
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O POEMA ROMANCIZADO: UMA PROPOSTA DE LEITURA BAKHTINIANA DO MODERNISMO BRASILEIRO

Adriano Scandolara¹ (pesquisador independente)

RESUMO: Ao longo de sua obra, o pensador russo Mikhail Bakhtin desenvolve um aparato teórico inovador para tratar da linguagem do romance, tendo em mente certas obras entendidas como mais prototipicamente romanescas. No entanto, o autor também considera que, em períodos em que o romance se torna predominante numa dada sociedade, há uma tendência à “romancização” de outros gêneros, incluindo a poesia, que passaria então a exibir características da linguagem romanesca como a presença do que Bakhtin chamou de “heterodiscurso” (*raznorétchie*) e uma tendência ao dialogismo (em oposição ao “monologismo” que é mais tipicamente predominante no poema tradicional). Neste artigo, realizaremos uma breve exploração das possíveis aplicações do pensamento bakhtiniano para a análise de poesia, exemplificada pela leitura de poemas dos modernistas brasileiros Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, o que nos leva a observar como a implementação consciente desses elementos da prosa pela poesia (sem que, no entanto, suas obras deixem de ser poemas, sujeitos às técnicas comuns de interpretação poética) é uma parte integral do projeto literário dos primeiros modernistas brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE: Mikhail Bakhtin, modernismo brasileiro, poesia.

THE NOVELIZED POEM: A PROPOSAL FOR A BAKHTINIAN READING OF BRAZILIAN MODERNISM

ABSTRACT: Throughout his oeuvre, Russian thinker Mikhail Bakhtin develops an innovative theoretical device in order to properly deal with the language of the novel, considering a set of works he understood as more prototypical of the genre. However, the author also considers how, during periods when the novel becomes predominant in a given society, other genres tend to become “novelized”, including poetry, which then begins to show features of novelistic language, such as the presence of what Bakhtin termed “heterodiscourse” (*raznorechie*) and a tendency towards dialogism (as opposed to the “monologism” more typically predominant in traditional poetry). In this paper, we’ll go through a brief exploration of possible applications of Bakhtinian thought in poetry analysis, exemplified through a reading of poems by Brazilian Modernists Oswald de Andrade and Manuel Bandeira. Such a reading allows us to perceive how conscious implementation of these elements from prose into poetry (while still retaining their characterization as poems, subjected to common techniques of poetic interpretation) is an essential part of the literary project of early Brazilian modernists.

¹ adrianoscandolara@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-3098-2028>

KEYWORDS: Mikhail Bakhtin, Brazilian Modernism, poetry.

Recebido em 27 de abril de 2022. Aprovado em 11 de novembro de 2022.

A obra do pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin o insere como um dos principais teóricos do romance no século XX, o que é coerente com o projeto que o próprio autor empreendeu. À época em que Bakhtin começa a escrever, o gênero literário por excelência a ser levado a sério pelos estudos literários era a poesia, enquanto o romance era visto como uma “arte menor”, destinada a um público “menos competente”. Dentre seus contemporâneos, teóricos como Viktor Jirmúnski, Gustav Chpiet, Viktor Vinográdov relegaram a prosa romanesca ao campo da comunicação e da retórica, não literatura, (Bakhtin 2015: 25, 36-7) e foi com muito empenho que Bakhtin conseguiu demonstrar as especificidades do gênero que exigiam outras ferramentas teóricas que não as ferramentas típicas da análise poética formalista – o desenvolvimento de uma *prosaística*, portanto, nos termos de Morson & Emerson (2006). Apesar disso, muitas dessas ferramentas da prosaística acabam sendo úteis não apenas para análise do romance, mas também para uma parte, pelo menos, da poesia que passa a ser produzida sobretudo num contexto modernista e moderno num sentido mais amplo.

A possibilidade de utilizar recursos da análise romanesca na poesia – ao nível da linguagem e não de análise de temas, enredo, construção de personagens e elementos afins que costumam ser o que vem à mente quando se fala em analisar um romance – não deixa de ter sido prevista pelo próprio Bakhtin. Afirmo o autor, no célebre ensaio “Epos e romance”, que em certos períodos em que a prosa literária se torna o gênero dominante (no período helenístico, na Idade Média tardia e Renascença e depois especialmente em meados do século XVIII), os outros gêneros tendem a sofrer um processo de “romancização” (Bakhtin 1981: 5-6), seja no caso do gênero teatral, seja o épico (como *Childe Harold* e *Don Juan*, de Byron, como os exemplos citados), seja a lírica (Heinrich Heine). Mas o que significa uma “romancização” da poesia? O que é aproximar o poema do romance? Para se compreender o que está envolvido nesse processo e o porquê de isso ser revelante para tratarmos de uma parte, pelo menos, da poesia do modernismo brasileiro, é preciso chegar a uma compreensão do que é o romanesco para Bakhtin.

