

# Poema em prosa modernista em Brasil e Portugal

**Fernando Paixão**

*Universidade de São Paulo*

**Resumo:** O presente artigo procura delinear um olhar comparativo entre os modernismos de Portugal e Brasil sob a ótica do poema em prosa, que veio a ser ofuscado pela necessidade de experimentação do verso, incentivada pelas vanguardas do início do século xx. Ainda que essa forma de escrita tenha ficado à sombra nas primeiras décadas modernistas, aos poucos foi sendo reincorporada à produção poética, até se naturalizar a partir da Segunda Guerra. Comparativamente, o gênero híbrido foi mais rejeitado pelos poetas brasileiros, focados na realidade local e na mudança estética, enquanto encontrou melhor acolhimento nas letras portuguesas. Tal diferença talvez seja explicada pelo modo distinto como as ideias surrealistas foram absorvidas em cada uma das duas culturas.

**Palavras-chave:** Poema em prosa, Modernismo, Brasil, Portugal.

**Résumé :** Cet article cherche à tracer un regard comparatif entre les modernismes du Portugal et du Brésil du point de vue du poème en prose, lequel a été éclipsé par le besoin d'expérimentations métriques encouragées par les avant-gardes du début du xx<sup>e</sup> siècle. Bien que cette forme d'écriture soit restée dans l'ombre dans les premières décennies modernistes, elle a été progressivement réincorporée dans la production poétique, jusqu'à ce qu'elle se naturalise après la Seconde Guerre mondiale. Comparativement, ce genre hybride a été davantage rejeté par les poètes brésiliens, axés sur la réalité locale et le changement esthétique, tout en trouvant un meilleur accueil dans les lettres portugaises. Cette différence s'explique peut-être par la manière différente dont les idées surréalistes ont été absorbées dans chacune des deux cultures.

**Mots-clés :** Poème em prose, Modernisme, Brasil, Portugal.

**Abstract:** This article seeks to delineate a comparative look between the modernisms of Portugal and Brazil from the perspective of the prose poem, which came to be overshadowed by the need to experiment with verse, encouraged by the avant-gardes of the early 20th century. Although this form of writing remained in the shadows in the first modernist decades, it was gradually reincorporated into poetic pro-

duction, until it became naturalized after the Second World War. Comparatively, the hybrid genre was more rejected by Brazilian poets, focused on local reality and aesthetic change, while finding a better reception in Portuguese literature. This difference is perhaps explained by the different way in which surrealist ideas were absorbed in each of the two cultures.

**Key words:** Prose poem, Modernism, Brazil, Portugal.

---

O olhar comparativo entre os modernismos literários de Brasil e Portugal oferece um posto de observação interessante, pois permite ao mesmo tempo enxergar os elementos de proximidade e distância entre esses dois movimentos, bem como possibilita perceber a posição de ambos no que se refere à emulação dos modelos que irromperam na Europa e sobretudo na França. O viés contrastante, porém, deve levar em conta a tradição e a historicidade de cada país, fator determinante para a transformação das formas de escrita. E é com esses pressupostos em mente que se pretende compartilhar uma mirada interpretativa em torno a um tópico do assunto.

A melhor reflexão sobre o tema, a nosso ver, está num ensaio de Adolfo Casais Monteiro, que conheceu bem os dois países e seus principais escritores. Em seu diagnóstico, afirma que “o modernismo português é essencialmente introvertido, ao passo que é sobretudo extrovertido o brasileiro” —e adverte que está empregando “uma generalização conscientemente vaga”. Em seguida, ele enfatiza que tal distinção ocorre “não por diferenças que caracterizem os dois povos, mas por via dos ‘momentos’ diferentes que cada um deles está vivendo nessa época<sup>1</sup>”.

