

Qualidades para uma poesia sem qualidades

Qualities for a poetry without qualities

Masé Lemos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
maselemos@me.com

Resumo: O presente artigo pretende refletir como certa poesia contemporânea articula questões acerca desse gênero. Afinal, o que seria poesia? Quando um texto é poesia? E como pensar e criar a partir de uma concepção de poesia sem qualidades predefinidas? É a partir de uma abertura a novas possibilidades que os franceses Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna, ligados ao grupo Questions Théoriques, e o português Manuel de Freitas empreendem leituras críticas da poesia no contemporâneo pelo viés do “sem qualidades”. Nesse sentido, esse trabalho pretende entender não apenas aquilo que os aproxima, mas também o que os diferencia.

Palavras-chave: poesia sem qualidades; Christophe Hanna; Jean-Marie-Gleize; Manuel de Freitas.

Abstract: The present article reflects on how certain contemporary poetry articulates issues concerning that genre. After all, what is poetry? When is a text poetry? And how to think and create poetry from a conception of poetry that establishes no predetermined qualities for it? It is from an openness to new possibilities that the French poet Jean-Marie Gleize and Christophe Hanna, linked to the group Questions Théoriques, and the Portuguese Manuel de Freitas undertake critical readings of the poetry in the contemporary world by the bias of the absence of qualities. In this sense, this work intends to understand not only what brings them closer but also what differentiates them.

Keywords: poetry without qualities; Christophe Hanna; Jean-Marie-Gleize; Manuel de Freitas.

Ficamos pobres.

Walter Benjamin

Aucun film n'est plus difficile que son époque.

Guy Debord

Em “Fazer, a poesia”, Jean-Luc Nancy questiona o lugar da poesia tradicionalmente identificado com o gênero *poesia*, capaz de por si garantir sua qualidade específica. Entendendo que o “sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer”;¹ ela seria, então, o fazer indeterminado de uma qualidade também indeterminada, capaz apenas de nos possibilitar o acesso a um limiar de sentido, e somente esse acesso a definiria. Afinal, se “a *própria* poesia pode muito bem ser encontrada ali onde sequer há poesia”;² ela só se faz na medida em que recusa sua condição plena de poesia.

O poeta e editor português Manuel de Freitas publicou, em 2002, a antologia *Poetas sem qualidades*, em cujo prefácio, “O tempo dos poetas”, constata um tempo sem qualidades (vazio) ecoando Hölderlin, diluído em sua quase impossibilidade de experimentar a espessura do real. Rosa Martelo, leitora de Freitas, detecta nessas poesias sem qualidades uma limpeza metafórica e a opção pela “construção de um modo de expressão essencialmente alegórico”;³ qual seja, uma opção pela limpeza em detrimento da riqueza imagética requerida pela poesia tradicional. São poetas que preferem e contemplam os restos, recolhem fragmentos, ao contrário da bela *poesia*, encarnada, segundo Freitas, por Nuno Júdice, pois se “trata de um poeta cheio de qualidades, como os franceses sabem”.⁴ Júdice é o poeta e ocupa lugar importante no mundo da poesia, mesmo na França, onde é publicado pela Gallimard. Freitas, ao citar parte de um poema de Joaquim Manuel Magalhães, “poemas que não têm caspas/ nem engordam com os anos”, arremata dizendo que esse tipo de *pueta* “assustaria fatalmente o asséptico gosto francês”.⁵

¹ NANCY. Fazer, a poesia, p. 416.

² NANCY. Fazer, a poesia, p. 416.

³ MARTELO. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea, p. 13.

⁴ FREITAS. *Pedacinhos de ossos*, p. 159.

⁵ FREITAS. *Pedacinhos de ossos*, p. 159.

Em fevereiro de 2017 estive em Lisboa, onde pude encontrar com Manuel de Freitas e pessoalmente lhe perguntar se conhecia certa poesia francesa contemporânea que reivindicava também uma poesia sem qualidades. Ele não conhecia, e a recíproca deve ser com certeza verdadeira, dado o fechamento excessivo em que os franceses vivem, principalmente em se tratando de poesia, e mesmo de pós-poesia. Refiro-me aqui aos pós-poetas, e mais especialmente a Jean-Marie Gleize e Christophe Hanna, que, em torno do grupo editorial de Questions Théoriques,⁶ procuram formular novas questões, numa visada investigativa para reativar a teoria literária contemporânea, uma vez que essa já não seria capaz de pensar a produção artística atual.

Diante das coincidências dessas duas visadas e também daquilo que figura Nancy, meu intuito principal aqui é apresentar questões teóricas de certa poesia ou pós-poesia francesa contemporânea, mas também tentar perceber algumas questões, novas percepções, que os aproximaria daquilo que vem sendo pensado pelos “poetas sem qualidades” portugueses, em sua relação com o contemporâneo, o *real*. É, ainda, investigar quais as diferenças entre eles, quais as qualidades para uma poesia sem qualidades, nesse confronto com o tempo presente.