Diferente da poesia, que reivindica para si um estatuto atemporal, com frequência buscando ativamente se inserir numa linhagem que remete aos “tambores ritualísticos da pré-história”, como bem pontuado na análise de Tezza sobre os discursos dos poetas sobre o próprio fazer poético (Tezza 2003: 59 e ss.), a prosa literária é marcada pela historicidade. A prosa literária, abrindo mão das técnicas mnemônicas que estruturam o texto poético e musical, exige a existência de tecnologias prévias para que possa vir a ser – a saber, a escrita e todos os aparatos que a acompanham. Mas não é só isso: há outros desenvolvimentos romanescos que são históricos, como pontuado não apenas pelo próprio Bakhtin (ou talvez Volóchinov) em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, onde o autor comenta o surgimento da técnica do discurso indireto livre (Volóchinov 1992: 174 e ss.), mas também gramatólogos como Walter

Ong, que pontua como o surgimento de obras com enredos bem-definidos (em oposição à estrutura episódica que marca as narrativas mais antigas, de tendência oral) e personagens “redondos”, “realistas”, com vida interior, são invenções relativamente recentes na história da literatura, datando de meados do século XVIII (Ong 1982: 140-150).

Isso não quer dizer que não haja desenvolvimentos históricos na poesia, mas sim que estes se fazem mais preementes no romance e de fato *possibilitam* o surgimento da categoria do romanesco mais prototípico segundo Bakhtin. Para ser um “verdadeiro romance”, não basta a obra não estar em verso, mas há certas características internas que ela deve exibir. Resume Bakhtin: “O romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado, às vezes uma diversidade de linguagens e uma dissonância individual” (Bakhtin 2015: 29, grifos do autor). “Heterodiscurso” aqui, na edição de Paulo Bezerra, traduz o russo *raznorétchie*, (de *raznii*, “diferente”, “diverso”, + *rietch*, “discurso”, “fala”, “linguagem”), já vertido para o português em outras obras como “plurilinguismo” ou “heteroglossia”. Como glosam seus comentadores Morson & Emerson:

O romance nesse sentido pareceria começar por volta de 1800 e incluir apenas uma porção de textos chamados freqüentemente de romances. Até onde podemos afirmá-lo, as obras de Goethe (ou Jane Austen?) seriam os primeiros romances no sentido mais estrito. Posto que essa classe restrita incluiria *Crime e Castigo*, *Grandes Esperanças*, *Middlemarch*, *Anna Kariênina*, *Eugene Grandet*, *A Cartuxa de Parma*, *Madame Bovary*, *Euguiéni Oniéguin*, *As Torres de Barchester* e muitas outras obras usualmente denominadas romances, ela não incluiria *Almas Mortas* (melhor classificada como sátira menipéia), *Moby Dick* (como um tipo de alegoria), *Looking Backward* (como utopia), *O Morro dos Ventos Uivantes* (como novela), *Vida no Mississipi*, *Erewhon* (Em lugar nenhum) e *The Sot-Weed Factor* (como sátiras menipéias modernas). (2008: 319, grifos dos autores)

E o que significa falar em *raznorétchie*, “plurilinguismo”, “heteroglossia” ou “heterodiscurso social”? Como resume o tradutor Paulo Bezerra no glossário de termos bakhtinianos, o heterodiscurso inclui “dialetos sociais, maneiras de grupos, jargões profissionais, as linguagens dos gêneros, das gerações e das faixas etárias, das tendências e dos partidos, as linguagens das autoridades, dos círculos e das modas passageiras”, sendo justamente o que “traduz estratificação interna da língua e abrange a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica” (Bakhtin 2015: 247). No contínuo do romanesco, portanto, uma obra em que conste a presença de diferentes dialetos sociais é mais prototípica do romance do que uma obra num mesmo e único registro contínuo. No entanto, há outros elementos ainda: não basta a mera presença do heterodiscurso, ele deve ser *dialogizado*. O mais importante é “o encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se parodiar, se arremedar, polemizar velada ou ex-

plicitamente e assim por diante” (Faraco 2003: 56). O romance é, assim, mais uma orquestração de vozes e estilos do que a mera soma dos estilos utilizados.