No raciocínio do crítico luso, os mesmos escritores que desejaram transgredir com as formas velhas de expressão tiveram de formular uma “missão” relevante para o papel da nova literatura. Assim, enquanto a cultura portuguesa vivia, nas primeiras décadas do século, uma espécie de “hipertrofia da consciência nacional”, as hostes brasileiras privilegiavam a busca de uma linguagem à brasileira, voltada para a matéria local. Num caso como no outro, o processo de emancipação literária ganhou corpo por meio de um ideário expresso em manifestos e nas novidades textuais publicadas nas revistas *Orpheu* e *Klaxon*.

Vamos nos deter, porém, em um item específico do contexto modernista: o poema em prosa. E esse tema nos oferece uma paisagem literária muito particular, distinta da poética geral. Sim, porque os fatores de transformação do verso livre até podem ser coincidentes com o ímpeto poético de unir num só fluxo a poesia e a prosa, mas obedecem a lógicas distintas. Assim, ainda

---

1. MONTEIRO, Adolfo Casais, “Identidade e diferença do modernismo português e brasileiro”, *Figuras e problemas da literatura brasileira contemporânea*, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, p. 32. Sublinhado nosso.

que a incorporação do gênero híbrido em Portugal e Brasil no final do século XIX tenha ocorrido em paralelo —com forte intercâmbio entre os dois países—, a aclimação literária da novidade ocorreu de maneira diversa.

No caso brasileiro, o assunto é bem pouco estudado. Infelizmente não se dispõe de pesquisas suficientes para analisar a especificidade do gênero no seu contexto poético. Os nossos estudos a respeito têm mostrado algumas evidências a serem compartilhadas. E a primeira delas, que salta aos olhos, é a aversão dos modernistas brasileiros por esse tipo de escrita, tão cultuado pelos poetas da virada do século e cujo ápice havia ocorrido com as publicações de Cruz e Sousa. A necessidade de se contrapor à linguagem nefelibata dos antecessores fez com que os modernistas, como diz o ditado, jogassem fora o bebê junto com a água do banho. E o faziam com certa consciência da recusa, como se pode deduzir do comentário de Mário de Andrade, ao afirmar que “à destruição do verso pelo poema em prosa preferimos, escolhemos o já existente Verso Livre”<sup>2</sup>.

De fato, a reinvenção do verso —inclinado para o prosaico e para o cotidiano— atraiu boa parte da energia poética da geração florescida nos anos 1920 e na década seguinte. Dessa maneira, o formato híbrido permaneceu à sombra. Prova de tal constatação se encontra nos livros de Mário de Andrade e Oswald de Andrade<sup>3</sup>, que ignoraram o poema em prosa como forma de expressão, deixando apenas um texto que possa ser assim designado. Nota-se ainda que está ausente das obras poéticas de autores importantes como Ronald de Carvalho, Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto, Augusto Frederico Schmidt.

É verdade que Manuel Bandeira veio a realizar poemas de perfeita hibridez, como acontece em “Noturno da mazela”, “Noturno da rua da Lapa” e “Tragédia brasileira”. Mas, em sua extensa obra, os textos dessa natureza não passam de uma dezena, o que é muito pouco para um poeta formado no ideário simbolista. Jorge de Lima também foi escasso em escritos do gênero. E Murilo Mendes, não podia deixar de ser, constitui um caso singular: renegou o livro *Sinal de Deus* —de 1936, que levava o subtítulo de “poemas em prosa”—, e só voltou a se dedicar à forma híbrida e memorialística no final da vida, quando viveu no estrangeiro.

Feita a retrospectiva, ainda que brevíssima, logo se percebe um quadro tímido no que se refere à incorporação da forma híbrida à poesia brasileira —embora tenha cumprido um papel importante de contraponto à poesia mais tradicional. Contribuiu para essa timidez, é claro, a necessária reinvenção do verso, citada acima, e um contexto político de fortes demandas em torno aos temas sociais e culturais, que passaram a galvanizar o imaginário dos primeiros modernistas. Mais tarde, com a lufada modernizante dos anos 1950, os ventos mudam e o gênero passa a coabitar com os versos com maior frequência e naturalidade.