Um ponto em comum que os une é a leitura que fazem dos anos 1990 a partir da sua relação com a década de 1980, tida como conservadora tanto no campo político quanto no campo artístico. Refutam a tentativa de restaurar a bela Poesia (Gleize dirá *l'apoésie*), que se deu diante da indigência pós-utópica, qual seja, a reação por grande parte dos poetas de refundação da forma *poesia* ou de um neolirismo, seja como sustentáculo apaziguante, cínico ou melancólico, de autonomia ou de convívio *blasé* com os tempos difíceis.

Porém, para esses poetas sem qualidades, chegar tarde, depois das vanguardas (dos deuses), não foi fácil, por isso eles procuram retrabalhar com distanciamento, de graduação diversa, sua herança.⁷ Mas sempre a partir de uma poesia mais maleável, informe e não programática, para repensar outras possibilidades, recolocá-las em outros termos, no aqui e agora, a partir de uma auscultação do mundo, cartografando e recolhendo seus materiais, imagens, linguagens, memórias. É esse o esforço realizado a partir dos anos 1990, cada qual à sua maneira.

⁶ Disponível em: <<http://www.questions-theoriques.com/>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

⁷ A esse respeito, cf. QUINTYN. *Valences de l'avant-garde*.

Gleize, nascido em 1942, marcado pelos anos 1960-80, se ainda guarda certos pressupostos vanguardistas, descarta um programa para o futuro, reivindicando certa remodelagem de um heroísmo do presente, ao colocar passado e presente a serviço do *presente*. Manuel de Freitas, nascido no começo dos anos 1970, recusa com ênfase o aspecto político e heroico vanguardista, afinal “um poema, melhor ou pior, em nada contribui para nada”.⁸ Porém, realiza um questionamento radical da instituição literária através de sua prática editorial. Hanna, também nascido nos anos 1970, por sua vez, publica no mesmo ano da antologia de Freitas, em 2002, *Poésie action directe*, na qual elabora possibilidades de a poesia agir no presente, propondo a “elaboração de uma poesia prática, à procura de impacto político”.⁹ Ou seja, todos eles investigam maneiras de reativar politicamente a poesia e a arte sem mergulhar totalmente nos utensílios vanguardistas, nem simplesmente sair da arte para a vida ou se fechar no formalismo apaziguante.

Manuel de Freitas, em recente entrevista, diz que “como sempre detestei intimamente a ‘bela poesia’, sinto-me bem em já só escrever prosa. É esse, aliás, o único aspecto formal que gostaria de destacar na minha poesia: a extrema repulsa do verso”.¹⁰ Gleize escreve “prosas em prosas” – reatualização da célebre querela em torno da construção dos versos alexandrinos de Victor Hugo e de seu gesto de jogar os versos aos “cães negros da prosa” –, poesia literal ou pós-poesia. Já Hanna elabora uma poesia prática, não identificável (OVNI) com a forma poesia, que visa ao impacto prático-político, utilizando-se de quaisquer meios ou procedimentos poéticos que sirvam a essas ações diretas.

Jean-Pierre Cometti, filósofo da arte também ligado ao grupo Questions Théoriques, falecido em 2016, próximo ao pragmatismo americano e à filosofia de Wittgenstein, e também especialista na obra de Robert Musil, publicou, em 1999, o livro sobre arte contemporânea intitulado *L'Art sans qualité*. O título é uma referência direta ao romance inacabado *O homem sem qualidades*¹¹ [*Der Mann ohne Eigenschaften*],

⁸ FREITAS. *Beau séjour*, p. 14.

⁹ “[...] l’élaboration d’une poésie pratique, cherchant l’impact politique” (HANNA. *Poésie action directe*, p. 15, tradução minha).

¹⁰ FREITAS, Manuel. Entrevista concedida a Masé Lemos (via e-mail). Lisboa / Rio de Janeiro, primeiro semestre de 2017. Não publicada.

¹¹ Este livro de Robert Musil é também referência direta para a já referida antologia de Manuel de Freitas.

de Musil, que teria iniciado essa escrita em 1924, tendo sido interrompida pela morte do autor em 1942. O “sem qualidades”, *Eigenschaftslosigkeit*, significa antes ausência de caracteres próprios, não constituindo um aspecto negativo, mas uma necessidade de o homem criar diretrizes próprias, tendo em vista o tempo de indigência, sem deuses.

