

**Da metáfora, da literalidade:
deslocamentos na poesia de Emmanuel Hocquard**

***On the metaphor, on the literality:
displacements in the poetry of Emmanuel Hocquard***

Marília Garcia

mariliagarcias@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa, na obra do poeta francês Emmanuel Hocquard, o uso da metáfora e da literalidade. Nos dois casos, o autor busca refletir sobre alguns clichês presentes na tradição poética sem deixar de tensioná-los, lançando mão das duas figuras poéticas de modo crítico. Na presente leitura, são explorados os poemas “Deux étages avec terrasse et vue sur le détroit” e “Élégie VI”, além de textos críticos do próprio autor que dialogam diretamente com seus poemas, tais como “Ma vie privée” e “La bibliothèque de Trieste”. O modo como Emmanuel Hocquard utiliza os recursos citados opera um afastamento da persona lírica em relação ao texto enunciado.

Palavras-chave: poesia francesa; Emmanuel Hocquard; metáfora; literalidade.

Abstract: This article analyses the use of metaphor and literality in the work of the French poet Emmanuel Hocquard. In both cases the author seeks to reflect on the poetic tradition clichés, at the same time that he challenges them using the two figures of speech critically. The present reading explores the poems “Deux étages avec terrasse et vue sur le détroit” and “Élégie VI”, in addition to the critical texts of the author that dialogue straightly with his poems, such as “Ma vie privée” and “La bibliothèque de Trieste”. The way Hocquard employs both resources operates a departure of the poetic persona from the enunciated text.

Keywords: French poetry; Emmanuel Hocquard; metaphore; literality.

Emmanuel Hocquard trabalha sobre a linguagem para dar a ver outra coisa, isto é, sobre a produção de um espaçamento que faça nascer novos enunciados.

Dominique Rabaté

Na epígrafe citada,¹ Dominique Rabaté destaca, na obra de Emmanuel Hocquard, o movimento de afastamento e de produção de uma distância (*écart*). O campo semântico da palavra *écart* é amplo e pode ajudar a definir o tipo de deslocamento que está em jogo. Além de distância, *écart* pode designar afastamento, desvio, espaçamento, campo que é não apenas espacial, mas também inclui o movimento de “afastar-se” ou de “estar à parte”, de pôr-se, manter-se “isolado”, “afastado” (*à l'écart*), geralmente em relação a algo. Assim, sob o signo de uma “fábrica da distância”, a poesia de Hocquard busca um isolamento que se presentifica em seus livros de várias formas: o aluno parvo isolado no canto da sala de aula, a cabana do livro *Un test de solitude*, a ilha perdida de Robinson Crusoe citada em vários momentos, ou a mesa que serve de espaço de reflexão. Essas e outras formas constituem um espaço à parte, criado pelo gesto de afastamento.

Pretendo apontar neste texto algumas das diferentes tentativas de “fabricar distância” na escrita do autor, seja a partir do uso daquilo que Glenn Fetzter chama de *etiquetas líricas*,² seja criando dispositivos para operar e manejar o privado, o anedótico e pessoal. Em um primeiro momento, seguirei as pistas da relação conflituosa do autor com a figura da metáfora; em seguida, abordarei o conceito da literalidade.

Máquina de guerra contra a metáfora

Para pensar a figura da metáfora, tão polêmica na obra do autor, lembro de uma conversa relatada no livro *Élégies*, de Hocquard, com o poeta americano Peter Gizzi. Incomodado com o discurso antimetafórico, Gizzi faz um diagnóstico da recusa da metáfora, localizando-a no âmbito da literatura francesa. No poema, ele pergunta a Hocquard: “me diga

¹ RABATÉ. *La Fabrique de l'écart*, p. 101-102.

² FETZER. *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, p. 115.

/ mas por que os franceses não gostam das metáforas/ enquanto nós [americanos] adoramos?”³

A pergunta é pertinente, já que tal *recusa* marca fortemente o discurso de certa poesia da segunda metade do século XX, empenhada no combate ao excesso imagético presente na escrita poética do século passado. Além disso, o discurso crítico também se refere à geração de Hocquard como uma “máquina de guerra contra a metáfora”.⁴ *Máquina de guerra, recusa, combate*: tais termos, tirados de um campo semântico “bélico”, nos levam a refletir sobre o modo como esses poetas lidam com a metáfora. Como se daria este *combate*? Quais as nuances da *recusa*? Tendemos a acentuar, em tal negativa, uma *resistência* mais do que o *combate*, pois é ela que permite um uso refletido da metáfora. Enquanto o combate negaria a metáfora, a resistência permitia fabricar distância, refletir e, ainda assim, utilizar a figura de modo produtivo.

Por outro lado, há uma distinção importante aqui entre o uso da metáfora propriamente dita e o uso de uma linguagem poética automatizada, como observa Hocquard:

o tédio com as metáforas se deve ao fato de serem clichês (e todos os clichês se parecem). Em vez de tornar as coisas claras, elas se diluem em aproximações surpreendentes. Quando você compara seus sentimentos pela sua amada àqueles que lhe inspiram uma gazela ou uma palmeira, você está falando de um bicho ou de uma árvore e não de sua amada.⁵

Nesse trecho, entendemos que o tédio do autor com as metáforas deriva dos clichês poéticos. Pensando bem, nessa citação, a palavra *metáfora* serve de metáfora para uma linguagem automatizada ou para um tipo de transporte específico, como o que está presente em determinados poemas de amor, sugerido pelo exemplo dado por Hocquard. O combate aqui, vê-se, volta-se contra o uso da metáfora como clichê, a metáfora

³ “dites-moi / mais pour quoi les Français n’aiment-ils pas les métaphores / alors que nous / nous les aimons?” (HOCQUARD. *Les Élégies*, p. 102, tradução minha).