Todos esses elementos contribuem para o surgimento de uma outra filosofia por trás do romance. Uma metáfora a que o pensamento bakhtiniano recorre para distinguir poesia e prosa é a das concepções cosmológicas ptolomaica e galileana. Como se sabe, na visão ptolomaica, a Terra é o centro do universo, acima da qual as estrelas e os planetas desfilam ancorados nas esferas que formam a abóbada celeste. Em termos bakhtinianos, isso corresponde à perspectiva poética, em que *um discurso é tido como toda a linguagem*, como o centro do universo. Já a visão galileana tira a Terra do centro, logo, “como a Terra, a linguagem deixou de estar no centro e tornou-se um dentre vários planetas. Ela ‘sabe’ que essas linguagens diferentes entendem o mundo diferentemente e que cada qual deve competir com as demais” (Morson & Emerson 2008: 328).

Assim é possível compreender, resumidamente, o que é o romance para Bakhtin. De novo, não se trata somente de não escrever em verso, mas compreender a relativização dos discursos (e, com eles, visões de mundo), tratando da obra como um espaço, um tipo de laboratório, onde eles podem se cruzar e interagir. Por esse motivo, os romances mais prototípicos são raros, para Bakhtin, mas há uma grande variedade de obras que se distribuem ao longo desse contínuo. Igualmente é possível falar em uma poesia mais prototípica, descrita pelo autor nos seguintes termos:

O poeta é definido pela ideia de uma língua única e singular e de um enunciado monológico, único e fechado. Essas ideias são imanentes àqueles gêneros poéticos com os quais ele opera. Com isto se definem os modos de orientação do poeta no real heterodiscurso. O poeta deve entrar no pleno domínio unipessoal de sua linguagem, assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas, cada palavra deve exprimir direta e imediatamente a intenção do poeta: não deve haver nenhuma distância entre o poeta e sua palavra. Ele deve partir da linguagem como um conjunto intencional único: nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens pode ter um reflexo minimamente substancial numa obra de poesia. (Bakhtin 2015: 73)

Essa definição claramente se aplica a um grande número de obras poéticas, sobretudo num momento anterior ao século XX. A esse projeto poético chama-se “monologismo”, a busca e cultivação de uma linguagem autocentrada. No entanto, o monologismo absoluto *não pode existir* (pois já não seria mais linguagem) – afinal, apenas “Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto” (Bakhtin 2015: 51) –, por isso o mais correto seria falar em uma *suavização* das relações dialógicas (Tezza 2003: 233). Elas são suavizadas da mesma forma como, “por convenção”, o heterodiscurso é igualmente suavizado no poema, como apontam Morson & Emerson, ainda que tanto o poeta quanto o leitor saibam que “habitam um mundo heteroglota” (ou heterodiscursivo), porque essa “não é parte da ‘tarefa’ do poema” (Morson & Emerson 2008: 337). O

fenômeno é perfeitamente observável com os casos que George Steiner elege para exemplificar a poesia moderna “difícil”, que começa com Rimbaud e Mallarmé (Steiner 1975: 187-90) e que indicaria uma ruptura com toda a tradição da poesia ocidental denominada “clássica”, cuja “dificuldade” não é apenas contingente (obscuridades temáticas e vocabulares, sintaxes tortuosas), mas que se dá pela recusa do poema em se explicar. Essa obscuridade da poesia moderna pode também ser compreendida como uma recusa ao diálogo, um “fechamento da porta”, como dizem os comentaristas de Bakhtin:

O poeta pode falar sozinho e não requer interação com outras consciências nem com outras linguagens para dizer o que quer dizer. Seleciona sua própria sociedade – ele é sua própria sociedade – e então “fecha a porta”, salvo talvez para outros poetas e outros poemas. Ao passo que o romancista tenta representar, ou mesmo exagerar, a heteroglossia, o poeta foge dela para escrever numa linguagem que é atemporal – atemporal no sentido de que não chama a atenção para sua modelação histórica específica como o ponto de vista de um tipo de experiência meramente parcial. (...) Só a história anterior da própria poesia entra no projeto do poeta. Aqui, no entanto, faz-se possível uma rica intertextualidade, visto que o poeta fala a partir da própria linguagem, fala como se estivesse fora da própria tradição poética, tomada como um todo. (Morson & Emerson 2008: 337-8)

Também a crítica norte-americana Marjorie Perloff, ao comentar a influência da obra do filósofo Ludwig Wittgenstein no desenvolvimento de uma estética linguística de estranheza do ordinário em certos autores, faz uma aproximação com a obra do pensador russo e as possibilidades romanescas de disrupção dos formatos mais consagrados da poesia lírica:

A conseqüente criação de uma “linguagem poética” especial faz a poesia lírica tender para uma forma “autoral”, “isolando-a da influência dos dialetos sociais extraliterários” (DI 287). Poderíamos observar que é esse isolamento, essa *monoglossia* que parece ter feito escritores como Ingeborg Bachmann e Thomas Bernhard ou, também, Samuel Beckett terem se afastado da “poesia” para o mundo da ficção em prosa e do teatro. E é verdade que, mesmo atualmente, a poesia tradicional muitas vezes parece estar presa num círculo opressivo de presença do *self*, o “grito do coração” que tem como objetivo transmitir algum tipo de essência pessoal singular.