Para Cometti, essa ausência de qualidades pode ser vivida pelo artista de três maneiras: como *maldição*, ou seja, como sendo “uma privação irreparável a perda de certezas”¹² de uma forma e uma identidade estável da Poesia; como *aspiração*, próxima a uma teologia negativa, que, ao contrário da anterior, teria como finalidade conseguir uma relação livre “das convenções e dos atributos supérfluos que se opõem, como entraves, a uma relação mais autêntica com os seres, as coisas, ou com Deus. O modelo é a via negativa [...]”;¹³ e a terceira maneira seria viver essa ausência de qualidades como uma chance, uma *oportunidade*, que, compartilhada com os artistas que entendem o “sem qualidades” como aspiração, agrega um otimismo que recusa o ressentimento e “visa a explorar novas possibilidades [...], ainda a serem construídas”.¹⁴

Dessa forma, a poesia – e também o seu discurso crítico e teórico –, tradicionalmente marcada pelo questionamento acerca de sua especificidade, estaria sempre se interrogando sobre as qualidades necessárias para transformar objetos verbais em objetos poéticos. Ou seja, o discurso crítico e teórico acerca da poesia procurava entender o que faria da poesia, poesia. Diversas definições ontológicas acerca do que seria poesia (Valéry, Jakobson, Todorov, Barthes), além de definições programáticas, foram sendo construídas. As qualidades exigidas para uma poesia (e para a arte) sem qualidades são justamente aquelas que não visam necessariamente a criar marcas reconhecíveis para a poesia (e para a arte) e que, por isso, são capazes de reinventar o campo crítico e teórico.

*

¹² “[...] une privation irréparable, la perte des certitudes” (COMETTI. *L’Art sans qualité*, p. 10, tradução minha).

¹³ “[...] désencombré des conventions et des attributs superflus qui s’opposent, comme autant d’entraves, à un commerce plus authentique avec les êtres, les choses, ou avec Dieu. Le modèle en est la via négative” (COMETTI. *L’Art sans qualité*, p. 10, tradução minha).

¹⁴ “[...] vise à y puiser de nouvelles possibilités [...], et pour ainsi dire à construire” (COMETTI. *L’Art sans qualité*, p. 10, tradução minha).

Christophe Hanna, em prefácio que escreveu para o livro de Gleize, *Littéralité* – publicado em 2015 pela Questions Théoriques e que reúne dois livros anteriores de Gleize, *Poésie et figuration* e *À noir*. Poésie et littéralité – tece críticas às concepções de literatura que ainda entendem a poesia como criadora de uma linguagem distinta. Contrariando a noção de literariedade, cara aos formalistas, Gleize, segundo Hanna, trabalha a partir da literalidade, da linguagem pobre, a mais desprovida possível de qualidades intrínsecas, ou seja, escreve “poesias sem qualidades”, pois elas “procuram se fundir aos usos linguageiros os mais contingentes”.¹⁵

O trabalho crítico de Gleize, que se utiliza de “uma lógica e uma epistemologia anarquistas”,¹⁶ visa a ultrapassar tanto as definições ontológicas quanto as definições programáticas de poesia. Assim, a pós-poesia francesa, e principalmente a chamada poesia *ação direta*, não se interessam pela criação de uma língua qualitativamente superior à linguagem corrente e global, preexistente e imposta aos utilizadores, e da qual a poesia se distanciaria para criar outra língua singular e pura. E mais especialmente os poetas da *ação direta* trabalham a partir de uma dimensão pragmática, lógica e antropológica da linguagem. Como explica Hanna, não de “uma antropologia que nomeia os usos, descreve a partir de suas regras, o exterior, mas uma forma de antropologia que mostra os usos, os apanha em ato”.¹⁷ A relação da poesia com a linguagem é recolocada, pois se trata aqui de poesias sem línguas, que são como operadores que sinalizam o funcionamento dos usos da linguagem. O que lhes interessa é mostrar “(fazer uma armadilha) os usos, é talvez ainda uma maneira de dizer que elas são ‘réelistes’, que em nada lhes concerne ‘A Presença’ ou um ‘Real’ dos grandes mistagogos: é a nossa ordinária realidade, aquela que nós falamos, nosso presente comum”.¹⁸

¹⁵ “[...] elles cherchent à se fondre dans les usages langagiers les plus contingentes” (HANNA. Préface, p. II, tradução minha).

¹⁶ “[...] une logique et une épistémologie anarchiques” (HANNA. Préface, p. III, tradução minha).

¹⁷ “[...] une anthropologie qui nome les usages, décrit leurs règles de l’extérieur, mais une forme d’anthropologie qui montre les usages, les saisit au vif, les piège” (HANNA. Préface, p. XV, tradução minha).

¹⁸ “[...] (piéger) les usages, c’est peut-être encore une autre façon de dire qu’elles sont ‘réelistes’, que ce qui les concerne n’est guère ‘La Présence’ ou un ‘Réal’ des grands mystagogues: c’est notre ordinaire réalité, celle que nous parlons, notre présent commun” (HANNA. Préface, p. XV, tradução minha).

Em seu livro *Petits poèmes en prose*, de 1998, Hanna retoma exatamente os mesmos capítulos e títulos do *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire, através do qual recolherá, segundo Nathalie Quintane, “aquilo que nos fura os olhos, em todos os sentidos deste termo: a produção ininterrupta (imagens e textos, ou ‘prosas’) das sociedades de controle (aquelas nas quais nós vivemos) via interface midiática”.¹⁹ Baudelaire é acionado enquanto lugar da poesia da qual ele efetua a saída, mas com a qual mantém relação. Assim, o capítulo XIV toma de Baudelaire o título “Le vieux saltimbanque”, efetuando uma experimentação direta com a linguagem televisiva, presente no vídeo da execução, após julgamento sumário, do casal Ceausescu,²⁰ na Romênia, em 25 de dezembro de 1989:

Sequencial C2

Você poderá invocar: [= XX *Os dons das fadas*] nossos desmentidos se apresentarão sempre sob a mesma forma que as nossas falsificações

e começar esse tipo de operações:

Ato de memória n°1 = de janeiro de 1997: o vídeo do processo e de execução do casal Ceausescu.