⁴ RABATÉ. *La Fabrique de l’écart*, p. 104-105, tradução minha.

⁵ “L’ennui avec les métaphores, c’est que ce sont des clichés (et tous les clichés se ressemblent). Au lieu de clarifier les choses elles les diluent dans d’ahurissantes approximations. Quand vous comparez vos sentiments pour votre amie à ceux que vous inspirent une gazelle ou un palmier, c’est d’un animal ou d’un arbre que vous parlez, pas de votre amie.” (HOCQUARD. *Entretien à Eric Audinet*, p. 9-10, tradução minha).

que representa um tipo de “etiqueta lírica”, para usar os termos de Glenn Fetzer. Se pensarmos que a metáfora está no centro da linguagem e que nosso mundo é todo construído a partir de “transportes” deste tipo,⁶ caberia dizer que, na tentativa de se afastar do clichê e da *metáfora gasta*, Hocquard estaria propondo uma espécie de atualização da metáfora, seja pelo humor ou pela identificação de seus mecanismos, com o objetivo de usá-los de outro modo, em contextos específicos. Em outras palavras, sugere-se um descolamento da metáfora do seu uso habitual e gasto para outro uso.

No livro *Un privé à Tanger*, Hocquard conta, de forma espirituosa, que um dia estava em Symi, e viu “descer a metáfora” quando um caminhão, único veículo motorizado da ilha grega, passou por ele:

Na lateral deste caminhão, estava escrita, em caracteres gregos, a palavra *metáfora*, isso é, literalmente, “transportes”. Ali nos voltamos sobre as palavras que comecem a si próprias em relação ao sentido, porque tínhamos diante de nós, ao pé da letra, uma metáfora. Ora, uma metáfora ao pé da letra não é mais uma metáfora.⁷

A metáfora que se literaliza (que “desce” e se materializa) aponta para um tipo de dinâmica presente no transporte que lhe caracteriza. O humor em jogo nesta metáfora transformada em caminhão de transporte – e que poderia ser uma *metáfora literal* – reside justamente no fato de *ser* e *não ser* uma metáfora, de a “palavra comer a si própria” no momento em que passa a ser literal.

No texto “Ma vie privée”, Hocquard fala de uma transformação da metáfora em conceito:

Pincel é uma metáfora. O [meu] baú de brinquedos está cheio de objetos privados, de anedotas que, expostas à luz do dia, tornam-se metáfora, figura de estilo, lembrança individual, autobiografia. É preciso rapidamente intervir e transformar essas metáforas em

⁶ KOFMAN. *Nietzsche et la métaphore*, p. 44.

⁷ “Et sur le flanc de de cette espèce de camion il y avait, peint en grands caractères grecs, le mot ‘métaphores’, c’est à dire, littéralement, ‘transports’. Et là on en revient aux mots qui se mangent eux-mêmes quant au sens, parce qu’on avait devant nous, à la lettre, une métaphore. Or une métaphore ‘à la lettre’ ce n’est plus une métaphore.” (HOCQUARD. *Un privé à Tanger*, p. 160, tradução minha).

conceitos, que colocamos então na caixa de ferramentas. Pincel tornou-se um conceito.⁸

Para usar a linguagem hocquardiana, a transposição, nesse caso, deve ser feita de um *baú de brinquedos* – onde fica guardado o “autobiográfico” – para uma *caixa de ferramentas*. Ora, esse gesto constitui um afastamento: retirar o anedótico e pessoal do baú e transformá-lo em conceito na caixa de ferramentas. Hocquard exemplifica:

Se me falta uma ferramenta, eu tiro, do baú de brinquedos, um objeto privado com o qual fabricarei o conceito que me falta. As mesas de Montalban, por exemplo, ou o estreito de Gibraltar, o cão de Madame Sakaze [...] Eu nunca inventei uma anedota. Elas estão à minha disposição quando preciso.⁹

O autor lembra também das transposições metafóricas em expressões idiomáticas. Geralmente de uso oral e não escrito, percebe-se que essas expressões eram antigas metáforas desmetaforizadas pelo uso, um pouco como uma velha moeda desmonetarizada de que fala Nietzsche: quando a efígie original é apagada, elas passam a ser vistas como metal e não mais como peças monetárias.¹⁰ Nesse caso, seriam metáforas de segundo grau, que perderam seu sentido literal e se transformaram. Para fazer a analogia, Hocquard cita a expressão “puxar o diabo pelo rabo” [*tirer le diable par la queue*], que em português poderia ter como equivalente “matar cachorro a grito”. Atualmente, ninguém pensa sobre o rabo do diabo ou sobre um cachorro morrendo; o sentido é de passar por dificuldade.

⁸ “Blaireau est une métaphore. Le coffre à jouets est plein d’objets privés, d’anecdotes qui, exposés à la lumière du jour, virent à la métaphore, à la figure de style, au souvenir individuel, à l’autobiographie. Il faut très vite intervenir et transformer ces métaphores en concepts, qu’on range alors dans la boîte à outils. Blaireau est devenu un concept.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 269, tradução minha).

⁹ “Si un outil me manque pour opérer une connexion, je vais puiser, dans le coffre à jouets, un objet privé avec lequel je fabriquerai le concept dont j’ai besoin. Les tables de Montalban, par exemple, ou le détroit de Gibraltar, le chien de Madame Sakaze, le duc de Gloucester ou encore le barrage sur la rivière K. Je n’ai jamais inventé une anecdote. Elles sont toutes là, à ma disposition, quand j’en ai besoin.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 269-270, tradução minha).

