento ou do vidente ou do visível. Não há, portanto, coisas idênticas a si mesmas, que, em seguida, se oferecem a quem vê, não há um vidente, primeiramente vazio, que em seguida se abre para elas, mas sim algo de que não poderíamos aproximar-nos mais a não ser apalmando-o com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar ver ‘inteiramente nuas’, porquanto o próprio olhar as envolve e as veste com sua carne” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 128).

uma imagem da imersão subjetiva em um elemento da alteridade. O mais expressivo é aqui o texto de Henri Michaux, que insistiu em 1929 nos riscos específicos da abertura subjetiva:

A alma adora nadar. Para nadar, há que deitar-se de barriga. A alma despega-se e parte. Parte a nadar. (Se a vossa alma parte quando estais de pé, ou sentados, ou de joelhos, ou apoiados nos cotovelos, para cada posição corporal diferente a alma partirá com uma locomoção e uma forma diferentes, segundo concluirei mais tarde). Fala-se muito em voar. Não é isso. O que ela faz é nadar. E nada como as serpentes e as enguias, nunca de outro modo. Há imensa gente que tem assim uma alma que adora nadar. Chamam-lhes vulgarmente preguiçosos. Quando a alma deixa o corpo pelo ventre para nadar, produz-se uma tal libertação de sei lá o quê, é um abandono, um gozo, uma descontração tão íntima. A alma parte a nadar no vão das escadas, ou na rua, consoante a timidez ou a audácia do homem, porque ela conserva sempre um fio que a une a ele, e se esse fio se quebrasse (às vezes é muito fino, mas só uma força terrível o poderia romper) seria terrível para eles (para ela e para ele).

Então, quando ela está entretida a nadar ao longe, escoam-se, por esse simples fio que liga o homem à alma, volumes e volumes de uma espécie de matéria espiritual, como lama, como mercúrio, ou como um gás – gozo interminável. (MICHAX, 1999, p. 47).

Ora, tanto Valéry quanto Michaux assinalaram sua singularidade no cenário da criação poética do século XX justamente pelo fato de terem elaborado as encenações do desdobramento subjetivo, a saber, as figuras de Monsieur Teste e de Monsieur Plume. Assim, se “a noção de gênero do ‘poema em prosa’ não tem sucesso em estabelecer-se” (GUIETTE, 1964, p. 54), na produção mais recente a configuração de seus desdobramentos específicos, que na obra de Baudelaire correspondia às “ondulações do sonho acordado” (BAUDELAIRE, 1949, p. 249), comprovou sua eficácia nos poemas em prosa da poeta polonesa Ewa Lipska,⁵ que enriqueceu a

⁵ Nasceu em Cracóvia em 1945, onde estudou as Belas Artes. Publicou seus primeiros poemas em 1961. Teve a experiência do contato com línguas e culturas estrangeiras, morando em Iowa, Berlim e Viena. Fortemente marcada pelo “senso de absurdo da vida coletiva” (MAKOWIECKI, 1995, p. 39), sua poesia é bastante próxima da dicção irônica de Wisława Szymborska. Recebeu numerosos prêmios nacionais e internacionais (Suíça, Austrália, Estados Unidos, Sérvia, Macedônia, Kosovo). Seus poemas inspiraram

figura do alter ego poético com a enunciação eminentemente dialógica da forma da carta.

A catastrófica ruptura dos limites da unidade subjetiva vê-se, assim, traduzida nas imagens das cicatrizes deslocadas do contexto da pele humana para o da superfície dos objetos, dentre os quais se destaca justamente o espelho: “Cara senhora Schubert, há momentos em que vejo no espelho Greta Garbo. Cada vez mais parece-se com Sócrates. Talvez o motivo seja a cicatriz no vidro. Um olho fissurado do tempo” (LIPSKA, 2012, p. 41, tradução minha). Em um outro poema surge o problema do reconhecimento dos traços da aparência: “Cara senhora Schubert, não sei por que a senhora não me reconheceu no sonho. Tinha que me apresentar e mostrava-lhe cartões de visita cifrados. Convocava as cicatrizes no travesseiro e as cidades pelas quais corriam nossas cordas vocais telegráficas” (LIPSKA, 2013, p. 22, tradução minha).

Escritos no masculino, alguns dos poemas mais instigantes de Lipska têm, de fato, como seu princípio de articulação a narrativa das reminiscências das imagens oníricas, relatadas como um mergulho na realidade intensificada e na experiência do mal em suas formas mais pungentes: “Cara senhora Schubert, sonhei com a guerra. Da cabeça até a ponta dos pés. Felizmente, o céu preservou-se no inferno, a fé no pecado, o fogo no fogo. Em uma única voz calavam-se os coros enquanto eu escovava os dentes no banheiro” (LIPSKA, 2012, p. 35, tradução minha). Ao encenar a experiência do contato com o mundo dos sonhos, um dos poemas evoca a experiência do riso, que havia interessado Baudelaire sobretudo em seus aspectos grotescos, metafísicos e demoníacos:

Cara senhora Schubert, sonhei que fui me confessar. Como a senhora sabe, sou atea e esse sonho me surpreendeu. No confessionário havia uma mulher e justamente a ela contei a história dos Nibelungos. Falei do ódio, do amor, da vingança. A mulher soltou uma risada e desfez-se em pó. Como fico com medo da coragem, acordei na hora. (LIPSKA, 2013, p. 17, tradução minha).