Muito tempo depois, tivemos direito à difusão do vídeo inteiro = o processo seguido da execução do casal Ceausescu. Naquela data, o que retive: a cólera de Helena Ceausescu: parecia acreditar-se presa a uma peça farsesca, a uma comédia que deu errado: ela fala e agita seu braço de cima para baixo [então o gesto me surpreendeu]: “não, recuso responder, recuso, não reconheço esse tribunal”²¹

¹⁹ “[...] ce qui nous crève les yeux, à tous les sens du terme: la production ininterrompue (images et textes, ou ‘proses’) des sociétés de contrôle (celles dans lesquelles nous vivons) via l’interface médiatique” (QUINTANE, *apud* GLEIZE. *Les Chiens s’approchent, et s’éloignent*, p. 173, tradução minha).

²⁰ Nicolae Ceausescu, político bastante controverso, era casado com Elena Ceausescu, foi secretário-geral do Partido Comunista Romeno em 1965 e presidente da República Socialista da Romênia de 1974 até execução determinada por julgamento sumário, sob acusação de alta traição, em 1989.

²¹ “**Séquentiel C2/** Vous pourrez invoquer: [= XX *Les dons des fées*] nos démentis se présentent toujours sous la même forme que nos falsifications/ et commencer ce type d’opérations:/ ***Acte de mémoire n° 1 = de janvier 1997: la vidéo du procès et de l’exécution du couple Ceausescu.***/ Longtemps après, on eut droit à la diffusion de la

Hanna procede a uma roteirização seca daquilo que assiste na televisão, a fim de abrir e indagar de maneira paródica e irônica a construção e usos da linguagem midiática. É o que Gleize chama de “metauso” da linguagem, pois, segundo ele, os poetas da ação direta, como Hanna, trabalham a linguagem corrente a partir de “operações lógicas e práticas, de dispositivos”.²² Seguem uma estratégia pragmática que usa o espaço público como lugar de intervenção direta nas linguagens dominantes, como as formas e os formatos das mídias no sentido de intensificá-las ao máximo, esgarçando-as.

Hanna reivindica esse procedimento-poema também como “Ato de memória nº 1”, catalogando o presente. Assim, mesmo sendo bastante objetivo, o “poème” não evita o surgimento de um “eu” que experimenta criticamente a linguagem midiática através da operação de desmontagem e remontagem da linguagem, e que finalmente interpela o leitor:

Um corte = passamos à execução, vejo rapidamente [panorâmica vídeo rápida] soldados na neve, em seguida: um plano de conjunto instável com profundidade de campo muito reduzida = neve e muro de cimento [mudo panorâmica tremida] os barulhos de tiros me surpreendem pela sutileza (como tiros de metralhadora) [muito perto] na neve a câmara do vídeo se desloca filma o chão coberto de neve [imagem movimentada ao ritmo dos passos] se aproxima de um dos corpos encolhidos [imagem muito instável]²³

vidéo entière = le procès suivi de l'exécution du couple Ceaucescu. À cette date, ce que j'en retiens: la colère d'Hélène Ceaucescu: ele paraissait se croire prise dans une mauvaise farce, une mascarade tournant mal: elle dit et agite son bras de haute en bas [alors le geste m'a surpris]: 'non, je refuse de répondre, je refuse, je ne reconnais pas ce tribunal'. ” (HANNA. *Petits poèmes en prose*, p. 50, tradução minha).

²² “[...] d’opérations logiques et pratiques, de dispositifs” (GLEIZE. *La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation*, p. 125, tradução minha).

²³ “Une coupure = on passe à l’exécution, je vois très vite [panoramique vidéo rapide] des soldats dans la neige, ensuite: un plan d’ensemble instable avec profondeur de champ très réduite = neige et ciment des murs [sans parole panoramique tremblé] les bruits de tirs me surprennent par leur ténuité (comme des pétards mitraillette) [micro loin] dans la neige la caméra vidéo se déplace filme le sol enneigé [image bougée au rythme des pas] s’approche d’un des corps recroquevillés [image très instable]” (HANNA. *Petits poèmes en prose*, p. 51, tradução minha).