¹⁰ KOFMAN. *Nietzsche et la métaphore*, p. 42.

Na tentativa de entender melhor esses desvios, gostaria de analisar três metáforas usadas no poema “Deux étages avec terrasse et vue sur le détroit”. Já no primeiro verso, o poema evoca uma metáfora que poderia pertencer a um campo semântico dos mais gastos: uma “metáfora de amor”:

- [1] nunca a Andaluzia esteve tão verde como neste ano
 nunca os corretores tiveram dentes tão afiados
 trinta e seis milhões de pesetas por uma casa em tarifa
 dois andares com terraço e vista para o estreito
 mais caro por metro quadrado do que no centro de Marbella¹¹

Adiante, no mesmo poema, o primeiro verso é repetido (com uma ligeira alteração), mas aqui ele é nomeado, aparece como uma citação do próprio poema:

a Andaluzia nunca esteve tão verde
 é uma boa metáfora para começar um poema de amor
 mas eu não tenho vontade de escrever um poema de amor
 e não gosto de metáforas
 oh minha camela branca¹²

O poema havia começado, efetivamente, identificando a Andaluzia com um *locus amoenus* perfeito para um poema de amor: “nunca a Andaluzia esteve tão verde como neste ano”. Mas se o autor afirma que não gosta de metáforas e que não quer escrever um poema de amor, como ler o primeiro verso? Vamos tentar seguir os movimentos do poema.

Contrapondo-se a essa metáfora – “boa metáfora para começar um poema de amor” –, aparece outra no segundo verso (“nunca os corretores tiveram os dentes tão afiados”), que possui a mesma estrutura da primeira, funciona também como metáfora, mas traz um conteúdo que se contrapõe à ideia de poema de amor, aventada na segunda passagem.

¹¹ “jamais l’Andalousie n’a été aussi verte que cette année / jamais les promoteurs n’ont eu les dents plus aiguisées / trente-six millions de pesetas pour une maison à Tarifa / deux étages avec terrasse et vue sur le détroit / plus chère au mètre carré qu’en plein centre de Marbella.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 104, tradução minha).

¹² “l’Andalousie n’a jamais été aussi verte / c’est une bonne métaphore pour le début d’un poème d’amour / mais je n’ai pas envie d’écrire de poème d’amour / et je n’aime pas les métaphores. / ô ma chamelle blanche.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 108, tradução minha).

De fato, se pensarmos que Raquel Lévy, artista plástica a quem o texto é dedicado, foi casada com o poeta ao longo de duas décadas, e que o poema narra, em linhas gerais, uma viagem feita a Tânger em sua companhia, o poema traria algumas condições para se tornar um poema de amor. Porém, se de um lado existe essa possibilidade e começamos o poema embarcando com o casal para a Andaluzia, que nunca estivera tão verde quanto naquele ano, por outro lado, a realidade do lugar é muito afiada como na metáfora seguinte que logo “mostra seus dentes” e desbanca a ilusão do primeiro verso. Assim, o que poderia ser considerado um poema de amor correndo o risco, segundo o autor, de cair em um clichê poético, ganha outros sentidos, mais obtusos e menos óbvios; a casa com dois andares, terraço e vista para o estreito – que poderia ser objeto de compra do casal –, não tem garagem, é demasiadamente cara e não vale o investimento; a cidade é velha e os personagens que começam a aparecer e desfilar diante do casal condizem com a atmosfera daquele lugar abandonado, à espera de um *boom* imobiliário, ambientação que prepara o terreno para a sequência do poema e para o tipo de frustração que o narrador terá com a viagem.

Desse modo, a metáfora existe no poema, mas é imediatamente deslocada ou ressignificada. Adiante, quando ela volta na segunda passagem citada, já é com o objetivo de se prestar ao comentário, à reflexão e, sobretudo, à autoironia. Nessa segunda entrada em cena da metáfora da Andaluzia, podemos dizer que ela se torna, como quer Hocquard, uma metáfora fora de contexto, pois não se trata de um poema de amor dentro dos moldes do que seria um poema de amor, e a metáfora aparece ironicamente nomeada ali, sendo, assim, a metáfora substituída pela palavra metáfora. A literalidade da palavra se contrapõe à literariedade que ela poderia conter se estivesse dentro de um poema de amor mais clichê.

Depois de afirmar que não deseja escrever um poema de amor, embora possua a metáfora que julga adequada para isso, e embora esteja com a sua amada – e em uma viagem de encontro a outro objeto de desejo, Tânger, o que poderia levar a pensar em um poema de amor à Tânger –, ele faz uso de uma clássica metáfora de amor: “oh minha camela branca”, comparando a amada a um belo e doce animal, ao modo do mais antigo e tradicional poema de amor, o “Cântico dos cânticos”. O uso da camela como metáfora para a mulher é bastante simbólico nesse caso, sobretudo pensando que o poema narra uma viagem para o norte do Marrocos.