---

2. ANDRADE, Mário de, *A escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1980, p. 246.

3. No caso de Oswald, cabe destacar a poética do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, que dialoga com o gênero híbrido. Ver PAIXÃO, Fernando, “Pacto e linguagem em *Memórias sentimentais de João Miramar*”, *Luso-Brazilian Review*, vol. 53, 2016, p. 39-54.

E, no caso de Portugal, como se dá a admissão do poema em prosa modernista? A pergunta não é nada simples, mas terá de ser respondida também com brevidade e sob a mesma escassez de ensaios sobre o tema. De início, cabe ressaltar que os autores portugueses foram decisivos para influenciar a prática do gênero nos trópicos, no final do século XIX, sobretudo pelo exemplo de Eça de Queirós, considerado o pioneiro nessa forma de escrita em língua portuguesa, e João Barreira, cujo livro *Guaches*<sup>4</sup> fez sucesso entre os escritores brasileiros.

Pode-se afirmar, contudo, que o gênero híbrido *per si* não ganha destaque no ideário do grupo de *Orpheu*, ainda que alguns autores tenham realizado experimentos de aproximação da poesia com a prosa. O melhor exemplo disso aparece nos poemas que compõem o conjunto “Frisos”, de Almada Negreiros, incluído no primeiro número da revista, em 1915. São peças em uma prosa ao mesmo tempo irônica e lírica, destoando completamente das outras páginas da publicação.

De modo geral, contudo, a escassez do poema em prosa no primeiro modernismo português se assemelha ao caso brasileiro. É bem verdade que, na apresentação do primeiro número da revista, Luís de Montalvor adverte que “*Orpheu* necessita de vida e palpitação, e não é justo que se esterilize individual e isoladamente cada um que a sonhar nestas coisas de pensamento<sup>5</sup>”. Dito de outro modo: todas as formas de expressão são bem-vindas e devem ser compartilhadas —principalmente no que refere às experimentações em verso. No que se refere especificamente ao nosso gênero, contudo, ele é ignorado ou raramente incorporado pelos primeiros autores do movimento. Mário de Sá-Carneiro, por exemplo, não se sensibilizou por esse tipo de escrita, ainda que se mantivesse próximo do imaginário simbolista.

Fernando Pessoa, por sua vez, não parece estar ocupado com esse formato específico e decide cultivar a hibridez à sua maneira. Nesse sentido, *Livro do desassossego* constitui um caso enigmático e único. Afinal, aquele conjunto de textos podem ser lidos como poemas em prosa ou não? A questão é polêmica, envolve muitas nuances, mas a resposta é sim, no entender de Ângela Varela, em seu estudo de 2011 intitulado *Configurações do poema em prosa: de Notas marginais de Eça ao Livro do desassossego* de Pessoa.

Inspirada na leitura de Suzanne Bernard sobre Baudelaire, ela argumenta que a “autobiografia sem fatos” de Bernardo Soares se enquadra no espírito baudelaireano de “banalização estratégica da poesia<sup>6</sup>”. Varela enfatiza o caráter de devaneio prosaico presente nos textos, em oposição aos rigores poéticos, ao mesmo tempo em que incorporam a estética do fragmento em sua composição. A argumentação da crítica portuguesa é interessante, porém desenvolvida em poucas páginas e está longe de resolver o dilema, já que o *corpus* desassossegado pode ter outras abordagens, tendo em vista o caráter inacabado e caótico dos manuscritos do autor.

Na verdade, o exemplo mais notável do gênero vem da pena de Almada Negreiros, que teatralizou e lançou o seu *A invenção do dia claro*, em 1921. Publicado por Fernando Pessoa, em sua

4. BARREIRA, João, *Guaches: estudos e fantasias*, Porto, Lugan & Genelioux, 1892.

5. MARTINS, Fernando Cabral, “Lendo *A invenção do dia claro*”, *Revista Colóquio/Letras*, n° 149/150, jul. 1998, p. 79-86.