A escola romântica, melhor dizendo, uma das subdivisões da escola romântica, a escola satânica, compreendeu muito bem essa lei primordial do riso; ou pelo menos, se todos não a compreenderam, todos, mesmo em suas mais grosseiras extravagâncias e exageros,

diversos músicos, tais como, por exemplo, Grzegorz Turnau, e foram traduzidos para muitas línguas estrangeiras.

a sentiram e a aplicaram corretamente. Todos os ímpios do melodrama, malditos, danados, fatalmente marcados por um ricto que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. De resto, eles são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viajante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. O que de maior, o que de mais poderoso em relação à pobre humanidade do que esse pálido e entediado Melmoth? Todavia, há nele um lado fraco, abjeto, antiodivino e antiluminoso. Assim como ele ri, como ele ri, comparando-se incessantemente às lagartas humanas, ele é tão forte, tão inteligente, para quem uma parte das leis condicionais da humanidade, físicas e intelectuais, não existem mais! E esse riso é uma explosão perpétua de sua cólera e de seu sofrimento. (BAUDELAIRE, 1998b, p. 15).

Segundo o estudo da relação entre a água, os sonhos e a imaginação da matéria de Gaston Bachelard, a linguagem poética “é uma função de despertar. Ela nos desperta, mas deve guardar a lembrança dos sonhos preliminares” (BACHELARD, 2013, p. 18), ao passo que as energias imaginativas do espírito humano, cuja compreensão é imprescindível ao estudo da criação poética, possuem duas aspirações diferentes. Assim, a imaginação formal visa à novidade, enquanto a material busca a profundidade. Logo, existem também em meio aos atos criativos duas tendências divergentes: uma à mudança e a outra à estabilidade. A matéria é o inconsciente da forma, remetendo, com isso, à noção da água em seu aspecto de uma substância unificada e não à mera superfície que produz reflexos. Essa noção da matéria parece corresponder à teoria psicanalítica da criação que formula a descrição do nível psíquico “oceânico”, caracterizado pela profundidade e por uma aparente falta de estrutura, na qual “não haveria distinção entre os opostos” (EHRENZWEIG, 1974, p. 30). Trata-se, com efeito, de um estágio caótico apenas na aparência, que em um estudo mais preciso e correto demonstra ser constituído de formas indiferenciadas da percepção:

Assim, limita-se frequentemente o papel do processo primário à produção de um material de fantasmas caóticos que os processos secundários do eu deveriam então ordenar e moldar. Trata-se, ao contrário, de um instrumento de precisão para um *scanning* criador muito superior à razão e à lógica discursivas. (EHRENZWEIG, 1974, p. 39).

Há, assim, as imagens da forma e as imagens da matéria, essas segundas caracterizadas pela profundidade, pela intimidade e pela lentidão, e sendo movidas por uma alegria dinâmica. São justamente as imagens da matéria que correspondem melhor à estruturação da forma híbrida do poema em prosa. Segundo o filósofo, a valorização do imaginário relacionado à água leva também a “um tipo de sintaxe, uma ligação contínua das imagens, um suave movimento das imagens que libera o devaneio preso aos objetos” (BACHELARD, 2013, p. 13). A própria passagem para uma metapoética da água significa também a passagem de um plural para um singular.

Conclusão

A autopenetração reflexiva, postulada pelo poema em prosa que dispensa a aceleração rítmica promovida pela forma do verso, permite à subjetividade encenada em diversos textos a partir dos meados do século XIX até a época atual a experiência do risco do transbordamento e da reafirmação de seus limites, possibilitando-lhe, com isso, um contato criativo não apenas com a esfera onírica, mas também com os aspectos mais dolorosos da vida coletiva.

Walter Benjamin – cujos ensaios trazem um significativo aprofundamento da investigação da figura do bárbaro delineada por Schiller – enfatizou que a “assimilação do literato à sociedade” (BENJAMIN, 1991, p. 24) em meados do século XIX havia desembocado na alta remuneração do folhetim e em sua crescente importância. O poema em prosa enquanto uma forma relativamente breve revela-se, nesse sentido “um ‘spleen’ da poesia à imagem de uma poética moderna” (VINCENT-MUNNIA, 1993, p. 4). O surgimento do poema em prosa nos tempos da invasão do domínio da arte pelos produtos da indústria cultural tem, de fato, sua origem também na tentativa da resistência ao desenvolvimento excessivo da mercadoria literária e à fácil abertura a seus autores do caminho para o sucesso na vida política.