Além de sua função mais imediata de companhia e transporte para as tribos nômades, o camelo é o animal emblemático dos tuaregues. Segundo Charles de Foucauld, idioma tuaregue, existem, 54 termos para se referir ao camelo, o que mostra o inegável interesse pelo animal. Em tal contexto, a importância da camela supera a do camelo macho porque, além de companhia e transporte, “as fêmeas de rebanhos, camelas, cabras e ovelhas são verdadeiras fontes nutritivas”¹³ e, no mundo tuaregue, “sua produção leiteira é a mais importante de todos os animais domésticos”.¹⁴ Dentro do simbolismo ligado ao leite, a comparação do animal com a mulher é inevitavelmente uma comparação com a mãe nutritiva.¹⁵ É possível encontrar a mesma metáfora usada em poemas líricos tuaregues, nos quais a mulher, segundo Bernus, “é mais bela que uma camela branca que se repousou/ durante seis meses”.¹⁶

Voltando ao primeiro verso do poema, que poderia caracterizar a Andaluzia como um *locus amoenus*, há ainda outro elemento que contribui para essa leitura: a cor usada na metáfora (cor verde que colore a Andaluzia) também aparece em outra metáfora mais à frente, quando o narrador retorna de Tânger e perguntam-lhe o que ele achou da viagem. Neste trecho, há duas metáforas “coloridas”:

no dia seguinte tomamos o barco
eu estava contente de voltar à Tarifa
o dono sorriu para mim
não achei que fosse revê-lo tão cedo
encontrei o seu chapéu

[2] Hemingway disse não confia nesse aí, ele é um vermelho
comprou esse chapéu em Moscou
então como estava Tânger

[3] nojento, eles pintaram todos os cachorros de verde¹⁷

¹³ “Les femelles des troupeaux, chamelles, chèvres et brebis sont de véritables sources nourricières” (MESLIN. Un don biblique, p. 103, tradução minha).

¹⁴ BERNUS. Chameau, cheval, chien. Mythes et symboles de trois animaux domestiques touaregs, p. 410, tradução minha.

¹⁵ MESLIN. Un don biblique, p. 103.

¹⁶ BERNUS. Chameau, cheval, chien. Mythes et symboles de trois animaux domestiques touaregs, p. 413, tradução minha.

¹⁷ “le lendemain nous avons repris le bateau / j’étais content de retourner à Tarifa / le patron m’a souri / je ne pensais pas vous revoir de sitôt / j’ai retrouvé votre casquette / Hemingway a dit méfiez-vous de lui c’est un rouge / il a acheté sa casquette à Moscou

O verde no trecho [3] se refere à cor da bandeira islâmica, querendo dizer que a religião se fortaleceu na cidade e agora ela está toda pintada de verde, nem os cachorros escaparam.¹⁸ Quanto à primeira cor citada, no trecho [2], ela se refere ao fato de o narrador ser comunista, porém é a menos trabalhada das três metáforas citadas.

Claude Royet-Journoud faz uma colocação interessante acerca das metáforas surrealistas, que ajuda a compreender melhor esse movimento que descrevo:

A dificuldade está na literalidade (e não na metáfora). Está na possibilidade de medir a língua em suas unidades de sentido “mínimas”. Para mim, o verso de Éluard, *A terra é azul como uma laranja* se esgota, isso é, se anula por seu excesso de sentido, enquanto, por exemplo, *A parede do fundo é uma parede de cal*, de Marcelin Pleynet, permanece e permanecerá, eu acredito, graças à sua própria exatidão e em seu contexto claro, paradoxalmente infixável quanto ao sentido, e logo portador de uma ficção constante para cada um.¹⁹

O verso de Éluard seria uma *trouvaille poétique* que traz um efeito inesperado – ao dizer que a terra é azul em vez de redonda para compará-la a uma laranja. Já a frase de Pleynet é apenas um enunciado descritivo e simples.

Cabe lembrar também que Éluard foi um dos pilares do surrealismo francês e Pleynet, um dos fundadores da *Tel Quel* – cujo primeiro número, nos anos 1960, trazia a seguinte epígrafe de Nietzsche: “eu quero o mundo e eu o quero tal e qual”.²⁰ Embora Pleynet estabelecesse ainda algumas ligações com o surrealismo – como a crítica que fazia aos ideais

/ alors c'était comment Tanger / dégueulasse ils ont peint tous les chiens de vert.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 131, tradução minha).

¹⁸ O verde também aparece no poema em outro ponto: quando o irmão de R., apelidado pelo narrador de Hemingway, conta do choque que teve ao rever Casablanca: “parecia que eles tinham transformado [o casarão] numa clínica/ você não imagina a cor verde horrível que usaram nas paredes da entrada e na grande escadaria”. Enquanto no caso dos cachorros, o verde é metáfora para islamismo, aqui ele é literal, as paredes estão verdes para representar algo. Aqui a cor é literal.

¹⁹ ROYET-JOURNOUD. *La Poésie entière est préposition*, p. 71, tradução minha.

²⁰ “Je veux le monde et le veux tel quel” (COLLOT. *Paysage et poésie*, p. 140, tradução minha).

românticos de inspiração ou autoridade do eu poético, tentando privilegiar a obra –, ²¹ o discurso da *Tel Quel* e de sua geração era repleto de restrições à volta do surrealismo no pós-guerra e isso fica bem evidenciado nos exemplos citados por Royet-Journoud.

Como ainda não saí do campo semântico das cores, retomo as duas imagens da cor verde citadas acima. Quando o poema começa, a cor verde aparece na Andaluzia para identificar o texto com uma imagem romântica, para dar um determinado tom. Logo em seguida, o poema corta esse tom, ironizando a metáfora e pondo em jogo as implicações que um início de poema desse tipo poderia trazer. Adiante, o verde retorna, agora já em outro contexto: é usado para dizer que o islamismo ocupou tudo, que nem os cachorros escaparam. Assim, seguimos uma linha verde que vai, pouco a pouco, produzindo diferentes implicações.