Mas recentemente, especialmente nos EUA, a “linguagem do pregador” [*priestly language*] (DI 287) – como Bakhtin, com certo desprezo, rotulou a linguagem da poesia lírica – começou a abrir espaço para uma poética que, de fato, concilia os dialetos sociais extraliterários que Bakhtin julgava serem província exclusiva da ficção em prosa, uma poética, aliás, que transformou a linguagem “usual” em seu *locus* de atenção. (Perloff 2008: 225-6, grifos da autora)

Destaquemos aqui o trecho em que Perloff aponta para a atenção dada à “linguagem usual”, pois essa questão será importante em Oswald de Andrade.

A aparente contradição entre Bakhtin afirmar que uma obra poética não deve ter “nenhuma estratificação dela, nenhum heterodiscurso e, menos ainda, nenhuma diversidade de linguagens”, ao mesmo tempo em que reconhece a possibilidade de sua “romancização” pode ser resolvida ao entendermos que, nos trechos supracitados, o autor descreve a poesia em sua forma mais prototípica. O uso enviesado, “galileano”, dos estilos, típico dessa forma camaleônica que é o romance, chama atenção para o seu estatuto heterodiscursivo (i.e. trata-se de apenas um entre muitos discursos possíveis), o que exige uma reação dos próprios gêneros que se valem desses estilos mais marcados. O resultado é que, segundo Bakhtin, esses gêneros se tornam então dialogizados, “mais livres e flexíveis”, na medida em que “camadas romanescas de linguagem literária”, bem como “heterodiscursos extraliterários” acabam incorporados. Eles são permeados de “riso, ironia, humor, elementos de autoparódia” e, o mais importante para o autor, também de “uma indeterminação, uma certa abertura semântica, um contato vivo com a realidade contemporânea inacabada e ainda em evolução” (Bakhtin 1981: 7).

Dentro da história da literatura brasileira, ainda que tenham existido irrupções pontuais da poesia cômica e satírica – pensemos em Gregório de Matos, Sapateiro Silva e a poesia erótica de Bernardo Guimarães, Francisco Moniz Barreto e até mesmo de alguns parnasianos –, é a poesia do modernismo brasileiro que vai reivindicar os elementos de “riso, ironia, humor, elementos de autoparódia” descritos por Bakhtin, não como produção menor e marginal, mas como um tipo de bandeira (com perdão do trocadilho) para o movimento.

Um dos poemas de Oswald de Andrade ilustra essa questão de forma exemplar, “as meninas da gare”, publicado originalmente em 1925, no volume *Pau Brasil*:

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha
(Andrade 1974: 80, grifos do autor)

Seus versos tomam emprestado, famosamente, um trecho em prosa da carta de 1500 de Pero Vaz de Caminha, editado e com quebra de versos, transposto agora para um contexto contemporâneo – a “gare” ou estação de trem, que também serve como ponto para prostituição. O termo se faz presente no título do poema e funciona como um tipo de moldura para os versos expropriados, conduzindo a uma reavaliação irônica do texto original e seu contexto, temporalmente deslocados. O efeito

suscitado é o de uma reflexão sobre os problemas do colonialismo, mas uma reflexão marcada pelo humor, como comenta Freitas sobre a leitura desse poema:

Juntamente com a paródia – e o humor –, a ironia é também elemento-chave para que os poemas ampliem seus significados a partir de sua concisão lexical. Basta, às vezes, ao poeta, ‘recortar’ a fala (frase) de um personagem histórico, fragmentá-la em versos aparentemente aleatórios, mantendo sua forma coloquial, e assim se tem um poema-conto curto, cujo tom irônico cria a tensão favorável ao entendimento do texto. O resultado é uma ‘fotografia’ verbal de um Brasil colônia em que a questão do poder pelas terras brasileiras se vê problematizada. (2020: 90)