De acordo com o estudo de Peter Gay, a estrutura da sensibilidade moderna combina a tendência à heresia com relação aos convencionalismos e “o exercício da autocrítica por princípio” (GAY, 2007, p. 25). A segunda característica dessa estrutura em tensão depende, de fato, de uma intensa exploração de si mesmo com o intuito da elaboração da resistência da constantemente ameaçada autonomia da dimensão privada dos

pensamentos e dos sentimentos. Inscrito no âmbito cultural da ironia romântica, que tem como sua principal vocação a exploração da falta de acabamento reflexivo, o poema em prosa enquanto forma corresponde, com efeito, muito bem às componentes do espírito moderno.

Instável em suas características estilísticas, praticado em diversos países pelos autores que utilizam paralelamente também a forma do verso, o poema em prosa convém muito bem ao intuito da resistência inerente ao domínio da arte literária. Dessa maneira – justamente enquanto um protesto eficaz contra a indústria cultural –, o poema em prosa afirma também sua natureza extraestética, anunciando, com isso, as práticas das vanguardas do início do século XX. De fato, ao criticar a imbecilidade irresponsável que, multiplicada, fomenta as atrocidades da multidão fascista, Ernst Bloch utilizou justamente a imagem da imersão recorrente nos poemas em prosa para ressaltar a importância da individualidade: “E cada indivíduo está imerso igualmente em uma aura de especificidade que, ao ser adicionada às outras do grupo, não subsiste” (BLOCH, 1991, p. 60).

Referências

ALLEMANN, B. O ironii jako o kategorii literackiej. Przełożyła Maria Dramińska-Joczowa. In: GŁOWIŃSKI, M. (org.). *Ironia*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002. p. 17-41.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de A. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAUDELAIRE, C. *Au-delà du romantisme: Écrits sur l'art*. Paris: Flammarion, 1998a.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Tradução de P. A. Coêlho. São Paulo: Imaginário, 1998b.

BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. Tradução de P. A. Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

BAUDELAIRE, C. *et al. Manual do dândi: a vida com estilo*. Tradução de T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BAUDELAIRE, C. *Kwiaty zła: Les Fleurs du mal*. Wybór Maria Lesniewska i Jerzy Brzozowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal suivi de Petits poèmes en prose*. Paris: Bordas, 1949.

BAUDELAIRE, C. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Tradução de A Zir. Porto Alegre: L&PM, 2016.

BAUDELAIRE, C. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Tradução de P. Augusto Coêlho. São Paulo: EDUC Imaginário, 1992.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de J. C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.

BLOCH, E. *Le Principe Espérance III*. Traduction de F. Wuilmart. Paris: Gallimard, 1991.

EHRENZWEIG, A. *L'ordre caché de l'art: essai sur la psychanalyse de l'imagination artistique*. Traduction de F. Lacoue-Labarthe e C. Nancy. Paris: Gallimard, 1974.

GAY, P. *Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Traducción de M. Pino *et al.* Barcelona: Paidós, 2007.

GUIETTE, R. Baudelaire et le poème en prose. *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Brussels, t. 42, fasc. 3, p. 843-852, 1964. DOI: <https://doi.org/10.3406/rbph.1964.2528>.

HIDDLESTON, J. A. Baudelaire et le temps du grotesque. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Paris, n. 41, p. 269-283, 1989. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1989.1719>.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de C. Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JOUBE, P. J. Le secret de Baudelaire. In: HUYGHE, R. *et al.* *Baudelaire*. Paris: Hachette, 1961. p. 57-71.

LIPSKA, E. *Droga Pani Schubert*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.

LIPSKA, E. *Miłość, droga pani Schubert*. Kraków: Wydawnictwo a5, 2013.

MAKOWIECKI, A. Z. *Literatura i nauka o języku*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1995.

MALLARMÉ, S. *Poemas*. Tradução de J. L. Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

MELLOR, A. K. *English Romantic Irony*. Cambridge: Harvard University Press, 1980. DOI: <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674420717>.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de J. A. Gianotti e A. Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MICHAUX, H. *Antologia*. Tradução de M. Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

ORTLIEB, C. *Poetische Prosa: Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-02836-5>.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução de R. Schwarz e M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. Tradução de S. Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

STEPHENS, S. The Prose Poems. In: LLOYD, R. (org.). *The Cambridge Companion to Charles Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 69-86. DOI: <https://doi.org/10.1017/CCOL052183094X.005>.

TÁPIA, M. Clarões de alma vidente. In: ALMEIDA, Guilherme. *Flores das Flores do mal de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 127-136.

VALÉRY, P. *Alfabeto*. Tradução de T. Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

VALÉRY, P. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, P. *Varietades*. Tradução de M. Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

VINCENT-MUNNIA, N. Premiers poèmes en prose: le spleen de la poésie. *Littérature*, Paris, n. 91, p. 3-11, 1993. DOI: <https://doi.org/10.3406/litt.1993.2647>.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 28 de novembro de 2019.