A pergunta que fica no ar, depois da segunda menção à cor verde, é se a primeira, à da Andaluzia, que somos levados a identificar com a natureza e com um clima agradável, não ganharia as conotações da segunda. Em outras palavras, depois de lido o poema, será que o verde da Andaluzia se contaminaria pelo verde islâmico, fazendo com que o início do poema possa ser lido com as implicações seguintes? Cabe lembrar que o Marrocos se tornou independente em 1956, e quem assumiu o poder, pouco tempo depois, foi o rei Hassan II, que permaneceu rei até sua morte, em 1999. No poema podemos vê-lo sub-repticiamente na foto colorida que substitui uma estátua romana no *hall* do hotel – “a fotografia colorida de Hassan II/ tinha substituído a estátua romana/ no hall do hotel Minza”. ²² Emmanuel Hocquard deixou a cidade de Tânger em 1957 e esteve fora durante muitos anos, sem acompanhar o regime ditatorial vivido no país e muito menos suas consequências.

A costa da Espanha, de frente para o Marrocos, poderia também ter sido tomada por esse verde. Talvez esse não seja o sentido do verde no início do poema, mas a sugestão está presente e pode ajudar a ver os deslocamentos operados. Num caso como noutro, estamos vendo a cor verde, mas ela vai se metamorfoseando ao longo do texto e ganhando outras conotações.

²¹ GAVRONSKY. *Towards a New Poetics*, p. 14.

²² “la photographie en couleurs d’Hassan II / avait remplacé la statue romaine / dans le hall de l’hôtel Minza” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 122, tradução minha).

A mecânica lírica e o literal

Eu tomo a palavra “literalmente” literalmente, isso é, ao pé da letra. A literalidade só pode concernir àquilo que se copia, ao pé da letra, da linguagem (oral ou escrita).²³

Conceito que polarizou o debate contemporâneo na França desde os anos 1980, o “literal” está longe de ter uma definição precisa. Usado em geral em oposição ao lirismo – ao passo que poderia mais facilmente formar uma dupla de oposição com o figural, como observa Stéphane Baquey²⁴ – o literal constitui aspecto importante na obra de Emmanuel Hocquard.

Tentando entender os limites e tensões desta polaridade entre literal e lirismo, Stéphane Baquey sugere partir das acepções de *literal* encontradas no dicionário *Petit Robert*: “1) Que utiliza letras; 2) Que reproduz um texto letra por letra; 3) Que é tomado ao pé da letra, no sentido próprio.”²⁵

Segundo o autor, se usarmos o sentido da primeira para pensar a poesia literal, esta seria uma poesia que utiliza o alfabeto como seu material elementar. A ênfase sobre a letra (ou sobre o significante) se oporia, assim, ao lirismo, do mesmo modo que um construtivismo estaria em oposição a um expressionismo calcado em uma unidade de voz. Nesse caso, não estaríamos diante do literal pretendido por Hocquard, nem mesmo do literal contextualizado historicamente e, sim, de uma “prática artística que faz da língua comum o material de sua plasticidade”.²⁶ Tal sentido não interessa para pensar o literal em questão aqui.

Passando para a terceira acepção, seria possível opor o figural ao literal e o lirismo poderia ser interpretado, nesse caso, como uma escrita que faz uso de figuras ligadas à imaginação, “um uso simbólico

²³ “Je prends le mot littéralement littéralement, c’est à dire à la lettre. La littéralité ne peut concerner que ce qui relève, à la lettre, du langage (oral ou écrit)” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 483, tradução minha).

²⁴ BAQUEY. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale?, p. 309.

²⁵ “1) qui utilise des lettres; 2) qui suit un texte lettre à lettre; 3) qui s’en tient, est pris strictement à la lettre, au sens propre, exact du terme.” (BAQUEY. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale?, p. 310, tradução minha).

²⁶ BAQUEY. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale?, p. 310, tradução minha.

da linguagem especificamente lírica se oporia a um outro, denotativo”.²⁷ Essa acepção também não interessa aqui, pois ela está associada à ideia de verdade.

Voltando ao segundo caso, que se aproxima da prática literal tal como definida por Hocquard, o trabalho do poeta é visto como um trabalho de copista. Baquey faz uma distinção importante nesse ponto ao questionar, ironicamente: “Mas em que isso se oporia ao lirismo: uma elegia de Propércio perderia seu lirismo pelo fato de nos ter sido transmitida por gerações de *copistas*?”²⁸ A motivação da oposição, segundo o autor, deveria passar pelo segundo elemento da dupla: “Se, de fato, associamos o lirismo a um ato de uma enunciação, a duplicação literal apagaria a dimensão enunciativa por deixar subsistir apenas o enunciado.”²⁹ Em outras palavras, a duplicação do enunciado importa no literal não apenas pela cópia realizada, mas porque se coloca em jogo a própria enunciação.

Vale a pena citar aqui o texto “Ma vie privée”, de Hocquard, espécie de arte poética do literal, publicado originalmente na *Revue de Littérature Générale*, em 1995. Em certo momento, ele explica que é preciso que a literalidade se apoie em uma proposição já formulada, oralmente ou por escrito. A literalidade, diz ele, só está em questão “quando há repetição da proposição, em um contexto de surdez, de interrogação ou de incerteza.”³⁰ Eis o exemplo citado:

Exemplo. Olivier diz a Emmanuel: o vestido de Pascal é vermelho. Emmanuel, que não entendeu, ou que não tem certeza de ter compreendido bem o que Olivier disse ou que se surpreende porque viu que o vestido de Pascal é verde, se vira para Pierre

²⁷ “un usage symbolique du langage, spécifiquement lyrique, serait ainsi à opposer à un autre, dénotatif” (BAQUEY. Emmanuel Hocquard: une poésie littéraire?, p. 310, tradução minha).

²⁸ “Mais en quoi cela pourrait-il s’opposer au lyrisme: une élégie de Propertius perdrait son lyrisme de nous avoir été transmise par des générations de copistes?” (BAQUEY. Emmanuel Hocquard: une poésie littéraire?, p. 310, tradução minha).