6. RODRIGUES, Ângela Varela, *Configurações do poema em prosa: de Notas marginais de Eça ao Livro do desassossego de Pessoa*, Lisboa, INCM —Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2011, p. 427.

fugaz editora Olisipo, trata-se de um livro heterodoxo, composto por um rol de textos que figuram um sujeito instigado por pensamentos, cenas diversas e conversas com a mãe. Sua modernidade aposta na fragmentação da consciência e no humor. O foco gira em torno da primeira pessoa, mas em certo momento adverte: “Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquele que couber dentro do jeito em que está empregado o verbo na primeira pessoa”<sup>7</sup>.

Seria interessante fazer uma análise comparativa desse livro, que tem clara unidade de composição, com o coetâneo *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, publicado em 1924 —que também desenvolve um modo de composição fronteiro com o poema em prosa. Numa das margens do Atlântico, o autor do Manifesto Pau-Brasil se investe das técnicas futuristas de desobediência à sintaxe e à pontuação, com vistas a obter de efeito-surpresa para as imagens de rememoração do protagonista; e na margem oposta, o poeta-pintor lusitano cria uma espécie de “performance retórica”<sup>8</sup> em torno a um sujeito envolvido em cenas mentais, resultando num retrato por ele mesmo. Enquanto em *Miramar* se nota o rebaixamento do efeito lírico das imagens, *A invenção do dia claro* oferece um tecido de “pedaços de coisas, aqui e ali”, num processo idiossincrático de imaginação expandida.

Passemos agora ao momento seguinte, que correspondeu à geração surgida em torno à revista *Presença* e se distanciou do espírito de novidade modernista, em nome de uma concepção outra da poesia, voltada principalmente para investigar e exprimir os dilemas subjetivos. Essa tendência consolida-se ao longo da década de 1930 e amplia o uso do poema em prosa, embora ainda de maneira restrita, pois está ausente da obra poética de Edmundo de Bettencourt e Miguel Torga, por exemplo, e aparece raras vezes nos livros de José Régio e António Botto. Seu maior entusiasta foi Branquinho da Fonseca, sob o pseudônimo de Antonio Madeira, que produziu notáveis poemas híbridos. A maioria dos textos desse grupo, porém, enquadra-se no espírito metafísico e personalista da ótica presencista.

Do lado brasileiro, que apresenta uma decalagem temporal em relação a Portugal, a retomada parcial do poema em prosa sucedeu na década de 1940, promovida pelos poetas da chamada geração de 45, que tinha o propósito de retomar as formas clássicas e tradicionais a exemplo de Ledo Ivo, José Paulo Moreira da Fonseca, Sérgio Milliet, Péricles Eugênio da Silva Ramos e outros.

Mas, foi só na década seguinte que a literatura brasileira veio a conhecer o poema em prosa hermético, inquieto, com efeito desestabilizador na imaginação tradicional —como se dá a ver no imagismo surrealista de Aníbal Machado, em *Cadernos de João*, de 1957, ou na consciência crítica e dilacerada do jovem Ferreira Gullar, em *Luta corporal*, de 1954.

Uma hipótese possível é que a lenta e limitada incorporação do surrealismo à poesia brasileira tenha contribuído para intimidar o florescimento da forma híbrida, já que esse movimento apregoava a linguagem poética como princípio literário por excelência, tendo como consequência uma ampliação das possibilidades líricas. No ambiente português, também o surrealismo demorou algum tempo a se oficializar como um movimento —o que ocorreu apenas na década de 1940—, mas a inspiração irracionalista e de extrato onírico já se manifestara na obra de autores como Almada Negreiros, António Pedro da Costa, Edmundo de Bettencourt, num primeiro momento, seguidos de

7. NEGREIROS, Almada, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 183.

8. Sobre a teatralidade no livro de Almada, ver MARTINS, Fernando Cabral, “Lendo *A invenção do dia claro*”, *op. cit.*, p. 79-86.