Fica evidente que, no poema supracitado, não se busca a criação de uma “linguagem pura” do fazer poético, uma *priestly language* ou a procura de uma voz única e monolítica, da qual seriam expurgadas as influências linguísticas “externas”, que é como Bakhtin e Perloff caracterizam as formas mais arquetípicas, comuns (e em algum ponto desinteressantes, para Perloff) da poesia lírica (Bakhtin 2015: 73; Perloff 2008: 225). Ao mesmo tempo, essa aproximação do prosaico, no outro extremo, não acarreta uma simplificação: o poema de Oswald não se apresenta como um texto longamente discursivo – pelo contrário, ele corta e agiliza o material original, como comentado na leitura de Santos (2009). Tampouco ele se explica, apresentando, em vez disso, os seus elementos constituintes, de modo que cabe aos leitores interpretarem como esses elementos – as estações de trem do século XX e a carta do século XV – estão interligados. Como conclui Rosa em sua análise do poema, “ao invés de embalar o leitor na cadeia de soluções previstas, a poesia de Oswald, por meio das tomadas e dos cortes rápidos no tempo, subverte a morosa expectativa desse leitor, forçando-o a participar do processo criativo” (2022: 8).

O texto de “as meninas da gare” também remete a um conceito importante no pensamento bakhtiniano que é o da reiterabilidade dos enunciados. As unidades que compõem um enunciado (sons, palavras e orações) são repetíveis, mas um enunciado nunca pode se repetir, porque a partir do momento em que um enunciado é dito de novo, o contexto já foi alterado (inclusive pela sua enunciação anterior), o que faz com que, mesmo que todas as unidades individuais do enunciado sejam idênticas, o enunciado é sempre novo e passível de interpretações distintas, “são acontecimentos únicos, cada vez tendo um acento, uma apreciação, uma entonação próprios” (Fiorin 2006: 20). Enunciados podem ser reiterados, portanto, mas não repetidos.

O que isso significa na análise de um poema como “as meninas da gare” é que a reiteração de um texto anterior, mesmo *ipsis litteris*, ou quase, cria uma nova leitura em que o significado novo e antigo se justapõem e dialogam. Acontece, como nas palavras de Faraco (2003), “um encontro sociocultural dessas vozes” que podem se complementar, se contradizer e, como é o caso, se parodiar.

No embate entre os tempos promovido por essa técnica literária, o tempo das caravelas de Caminha e o tempo das ferrovias de Oswald, gera-se uma tensão, na con-

traposição entre a inocência atribuída à nudez das mulheres indígenas avistadas pelo explorador português e a perda de inocência representada pela prostituição. O impacto que a nudez dos indígenas teve sobre o imaginário europeu já é muito bem documentado, encontrando seus primeiros idealizadores no próprio Caminha, Colombo e em Américo Vespúcio. Como comenta Cunha, “Terão vida particularmente longa as primeiras notícias de Colombo sobre a inocência, a docilidade, a ausência de crenças da gente que encontrou (...), para convencer os Reis Católicos da facilidade de se dominarem terras tão prodigiosamente férteis e ricas de ouro e especiarias” (1990: 92). Essa representação é paradoxal, fazendo ao mesmo tempo uma projeção colonial do “que a Europa procura e antecipa”, com uma simplicidade e inocência “edênicas” em oposição ao que seria visto como uma sofisticação excessiva dos homens (e especialmente mulheres) da Europa, e uma condenação teológica desses bárbaros “sem fé, nem lei, nem rei”, como consta também famosamente na carta de Caminha.

Ao expor essas tensões nos polos inocência-pecado, civilização-barbarismo, libertação-repressão sexual, Oswald não oferece uma solução, uma chave de ouro clássica que resolva a questão, mas fica evidente que um direcionamento emerge aos poucos a partir da justaposição das imagens formadas pelos poemas, que começam a constituir agrupamentos e apontam para as “virtudes primitivas (inocência, alegria e sensualidade)” que a proposta de Oswald concentra, na visão de Mario Chamie, num tipo de projeto para a construção do “bárbaro tecnizado” (Santos 2009: 338). “As meninas da gare” é o quarto e último dos poemas de uma sequência intitulada “História do Brasil”, que “emblemizam um ciclo da história do Brasil, conforme as estações cósmicas, pelas quais o poeta pau-brasil percorreu, desembaraçando um discurso sinuoso e protocolar, imposto à nova terra, para denunciar o fim da velha vergonha do código patriarcal outorgado pelo invasor” (Santos 2009: 339)