²⁹ “Si, en effet, on associe le lyrisme à l’acte d’une énonciation, la duplication littéraire effacerait la dimension énonciative pour ne laisser subsister que l’énoncé.” (BAQUEY, Emmanuel Hocquard: une poésie littéraire?, p. 310, tradução minha).

³⁰ “à l’occasion de la répétition de la proposition, dans un contexte de surdité, d’interrogation ou d’incertitude.” (HOCQUARD. ma vie, p. 263, tradução minha).

que lhe repete o que lhe disse Olivier: o vestido de Pascalle é vermelho.

Estamos aqui diante de um tipo particular de representação. Não a representação de uma observação primeira relativa à cor real do vestido de Pascalle, mas a re(a)presentação do enunciado da observação em questão. Pouco importa que o vestido de Pascalle (da primeira proposição: o vestido de Pascalle é vermelho) seja realmente vermelho. O que conta é que a segunda proposição: o vestido de Pascalle é vermelho seja, literalmente, a mesma que a primeira. É este tipo de tautologia que produz a literalidade. E como = é impossível, o vestido de Pascalle é vermelho diz outra coisa que o vestido de Pascalle é vermelho.³¹

Desse modo, o literal consistiria na repetição de certo enunciado de um contexto para outro, independentemente da verdade contida nele. O que deve ser levado em conta, nesse procedimento, é o deslocamento, a transição de um contexto para outro. O deslocamento transformaria um enunciado repetido em algo diferente dele, com a condição de ser, ainda assim, o mesmo enunciado.

Outro texto do autor aborda o assunto: “La bibliothèque de Trieste”, transcrição de uma palestra que consiste num balanço de seu percurso poético e reflete sobre o lugar ocupado por ele dentro daquilo que denominou de *modernidade negativa*. Tendência surgida na França nos anos 1960 – primeiro em torno do poeta e editor Claude Royet-Journoud e, nas décadas seguintes, em torno de Hocquard e da Orange Export, editora que ele funda e dirige com Raquel Lévy –, a modernidade negativa designa o grupo de escritores que, em contraste com os poetas

³¹ “Exemple. Olivier dit à Emmanuel: la robe de Pascalle est rouge. Emmanuel, qui n’a pas entendu, ou qui n’est pas certain d’avoir bien saisi ce qu’Olivier a dit ou qui s’étonne parce que qu’il a vu que la robe de Pascalle est verte, se tourne vers Pierre qui lui répète ce qu’a dit Olivier: la robe de Pascalle est rouge. // Nous sommes ici devant un type particulier de représentation. Non la représentation d’une observation première portant sur la couleur réelle de la robe de Pascalle, mais la re-présentation de l’énoncé de l’observation en question. Peu importe que la robe de Pascalle (de la première proposition: la robe de Pascalle est rouge) soit réellement rouge. Ce qui compte est que la seconde proposition: la robe de Pascalle est rouge, soit, littéralement, la même que la première. C’est cette sorte de tautologie que produit la littéralité. Et comme = est impossible, la robe de Pascalle est rouge dit autre chose que la robe de Pascalle est rouge.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 263-264, tradução minha).

que eles chamam de “líricos”, buscava uma escrita que fosse “sem sotaque poético, tão seca quanto uma torrada sem manteiga”.³²

A modernidade negativa se alinhava com algumas características da modernidade, mas seu denominador comum era principalmente a oposição a certa modernidade, a modernidade triunfante de antes da guerra, aquela que apostava na militância estética das vanguardas ou em uma crença no progresso e na história. Essa vertente negativa não podia mais aderir ao mito revolucionário inicial e consistia numa modernidade apofática, que vivia uma crise de valores e questionava sua própria condição.³³ Deste modo, o “negativo” que designa o termo não significa a negação da modernidade para ser seu oposto, mas sim a ausência de algumas de suas características positivas ou identificadoras.³⁴ Gilles Tiberghien observa que o termo *negativo* é usado mais como uma alternativa à noção imprecisa e cheia de conotações que possui a “pós-modernidade” do que uma opção por uma negatividade radical.³⁵ Sob a rubrica deste negativo, que traz em si uma vigilância crítica, encontravam-se diversos modos de expressão e não apenas a expressão poética.

“La bibliothèquede de Trieste” consiste, por um lado, num texto militante em que Hocquard busca, a partir da própria prática, definir essa “poética”, mas, além disso, busca refletir sobre o esgotamento pelo qual estavam passando e mostrar que estavam perdendo seu caráter mais crítico, transformando a produção em um tipo de “narcisismo literário”. Ali, o autor observa que aquela “poesia menor” (no sentido deleuziano do termo), sem acento poético e sem modo de usar,³⁶ tinha se tornado, com o tempo, escola para muitos poetas e perdido a vigilância crítica, caindo no risco de “engendrar um sistema de valores legitimadores” como fora a própria modernidade triunfante criticada por eles.³⁷

Certamente, esse era um risco dentro do seu próprio percurso e nesse texto ele reflete sobre o assunto. A máquina de guerra aqui, pode-se conjecturar, seria contra a consolidação de um sistema, seja um sistema

³² “sans accent poétique, aussi sèche qu’une biscotte sans beurre.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 26, tradução minha).

³³ HOCQUARD. *ma haie*, p. 25.

³⁴ FETZER. *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*, p. 2.

³⁵ TIBERGHIE. *Emmanuel Hocquard*, p. 85.

³⁶ HOCQUARD. *ma haie*, p. 26.