Mário Cesariny de Vasconcelos, Jorge de Sena e Fernando Lemos, entre outros. Tudo isso ocorreu antes do marco institucional do movimento, que se deu com a realização da I Exposição surrealista de Lisboa, em 1949.

Pois bem, feito o balanço geral, que inferências se pode tirar do olhar comparativo entre os dois modernismos? A primeira dedução que salta aos olhos diz respeito a como a poética brasileira se atrasou para incorporar as novidades europeias, mantendo uma atmosfera ainda parnasiana e simbolista ao longo dos anos 1910, embora o manifesto futurista de Marinetti fosse anterior<sup>9</sup>. Isso ocorreu provavelmente devido ao provincianismo local, alimentado por poetas oficiais e de talhe tradicional, até o momento de ruptura da Semana de 22. Soma-se a esse fato, a guinada social que atraiu boa parte dos poetas na década seguinte, obliterando a pesquisa de novos formatos e vozes poéticas.

Já os autores portugueses, talvez por estarem mais próximos dos centros europeus, tornaram-se mais rapidamente porosos à historicidade das formas poéticas praticadas no estrangeiro; e nesse sentido a Espanha teve um papel importante de intercâmbio. A adesão só não foi maior por conta do classicismo que permeou boa parte da poética da geração de *Presença*, ficando a transgressão ao encargo de algumas figuras mais excêntricas. Ao cabo, o gênero híbrido permaneceu à sombra da poesia tradicional, porém conseguiu ganhar relevo na obra de muitos poetas, além de se evidenciar em alguns livros e autores a ele dedicados<sup>10</sup>.

No ensaio de Adolfo Casais Monteiro citado no início, o crítico se indaga se os autores modernistas lusos expressam “maior profundidade<sup>11</sup>” que os brasileiros. Ele faz a pergunta e não foge à resposta, afirmando que sim. Seu argumento considera que os portugueses “tinham que ganhar em acuidade de visão interior o que não podia exprimir-se em comunicação com a vida: faltando-lhes um mundo exterior inteiro a descobrir, restava-lhes ‘inventar’ um mundo interior<sup>12</sup>”; do lado brasileiro, por sua vez, reconhece o caráter bandeirante e desbravador da empreitada. Em resumo: enquanto deste lado do Atlântico, a identidade do país ainda era uma questão em aberto, os poetas portugueses desejavam se afastar do patriotismo “à moda do Minho”, característico do grupo de Teixeira de Pascoaes.

E terminamos por acrescentar uma camada ao seu argumento. É possível que a incorporação um tanto mais célere do poema em prosa como recurso poético na poesia lusitana tenha contribuído para essa “maior profundidade” do modernismo português, entendida não como um critério de valor estético e sim de posicionamento da atenção poética, num sentido amplo e coletivo. Ao voltar-se para as inconstâncias da subjetividade e para certo rebaixamento do olhar lírico, o gênero abriu espaço para vozes literárias diversas e manteve viva a essência da experiência baudelairiana, levando a poesia a registrar em prosa os pequenos espantos poéticos.

9. Sobre o tema, ver PAES, José Paulo, “O surrealismo na literatura brasileira”, in *Gregos e Baianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 99-114.

10. Sobre o tema, ver RODRIGUES, Ângela Varela. “O poema em prosa na literatura portuguesa”, *Revista Colóquio/Letras*, nº 56, jul. 1980, p. 23-34. [coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56](http://coloquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=56)

11. MONTEIRO, Adolfo Casais, “Identidade e diferença...”, *op. cit.*, p. 44.

12. *Ibid.*