Na parte acima reproduzida do “poëme”, há ainda maior ênfase na descrição daquilo que é experimentado. O “eu” é o operador direto – e o mais lúcido possível – do trabalho com a linguagem midiática: “eu vejo rapidamente soldados na neve”, mas é também afetado por ela, pela surpresa: “os barulhos dos tiros me surpreendem pela sua suavidade”. Efetua-se aqui o processo de esgarçamento que fura o texto e o desmonta, produzindo pausas, silêncios, vazios, aquilo que escapa. Mas também se trata de perceber a maneira pela qual o texto/vídeo funciona retoricamente, como prova da morte do casal Ceaucescu, a qual possibilitará o estabelecimento de um novo regime político. Há experiência ativa de efetuação, a partir da intensificação na relação com a linguagem midiática, capaz de produzir conhecimento crítico desse *real*, ou seja, uma “verdade prática”. Como explica Quintane, isso acontece quando “um texto consegue nos fazer passar de uma experiência que fizemos para uma experiência que temos – para retomar a distinção de Benjamin –, então, ele me parece ser ativo; eficaz e ativo”.²⁴

Os poetas da ação direta, como Hanna, e também Nathalie Quintane, afastam-se daquilo que Gleize chama de “contrauso” da linguagem, procedimento próprio aos poetas do *langagement* [engajamento pela linguagem], oriundos das vanguardas dos anos 1960 (grupo Tel et Quel, entre outros), que visavam a uma ilegibilidade transgressiva, produzindo um modo de simbolização singular pelo idioleto, ensejando um corte comunicacional com o público e com a linguagem comum. Para Hanna, essa prática ainda estaria muito atrelada a certa concepção de poesia no sentido de entendê-la como maneira de torcer a língua do inimigo, a língua oficial e midiática, qual seja, a produção de uma linguagem diferenciada, aquilo que não lhe interessa.

*

Em Portugal, Manuel de Freitas também questiona a poesia como lugar de uma linguagem distinta, apartada da lama do mundo, ou seja, questiona a possibilidade da criação de tal linguagem poética como lugar de resistência ao mundo, uma vez que passado “foi o tempo de edulcorar

²⁴ “[...] un texte parvient à nous faire passer d’une expérience qu’on a – pour reprendre la distinction de Benjamin –, alors, il me semble être actif; efficace et actif” (QUINTANE. Entretien: D’une génération l’autre, p. 196, tradução minha).

com trombetas anacrônicas o ruído do mundo”.²⁵ Nesse sentido, Rosa Martelo, ao diagnosticar “o empobrecimento da condição ontológica da poesia”,²⁶ explicita a opção de Freitas pela limpeza nos procedimentos tradicionalmente poéticos, tal como a metáfora. Menos imagética, essa poesia sem qualidades seria preferencialmente alegórica, como ele sinaliza em seu ensaio de 2002, “Acima do nada – uma leitura caótica de ‘perte d’auréole””, ao dar preferência ao Baudelaire mais alegórico e, assim, ao procedimento de montagem e colagem de restos de memórias e imagens concretas, literais. Martelo entende que restaria para essa poesia sem qualidades ainda “um rasto de poesia capaz de nos salvar”.²⁷ Mas trata-se de uma salvação frágil, sem grandes otimismo e garantias, pois a poesia aqui entendida como tal não possui qualidades de produzir uma presença densa, apta a colocar-se como lugar de resistência ao mundo desencarnado.

O poeta cria personagens – sujeitos líricos – de saúde frágil, que percorrem a cidade pelas beiradas, recolhendo restos instáveis, objetos e memórias, reatualizados no presente, como tentativa, mesmo que mínima, de experiência do sujeito no mundo. Esses personagens narram, a partir de um distanciamento irônico e um humor negro e ácido, suas experiências rasuradas. Assim, destilam um *fado* autoirônico, agregado a uma pitada de melancolia e ceticismo em relação aos limites da poesia no contemporâneo.

Freitas dá preferência aos lugares públicos, ruas, vielas, mas elege, já em seu primeiro livro, *Todos contentes e eu também*, de 2000, as tabernas, “pequenos templos que perduram”, lugar de “onde se poderia renegar/ a luz perversa do mundo”.²⁸ Elas funcionam como dispositivos onde são distribuídos os rastos de memórias, além de serem também lugares-ruínas, em via de extinção, como a própria poesia. Explica ainda Rosa Martelo:

Mergulhado nessa realidade pobre e fortuita, o olhar do poeta procura a exaltação nos meandros de uma vida em irremediável desacerto com a presença. E não fala sequer de epifania: limita-se a constatar que Epifânio, o filho da taberneira Zulmira, “nunca mais foi visto, o que não deixa de ser uma traição ao nome”.²⁹

²⁵ FREITAS. *Pedacinhos de ossos*, p. 35.

²⁶ MARTELO. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea, p. 13.

²⁷ MARTELO. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea, p. 21.

²⁸ FREITAS. *Todos contentes e eu também*, p. 56.

²⁹ MARTELO. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea, p. 14.

No poema “Spot”, do livro *Game over*, de 2002, Freitas insere literalmente um fonograma da peça publicitária da margarina Becel, ou seja, a linguagem midiática invade o poema, e não se percebe nenhum tratamento especial (nem “contrauso”, nem propriamente um metauso). Porém, há no poema a busca e o desejo de um peso, algo menos diluído aqui nesse mundo, algo que, entretanto, beira a impossibilidade de forjar uma linguagem distinta, ou seja, *poética*:

Spot

“A vida não pode ser assim
tão assustadora”,
diz a margarina Becel
em horário nobre,
para não-cardíacos.