³⁷ HOCQUARD. *ma haie*, p. 27.

envolvendo produção, publicação, circulação – que fora estabelecido em torno da Orange Export, pequena editora de Hocquard, e de seu papel dentro da vida literária parisiense –, seja um sistema dentro de sua própria obra, que poderia constituir um “modelo” poético, uma “fórmula” sedimentada, uma teoria poética fechada. Nesse sentido, “La bibliothèque de Trieste” pode ser lido como uma espécie de balanço de sua obra, em que o autor avalia a própria produção e volta os olhos para a sua geração.

O ano de 1986 é também o ano em que Hocquard se muda para Roma e deixa o círculo parisiense, onde havia sido editor e responsável pela programação de leituras no Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, para onde levou centenas de poetas para encontros poéticos, dentre os quais vários americanos. Raquel Levy conta que, mesmo com uma estrutura artesanal, o ambiente em torno da Orange Export também havia se institucionalizado: a relação com a imprensa, com o ambiente literário, com os novos poetas que começavam a ver o coletivo como uma fórmula. A saída para esse momento de “esgotamento”, segundo a reflexão desenvolvida por Hocquard, poderia estar no procedimento empregado pelo americano Charles Reznikoff na composição do livro *Testimony*. O procedimento do livro será, para Hocquard, decisivo como método de escrita.

Composto de quatro volumes e publicado nos anos 1960, *Testimony* foi feito a partir de textos tirados de depoimentos de testemunhas (no sentido legal do termo) de *fait divers* ocorridos nos Estados Unidos entre 1885 e 1915. O material foi selecionado pelo autor em tribunais norte-americanos, copiado, classificado e, depois, versificado. Ou re-citado, para lembrar o subtítulo do livro: recitativo, que é um gênero de canto declamatório.

O que está em jogo nesse livro é o deslocamento: Reznikoff desloca os depoimentos das testemunhas de um contexto jurídico para um contexto literário e versifica os textos. Nesse procedimento, destacam-se o ponto de partida, ou contexto de onde sai o material – que determina a matéria descritiva dos poemas – e o ponto de chegada – o gesto de edição de Reznikoff, a ordenação, classificação e versificação. Na transposição, perde-se o que seria expressão pessoal e chega-se a um tom único (apesar de ser composto por uma série de vozes).

Em entrevista a Eric Audinet, Hocquard faz uma distinção importante em relação ao *Testimony*:

Na verdade, trata-se menos de uma mudança de forma que de *formato* (ou de contexto). Prefiro falar em *deslocamento* em vez de *desvio*. Quando Reznikoff monta/mostra as minutas de processo *como* poemas, ele vai buscar estes textos em seu formato judiciário inicial e os transforma em um formato de literatura. Que ele lhes dê a forma de poema não me parece necessariamente o mais importante. O importante é a iluminação diferente e as novas entonações trazidas pela mudança de formato.³⁸

O formato aqui aponta para o contexto: no novo modo de olhar o texto, há uma iluminação diferente, ele passa a ser outro texto. Para Charles Bernstein, haveria uma passagem entre o testemunho passivo das testemunhas oculares da época para um testemunho ativo em Reznikoff: “O testemunho Reznikoff, ao testemunhar essas testemunhas, torna-se o pioneiro de uma outra consciência da América, em constituição”.³⁹

Além de experimentar escrever a partir de um procedimento de colagem semelhante, Hocquard opera um deslocamento de enunciados e textos dentro da própria obra. Descrevo aqui brevemente um poema no qual o autor faz uso desse procedimento: “Élégie VI”, do livro *Élégies*. O poema foi composto a partir da cópia e versificação do texto *Un petit monument a E. H.*, de Olivier Cadiot, definido por este como uma biografia de Emmanuel Hocquard. Segundo o biografado, Olivier Cadiot passou uma noite recortando com estilete um guia de viagens de Roma que pertencia ao amigo. Depois, dispôs os inúmeros fragmentos em quatro colunas, para ocupar “as quatro faces de um obelisco de escrita”.⁴⁰ Em

³⁸ “À vrai dire, il s’agit moins d’un changement de forme que de format (ou de contexte). Et je préférerais parler de déplacement que de détournement. Quand Reznikoff mont(r)e des minutes de procès comme des poèmes, il va chercher ces textes dans leurs ‘format judiciaire’ initial et les fait passer dans celui de la ‘littérature’. Qu’il leur donne la forme de poèmes ne me paraît pas forcément le plus important. L’important est l’éclairage différent et les intonations nouvelles qu’apporte le changement de format.” (HOCQUARD. Entretien à Eric Audinet, p. 8, tradução minha).

³⁹ “Le témoin-Reznikoff, en témoignant de ces témoignages, devient le pionnier d’une autre conscience de l’Amérique, en train de se faire” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 290, tradução minha).

⁴⁰ “Ce qui a permis le ‘passage’ au poème ce n’était pas la volonté de transformer de la prose en vers; c’était la nature du matériau utilisé pour cette prose: du déjà écrit dans un contexte précis (un guide pour touristes). Le processus, je le comprends ainsi: // Première opération: / a) source: E.H. a beaucoup puisé dans l’histoire romaine; de

seguida, Hocquard copiou, literalmente, esse pequeno monumento feito pelo amigo, contentando-se em redistribuir as linhas em versos, o que resultou em sua “*Élégie VI*”. Hocquard comenta, em “*Ma vie privée*”, as etapas de escrita do poema:

O que permitiu a “passagem” para o poema não foi a vontade de transformar a prosa em verso; foi a natureza do material utilizado: do já escrito em um contexto preciso (um guia para turistas). Eu compreendo o processo da seguinte maneira:

Primeira operação: a) fonte: E.H. bebeu bastante na fonte da história romana; além disso, ele vive atualmente em Roma. Um guia histórico de Roma pode servir de ponto de partida.

b) tratamento: extrair, desta prova anônima, não-literária (o guia não comporta nenhuma menção ao autor), fragmentos descontínuos cujas entonações poderão evocar E.H. [...] Dispor esses fragmentos em um *continuum* diferente, um outro contexto, literário desta vez;

c) destinatário: E.H. (e não os turistas)

Segunda operação:

Eu me aproprio da prosa monumental para fabricar o poema. Do já escrito ao segundo grau. Segunda lavagem dos pedaços de afresco. Não restou mais sujeira individual. Cada fragmento possui um brilho próprio. Eu chamo essas unidades – duas vezes descontextualizadas, duas vezes sem autor – de enunciados.