Outro poema, “Primeiro chá”, da mesma série de poemas em *Pau Brasil*, igualmente se constrói sobre a técnica de recorte e colagem de trechos da carta de Caminha, “promovendo nova leitura dos primeiros momentos da história pátria”, conforme “a ingenuidade do texto de partida cede lugar a uma retomada satírica” (Freitas 2020: 92) – mais um efeito da dialogização pela reiteração. Outros poemas breves de Oswald de Andrade também demonstram essa afinidade romanesca bakhtiniana, como “Vício na fala” e “Pronominais”, em que se tensionam os heterodiscursos sociais das classes acadêmicas elitizadas e as classes populares. Em “Vício na fala”, o autor registra as variações linguísticas do português falado, com seus “desvios” em relação à norma culta representados pela vocalização da lateral palatal (“Para dizerem milho dizem mio”) e associados a um grupo social específico, das classes trabalhadoras (“E vão fazendo telhados”), o que é a definição bakhtiniana de um heterodiscurso. Em “Pronominais”, a questão é a colocação pronominal em “dá-me/me dá um cigarro”, apresentando numa primeira estrofe a definição da norma culta que é menosprezada na segunda estrofe, com uma atitude ao mesmo tempo desdenhosa e amigável (“Deixa disso camarada / Me dá um cigarro”), entendida como uma desejável característica nacional. Os heterodiscursos contêm em si valores estéticos e ideológicos, e o seu embate no poema permite a Oswald de Andrade propor, sutilmente, um projeto literário e nacional.

Em outros momentos, a tendência de Oswald ao poema curto, à incorporação dos coloquialismos brasileiros e ao registro quase fotográfico da paisagem o leva a compor “um retrato de um novo Brasil” (Freitas 2020: 85) a partir de nomes próprios de estabelecimentos, num poema como “Nova Iguaçu” – de novo, incorporando um elemento que não é entendido como tradicionalmente poético, que é a linguagem do comércio. Tudo aqui é consonante com o projeto, exposto declaradamente pelo próprio Oswald de Andrade, em seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de representar as facetas da experiência brasileira: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafreão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos. (...). A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança” (Andrade 1978: 5).

Esse uso de diferentes discursos, que apontam bakhtinicamente para diferentes experiências comunitárias de vida, remete também a uma expressão presente na obra epistolar de Mário de Andrade, quando este, colega do primeiro modernismo, afirma que “as raças são acordes musicais (...) Quando realizarmos o nosso acorde, então seremos usados na harmonia da civilização” (Andrade 2000: 218). Como explica Sidney Pires Júnior, o termo “raça” aqui é empregado sem ser em sua problemática acepção pseudocientífica, tão popular na época, e sim relacionado à concepção de cultura (Pires Júnior 2013: 116), o que nos aproxima mais uma vez do conceito dos heterodiscursos e sua orquestração.

Com outro nome do modernismo brasileiro, Manuel Bandeira, observamos a possibilidade da aplicação do pensamento de Bakhtin para a leitura de poesia sendo posta de fato em prática na análise que Fiorin (2006) faz de um de seus poemas, leitura que exige a nossa atenção por ora. Este poema é o famoso “Poema tirado de uma notícia de jornal”, que teve sua publicação original no volume *Libertinagem* (1930):

Poema tirado de uma notícia de jornal

João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barracão sem número.

Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro

Bebeu

Cantou

Dançou

Depois se atirou na lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado.

(Bandeira, 1986: 110)

Nesse poema, cujo título não foi apenas um gracejo do autor, tendo sido realmente baseado numa notícia de jornal (a saber, o *Beira-Mar*, edição natalina de 1925), observamos a morte de um carregador da feira livre. Trata-se de um morador do morro da Babilônia, chamado João Gostoso, que se atirou bêbado à Lagoa Rodrigo de Freitas. Como é um poema breve, Fiorin pode se dedicar a esmiuçá-lo verso a verso. Da abertura do poema, um verso longo que caracteriza João Gostoso, diz Fiorin:

O nome do personagem é bastante comum, indicando tratar-se de um homem qualquer do povo, um João-ninguém. Seu sobrenome tem uma conotação sexual, o que aponta para o universo da malandragem carioca. Seu trabalho diz respeito à utilização da força física. Além disso, como é um subemprego, ajuda a reforçar a idéia de que se trata de um qualquer. O local de moradia é uma favela e seu barracão não tem nem mesmo número, e que mostra alguém totalmente à margem da assistência do poder público, da organização administrativa. A favela chama-se Babilônia, o que evoca o substantivo comum “babilônia”, que sugere o caos, a confusão, a indeterminação. A caracterização da personagem mostra um ser indiferenciado da massa humilde que povoa as grandes cidades brasileiras, um ser anônimo. No plano da expressão, essa caracterização é feita por meio de um único verso: enorme, que não cabe numa linha e, por isso, difuso, indiferenciado como “João Gostoso”. Os indicadores de espaço aparecem como um todo indistinto (não há nome de rua, nem número de casa) (Fiorin 2006: 84-5)

É evidente que, para a interpretação do poema, a existência real ou não de um homem chamado João Gostoso, morador do morro da Babilônia, é irrelevante. Esses elementos se encontram já prontos no mundo, e o poeta, percebendo a sua poeticidade em potencial, decide transformar essa notícia em específico em poema, em vez de qualquer outra que tivesse visto no jornal. De certa forma, assim como com os registros de Oswald, aqui o poético se torna menos um “grito do coração” e mais uma questão de curadoria.