O que, na verdade, me
deixa saudades da censura,
de uma censura nova
que exterminasse imbecis
e deixasse a terra a quem
ela é, como deve ser, pesada.³⁰

*

Gleize situa-se também na encruzilhada, ou ângulo morto, entre “contrauso” e “metauso”, como explica em um dos diversos ensaios-manifestos que escreve sempre para se (res)situar em contextos históricos não lineares. Assim, em “La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation”, ele diz que é “preciso então que eu retome as coisas de maneira mais pessoal na medida em que não reivindico nem a ilegibilidade ofensiva nem a estratégia pragmática da legibilidade da ‘ação direta’”.³¹

Ele escreve a partir do escuro (o real), em um terreno sem perspectiva, na mesma altura que o mundo ordinário, como testemunha-detetive-arqueologista (próximo a Emmanuel Hocquard), enquanto

³⁰ FREITAS. *Game over*, p. 13.

³¹ “Il me faut alors reprendre les choses de façon plus personnelle dans la mesure où je ne revendique ni l’illisibilité offensive, ni la stratégie pragmatique de la lisibilité d’action directe” (GLEIZE. *La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation*, p. 129, tradução minha).

“tentativa de elucidar, palavra por palavra um complexo de circunstâncias cujo sentido é inacessível”.³² Assim, mesmo trabalhando com um conjunto de materiais objetivamente dados, esse testemunho se dá em primeira pessoa, como maneira de singularização do evento, afastando-se do “metauso”, pois não pretende alcançar um objetivo direto e socialmente eficaz, uma vez que entende a escrita como ato sempre preparatório do real. Por outro lado, Gleize também se afasta do “contrauso”, pois, mesmo quando procede por transformação da língua em idioleto, esse desvio não “produz uma torsão nem alguma forma particular de transgressão, mas a simplificação, neutralização e literalização”.³³

Se escrever é desde logo afrontar a obscuridade, é preciso tentar nomeá-la, – escolher – como ele o faz em relação à Segunda Guerra Mundial, “da qual nasci de certa maneira, pois meu pai, prisioneiro durante os cinco anos de guerra, retornou e engendrou dois filhos”.³⁴ Retorno falhado, pois o pai emudeceu. Assim, a necessidade de escrever a partir dessa negatividade inicial, desse começo obscuro, “e de interrogar de maneira sistemática, por retomadas, redisposições de dados, produção de esquemas provisórios etc., um certo número de situações, de configurações que pedem para ser elucidadas”.³⁵

Néon, actes et légendes, de 2004, começa com a seguinte interrogação: “A realidade é essa totalidade de signos negros?”,³⁶ ou seja, é a obscuridade inicial que enseja a escrita, a materialidade dos signos negros, tipográficos sobre a página, signos soltos tentando formular algum sentido, desgarrado da formalidade poética, e que optam pela “prosa em

³² “[...] tentative pour élucider mot à mot un complexe de circonstances dont le sens est inaccessible” (GLEIZE. *La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation*, p. 127, tradução minha).

³³ “[...] torsion ni aucune forme de transgression particulière, mais la simplification, la neutralisation, la littéralisation” (GLEIZE *et al.* *Opacité critique*, p. 41, tradução minha).

³⁴ “[...] dont je suis né d’une certaine façon puisque mon père, prisonnier pendant les cinq années de guerre, revient et engendre deux enfants” (GLEIZE. *La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation*, p. 130, tradução minha).

³⁵ “[...] et d’interroger de façon systématique, par reprises, redistribution des données, production de schémas provisoires etc., un certain nombre de situations, de configurations qui demandent à être élucidées” (GLEIZE. *La post-poésie: un travail d’investigation-élucidation*, p. 131, tradução minha).

³⁶ “La réalité est-elle cette totalité de signes noirs?” (GLEIZE. *Néon, actes et legends*, p. 11, tradução minha).

prosa”, signos ancorados nas superfícies da página, nos acidentes do chão. Gleize procede através da figuração de acontecimentos, desnudando-os – tornando-os literais, assim, possibilita que sejam redistribuídos “concretamente” no espaço “disposital” da página/poema. Fabrica, dessa maneira, *légendes* (sobre)viventes ao mundo, às fotos-objetos palpáveis, mas sempre na tensão da impossibilidade de nomeação. Lembramos que a palavra engloba tanto legendas quanto lendas, e a fabulação é aqui retomada por Gleize, como ato de escrita do *real*.