Élégie VI, assinada por mim, não é de minha autoria. Eu sou apenas o copiadador bastante escrupuloso.⁴¹

plus il vit aujourd’hui à Rome. Un guide historique de Rome doit pouvoir servir de point de départ. / b) traitement: prélever, dans cette prose anonyme, non littéraire (le guide ne comporte pas de mention d’auteur) des fragments en discontinu dont les intonations pourraient évoquer E.H. (jeu du portrait chinois). Agencer ces fragments en un continuum différent, un autre contexte, littéraire cette fois-ci; / c) destinataire: E.H. (pas les touristes). // Seconde opération: je m’empare de la prose monumentale pour fabriquer le poème. Du déjà écrit au second degré. Second lavage des morceaux de fresque. Il ne reste plus de graisse individuelle. Chaque fragment a son éclat propre. Ces unités deux fois décontextualisées, deux fois sans auteur, je les appelle des énoncés. / *Élégie VI*, que j’ai signée, je n’en suis pas l’auteur. JE n’en suis que le très scrupuleux copieur.” (HOCQUARD. *ma haie*, p. 270, tradução minha).

⁴¹ HOCQUARD. *ma haie*, p. 270-271, tradução minha.

Em uma análise detalhada do poema “Élégie VI”, Lucie Bourassa observa que, ao descontextualizar as frases do guia, Cadiot constrói uma falsa biografia do amigo, uma construção biográfica de um “falso Hocquard”.⁴² Para isso, ele utiliza vários métodos, como copiar diversas frases que têm como sujeito “ele”, mas que se referem a sujeitos diferentes (por exemplo, num caso, ao Imperador Cláudio, em outro, a Calígula, em outro, a Nero etc.). No poema de Cadiot, ele cria uma uniformização dos vários “eles”, como se fossem pronomes que se referissem todos ao monumentável amigo Hocquard e, assim, constrói seu louvável obelisco, transformando o pessoal, o sujeito e anedótico em pronome, em linguagem. Criando, deste modo, um deslocamento e uma distância em relação ao sujeito lírico enunciador.

Referências

BAQUEY, Stéphane. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale? In: GUILLAUME, Daniel. (Org.). *Poétiques & poésies contemporaines*. Lyon: Le temps qu’il fait, 2002. p. 309-328.

BERNUS, Edmond. Chameau, cheval, chien. Mythes et symboles de trois animaux domestiques touaregs. In: BAROIN, Catherine; BOUTRAIS, Jean (Org.). *L’Homme et l’animal dans le bassin du lac Tchad*. Paris: I.R.D., 1999. p. 409-425.

COLLOT, Michel. *Paysage et poésie*. Paris: José Corti, 2005.

FOUCAULD, Charles de. *Dictionnaire Français-Touareg*. Paris: L’Harmattan, 2005.

FETZER, Glenn W. *Emmanuel Hocquard and the Poetics of Negative Modernity*. Birmingham, AL: Summa Publications, 2004.

GAVRONSKY, Serge. *Towards a New Poetics: Contemporary Writing in France*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

HOCQUARD, Emmanuel. Entretien à Eric Audinet. In: _____. *Cahier critique de poésie*. Marseille: Editions Leo Scheer, 2002. t. 3. p. 3-10.

⁴² BOURASSA, Lucie. Conferência apresentada na Sorbonne Nouvelle em 13 de março de 2009. Não publicada.

HOCQUARD, Emmanuel. Les Associations ne sont pas libres & un petit monument à E. H. par Olivier Cadiot. In: ANNUAIRE de la Villa Medici 1986-87. Roma: Edizioni Carte Segrete B-V, 1987. Número especial 3. p.114-119.

HOCQUARD, Emmanuel. *Les Elégies*. Paris: P.O.L., 1990.

HOCQUARD, Emmanuel. *ma haie*. Paris: P.O.L., 2001.

HOCQUARD, Emmanuel. *Un privé à Tanger*. Paris: P.O.L., 1987.

KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: Galilée, 1983.

MESLIN, Michel. Un don biblique. In: GILLET, Philippe (Org.). *Mémoires lactées: blanc, bu, biblique: le lait du monde*. Paris: Autrement, 1994. p. 101-115. (Mutations/Mangeurs, 143). Disponível em: <http://www.mangeur-ocha.com/fileadmin/contenusocha/06_don_biblique.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2010.

RABATÉ, Dominique. La Fabrique de l'écart. In: _____. *Le Chaudron fêlé: écarts de la littérature*. Paris: José Corti, 2006. p. 102-112.

REZNIKOFF, Charles. *Testimony: The United States (1885-1915)* Recitative. Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1979. v. 2.

ROYET-JOURNOUD, Claude. *La Poésie entière est préposition*. Paris: Éric Pesty Éditeur, 2007.

TIBERGHIE, Gilles. *Emmanuel Hocquard*. Paris: Seghers, 2006.

Recebido em: 31 de julho de 2017.

Aprovado em: 14 de novembro de 2017.