Para Fiorin, a indeterminação de João Gostoso (dotado de um nome comum, trabalhador braçal, morador de uma favela, habitante de uma casa sem número) é um ponto crucial para a estrutura do poema. A partir de um primeiro verso, que é longo, indefinido e indistinto, somos levados a um segundo verso que dá início à narrativa e no qual o espaço é melhor delimitado (o bar Vinte de Novembro). Diz Fiorin que, nesse movimento, “João Gostoso sai do espaço indiferenciado e entra num espaço diferenciado: espaço de prazer, homólogo a seu sobrenome” (Fiorin, 2006: 85). Os três versos seguintes, por sua vez (“bebeu / cantou / dançou”), mudam o ritmo do poema, sendo versos curtos (dissilábicos) de acentuação oxítona, cuja orientação vertical se contrapõe à horizontalidade dos outros versos do poema. Esse ritmo rápido é “próprio para indicar o instante de gozo e felicidade de João”, sua ordem alfabética (b, c, d) reitera a “intensificação progressiva” desse conteúdo, e o aspecto visual reflete a transição do alto para baixo, a descida do morro para a lagoa.

Por fim, o último verso, com sua referência à Lagoa Rodrigo de Freitas, um “lugar de riqueza, em que as pessoas são distintas umas das outras”, conclui o poema com uma transição do indiferenciado para o diferenciado. Mas, para João Gostoso, essa passagem tragicamente não é possível em vida:

João Gostoso desce do meio indiferenciado e entra no meio social diferenciado. Ao mesmo tempo, dissolve-se no líquido da lagoa e, portanto, na natureza. A

horizontalidade do verso sugere isso. Depois da indiferenciação social do início, temos, na morte, o instante de consagração de João Gostoso, que foi parar nas páginas do jornal. Para os joões-ninguém, a vida, do ponto de vista social, está relacionada ao anonimato, à indiferenciação, enquanto a morte está ligada à consagração. Do ponto de vista natural, no entanto, a vida é a distinção e a morte, a dissolução na natureza.

O poema, na expressão e no conteúdo, mostra essa contradição inerente à vida de tantos brasileiros: só se diferenciam na dissolução, na indiferenciação da morte. O poeta, com um texto construído como uma narração em 3ª pessoa, põe a nu essa tragédia brasileira. (Fiorin 2006: 86)

É assim que o poema, portanto, forma um todo bem amarrado. Há um propósito, uma crítica social calcada na percepção de que indivíduos anônimos e indistintos só têm sua diferenciação na morte – tanto no sentido de que sua transição para o espaço dos indivíduos diferenciados se dá a esse preço, quanto no de que eles só chegam às notícias quando morrem assim. Todos os elementos do poema, por sua vez, desde a sua escolha vocabular até a disposição visual dos versos, obedecem a esse princípio organizador.

Para Fiorin, trata-se de um poema que passou por um processo de prosificação, o que fica evidente pela sua heterodiscursividade, na medida em que nele se confrontam dois estratos da linguagem, a poesia, elevada e transcendente, e a linguagem cotidiana do jornalismo, num embate em que não há um centro a que se reduzem os discursos (Fiorin 2006: 86). Apesar disso, apesar da presença desses elementos romancizantes, tal qual no caso de Oswald, temos um poema ainda assim, uma obra que se presta a estratégias de leitura tipicamente usadas para análise poética, como a compreensão da existência de um princípio organizador para o texto e a leitura detida dos seus elementos constituintes (como o tamanho dos versos) como atos deliberados e não obra do acaso.