Na parte “Vite!”, encontram-se dois pequenos textos intitulados “La prose étouffée du père”, que traduzi por “A prosa sufocada do pai”, do primeiro deles, e do qual cito o seguinte trecho:

manco, o pintor dos gramados, da igreja caminho de Rempnat,
dos bosques amarelo seco, óleos e gizes,
o pai,
(na diagonal, imóvel e traçando),
de perfil achatado, esquecido, magro, vazio alemão, corroído pela febre
Baviera, 1942-1945, uma força fugidia,
e bebendo esses traços [...].³⁷

Somente é possível escrever a partir desse escuro, uma prosa sufocada, gaga, repleta de buracos brancos, que estão bem ali, palpáveis, na superfície da página, rascunhada com “óleos e gizes”, o retrato corroído do pai.

Esse trabalho de investigação-elucidação é transposto também a outros fatos políticos obscuros, a partir dos quais é preciso escrever, como é também o caso de Gilles Tautin, jovem de 17 anos, militante de esquerda, que morreu afogado nas águas do Sena – ocorrida emblematicamente em 1968 – por causa da repressão policial a uma manifestação de operários na cidade de Flins. É no livro *Film à venir, conversions*,³⁸ de 2007, que

³⁷ “[...] déhanché, le peintre des gazons, de l’église chemin de Rempnat./des sous-bois jaune-sec, huiles et craies./le père,/ (sur la diagonale, immobile et traçant),/au profil plat, oublié, maigri, vide allemand, rongé de fièvre-/Bavière, 1942-1945, une force fuyante,/et buvant ces traits [...]” (GLEIZE. *Néon, actes et légendes*, p. 140, tradução minha). Fiz essa tradução da parte intitulada “Depressa!” [Vite!], desse livro de Gleize, parte que foi publicada em 2012 na revista *Lado 7*.

³⁸ Deguy, em alusão a Maurice Blanchot, abre assim seu ensaio sobre esse livro: “Qu’est-ce qui est à venir? L’indistinction de ce qui était (et est encore) distinct parce que *distingué*, par le jugement, et du coup souvent séparé. Avenir d’un autre écran?

se encontra a parte intitulada “Selon quel rite”, alusão ao poema de Mallarmé dedicado a seu filho morto prematuramente. Afinal, segundo qual rito (em nome de quem) iremos exumar esse morto, Tautin – pergunta indiretamente Gleize. O rito será aquele de uma investigação, recolhendo dados, repertoriando fatos, documentos, na tentativa, sempre fracassada, de elucidar em parte o real, fazê-lo vibrar.

“Selon quel rite” é assim formada por trechos de manchetes de jornais, dados recolhidos em pesquisa, reprodução fotográfica do mapa do local e também da primeira página do jornal *L’Unité opératoire*, clamando pela resistência operária.

10 de junho, segunda-feira, 16 horas, perto da ponte de Meulan,
coronhadas
apontadas
Eles são empurrados na água, empurrados no Sena, muitos
na água
aquele do Liceu Mallarmé, na água, no Sena.

Todo o fundo da cena é ocupado pela palavra margem. A palavra
margem a palavra
margem ocupa o fundo do ecrã ou da correnteza.

A correnteza, a corrente, a água fria e negra.
Mallarmé, 10 de junho, 16 horas, nada.
No ângulo do olhar o Sena continua a escorrer. Vejo tremer
o interior da água como o interior fervido de uma cabeça de peixe.

– *esse retrato contém o batismo*.³⁹

Ce n’est plus le livre qui est à venir, mais le film? Qu’est-ce qu’un film, et celui-ci, qui tient à et dans un livre. Avenir d’un écran noir, d’un écrire noir sur noir?” Tradução: “O que está por vir? A indistinção daquilo que era (e é ainda) distinto porque distinguido, pelo julgamento, e de súbito sempre separado. Vir a ser de um outro ecrã? Não é mais o livro que é por vir, mas o filme? O que é um filme, e esse aqui, que se realiza pelo e em um livro. Vir a ser de um ecrã negro, de uma escrita negra sobre o preto?” (DEGUY. *Film à venir*, p. 153, tradução minha).

³⁹ “Le 10 juin, lundi, 16 heures, près du pont de Meulan, crosses en/ avant./ Eux sont poussés dans l’eau, poussés dans la Seine, plusieurs,/ dans l’eau,/ celui du lycée Mallarmé, dans l’eau, dans la Seine./ Tout le fond de la scène est occupé par le mot rivage. Le mot rivage le mot/ rivage ocupe le fond de l’écran ou du couloirs./ Le couloir, le courant, l’eau froide et noire./ Mallarmé, le 10 juin, 16 heures, rien./ Dans

Gleize procede nesse livro, intitulado, não por acaso, *Filme por vir*, como um cineasta documentarista: “voilà comment s’écrit le film à venir” (eis como se escreve um filme por vir), diz sua dedicatória feita em meu exemplar, como que para ajudar também a elucidar o livro, encontrar as valências entre as artes e entre elas e o *real*. Nessa parte específica, filma seu roteiro, sua escrita documental, a partir de uma investigação cega. Com uma câmera, quase sempre em *close*, filma, edita e monta a superfície rente do material pesquisado, pedaços de narrativas recolhidas e de sua própria memória pessoal. Se há um distanciamento não sentimental, percebemos também a afecção de um corpo aos acontecimentos narrados (filmados), pelo uso das repetições “dans l’eau” e o olhar de um sujeito, um eu, que vê balançar algo nessa água, algo que, entretanto, permanece obscuro. Um retrato é criado como emblema, e esse *batismo* político se torna a marca do real, um furo plano em uma superfície plana.