Mas o que são ao certo as estratégias tipicamente usadas para leitura poética? Com as transformações radicais pelas quais passaram a poesia entre o final do século XIX e o começo do século XX, também pontuadas por Steiner (1975: 140 e ss.), houve uma ampliação gradual do que seria aceitável como poético, e isso encontra reflexo nas conclusões de um teórico como Stanley Fish. Em seu experimento célebre, Fish (1980) demonstra que qualquer coisa, inclusive uma lista aleatória de nomes de autores num quadro-negro, pode ser lida com olhos “que enxergam poesia”. A partir do momento em que optamos por interpretar um texto como um poema, há alguns pressupostos tácitos sobre os quais se constitui esse jogo interpretativo:

que os poemas são (ou deveriam ser) organizados de forma mais densa e intrincada do que comunicações ordinárias; e que o conhecimento se traduz uma disposição – poder-se-ia dizer até mesmo uma determinação – em ver conexões entre uma palavra e outra e entre todas as palavras e o insight central

do poema. Além do mais, o ato de presumir que haja um insight central é, por si só, específico à poesia². (Fish 1980: 326)

É relevante apontar uma semelhança entre o que diz Fish da ideia de um conceito organizador no poema e os termos usados por Bakhtin, quando afirma que o poeta deve “assumir igual responsabilidade por todos os seus elementos, subordiná-los a intenções próprias e somente suas” (Bakhtin 2015: 73). Tanto em Manuel Bandeira, quanto em Oswald de Andrade, como vimos, fica evidente que decisões como o comprimento dos versos, por exemplo, quando se recorre ao verso livre, não são naturais, automáticas ou impensadas, mas estratégias poéticas carregadas de sentido, como exposto por Fiorin, Santos e Rosa.

É possível conciliarmos a definição prototípica, essencialista, de poesia em Bakhtin e a definição de Fish, centrada nas estratégias interpretativas, ao compreendermos que, de fato, a poesia está nos “olhos de quem vê”, por assim dizer, mas que há, sim, obras constituídas e apresentadas especificamente para serem lidas dessa forma. Mesmo um romance bakhtiniano pode ser lido poeticamente (o que significa de forma monológica), mas isso não significa que se trate de uma leitura adequada ou produtiva, pois seria o equivalente a transcrever uma peça sinfônica para um piano solo (Morson & Emerson 2008: 271). O poeta do *ready-made* e do recorte e colagem destaca partes de uma realidade (na qual entende que não prestamos atenção) e a apresenta ao público dentro da moldura do poético, porque entende que há algo da realidade que se ilumina ao ser interpretado poeticamente. A ideia de que a poesia apresenta um novo olhar ao que já estamos acostumados é um dos grandes lugares-comuns do discurso sobre a poesia ao longo do século XX.

Neste artigo, pudemos então lançar um olhar detido sobre alguns poemas de Oswald de Andrade e um poema de Manuel Bandeira, mas há certamente uma variedade de outras obras do mesmo período que poderiam ser lidas sob a perspectiva aqui apresentada. A poesia do modernismo brasileiro, como queríamos demonstrar, oferece um exemplo profundamente rico, ilustrativo, influente e bem-sucedido do processo de prosificação da poesia, tal como descrito por Bakhtin. Assim, o próprio ato de terem abraçado esse processo, num momento em que havia essa preocupação de se pensar a brasilidade com base na pluralidade da experiência brasileira e seus discursos variados, pode ser entendido como representativo do projeto modernista, pelo menos nesse primeiro momento, entre as décadas de 1920 e 1930.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Vol. 6 das *Obras Completas*. 10 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

² “that poems are (or are supposed to be) more densely and intricately organized than ordinary communications; and that knowledge translated itself into a willingness – one might even say a determination – to see connections between one word and another and between every word and the poem’s central insight. Moreover, the assumption that there is a central insight is itself poetry-specific”.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. Vol. 7 das *Obras Completas*. 10 vols. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Marcos Antonio de Moraes, org. São Paulo: Edusp/IEB-USP, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: editora 34, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Imagens de índios do Brasil: o século XVI. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 91-110, 1990. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8582>.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar edições, 2006.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FISH, Stanley. How To Recognize a Poem When You See One. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980. 322-337.

FREITAS, Anderson de Moura. O poema curto de Oswald de Andrade: surgimento de uma tendência da literatura brasileira contemporânea. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 22, n. 37, p. 82-102, jan./jun., 2020. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/7162>.

MORSON, Gary Saul & Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin. Criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

PERLOFF, Marjorie. *A Escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Trad. Elizabeth Rocha Leite & Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Edusp, 2008.

PIRES JÚNIOR, Sidney Oliveira. Nacionalismo e projeto nacional em Mário de Andrade. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 10, n. 2, dez/2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28283>.

ONG, Walter J. *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 1982.

ROSA, Victor da. O nu e o vestido (por ocasião da descoberta do Brasil). *Galáxia*, São Paulo, v. 47, p. 1-21, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-2553202257846>.

SANTOS, Luzia Aparecia Oliva dos. *O percurso da indianidade na literatura brasileira: matizes da figuração*. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

STEINER, George. *After Babel: aspects of language and translation*. New York: Oxford UP, 1975.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

VOLOCHINOV, V. N (Bakhtin Mikhail). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.