Assim, embora Gleize, no ensaio-crítico “Opacité critique”, afirme que esse livro, assim como no caso de Tarnac, está mais próximo do “metauso”, ele mesmo assume que há nesses escritos “uma atividade singular, a expressão de uma relação subjetiva ao acontecimento que não se estende talvez a nenhum outro, em um primeiro tempo, que a sua própria expressão”,⁴⁰ trabalhando um presente-anterior (memorial) e um presente por vir, estratificado em atos preparatórios. Nesse sentido, como entende Jean-Jacques Thomas, Gleize “escreve depois que os vastos oceanos, [...] as vastas florestas, os vastos voos dos poetas foram *de-vastados* [...] sua escrita alegoricamente se torna a de um sobrevivente, de um testemunho”.⁴¹

*

l’axe du regard la Seine continue de couler. Je vois trembler/ l’intérieur de l’eau comme l’intérieur-bouillie d’une tête de pois-/son./ – *ce portrait comprend le baptême*” (GLEIZE. *Film à venir, conversions*, p. 83, tradução minha).

⁴⁰ “[...] une activité singulière, l’expression d’une relation subjective à l’événement qui ne tend peut-être à rien d’autre, dans un premier temps, qu’à sa propre expression” (GLEIZE *et al.* *Opacité critique*, p. 42, tradução minha).

⁴¹ “[...] écrit après que les vastes océans, [...] les vastes forêts, les vastes envolées du poètes ont été *dé-vastés* [...] son écriture allégoriquement devient celle d’un survivant, d’un témoin” (THOMAS. *Avec Gleize: aporie herméneutique illustrée*, p. 168, tradução minha).

Os artistas e poetas sem qualidades respondem afirmativamente à falta, à pobreza de seu tempo. Como preconiza Walter Benjamin em seu ensaio “Experiência e pobreza”, eles se contentam com pouco, sem ressentimentos, mas ativamente. Cavam algum limiar de sentido, alguma experiência ainda possível entre ruínas das formas artísticas e poéticas, reativando-as a partir de rearranjos, reciclagens, valências, jacubas e gambiarras,⁴² operações de desmontagem, entre outras possibilidades. Percebem que o fazer poético sem predefinições é uma oportunidade de criar novas formas de poesia e de vida, interrogativas também em relação à ostentação da linguagem midiática, essa grande luz ininterrupta. Contrariamente à poesia pura, trabalham uma “poesia *poor*”,⁴³ literal, feita com o material recolhido. Como os cães dos poemas em prosa de Charles Baudelaire, como Walter Benjamin das *Passagens*, recolhem os restos de linguagem e das imagens dos ecrãs que se espalham pelas ravinas sinuosas das grandes cidades.

Referências

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

COMETTI, Jean-Pierre. *L'Art sans qualité*. Tours: Farrago, 1999.

DEGUY, Michel. Film à venir. In: GORRILLOT, Bénédicte; LESCART, Alain (Org.). *L'illisibilité en questions*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

FREITAS, Manuel. *Beau séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FREITAS, Manuel. *Game over*. Lisboa: & etc., 2002.

FREITAS, Manuel. O tempo dos puetas. In: _____. (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002. p. 5-8.

FREITAS, Manuel. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

FREITAS, Manuel. *Todos contentes e eu também*. Porto: Campo das Letras, 2000.

⁴² Cf. SELDMAYER. *Jacuba é gambiarra*.

⁴³ GLEIZE. *Poesia poor*, respostas, p. 438.

GLEIZE, Jean-Marie *et al.* Opacité critique. In: _____. *Toi aussi, tu as des armes: poésie & politique*. Paris: La Fabrique Éditions, 2011. p. 27-44.

GLEIZE, Jean-Marie. Depressa! Tradução de Masé Lemos. *Lado 7*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 9-21, out. 2012.

GLEIZE, Jean-Marie. *Film à venir, conversions*. Paris: Seuil, 2007.

GLEIZE, Jean-Marie. La Post-poésie: un travail d'investigation-élucidation. *Revista Matruga*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 121-133, jul./dez. 2010.

GLEIZE, Jean-Marie. Les Chiens s'approchent, et s'éloignent. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, p. 165-175, 2007.

GLEIZE, Jean-Marie. *Néon, actes et légendes*. Paris: Seuil, 2004.

GLEIZE, Jean-Marie. Poesia *poor*, respostas. Tradução de Alexandre Rosa. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 438-448, 2013.

HANNA, Christophe. Assez vu! In: GLEIZE, Jean-Marie. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009. p. 7-17.

HANNA, Christophe. *Petits poèmes en prose*. Marseille: Al Dante/Niok, 1998.

HANNA, Christophe. *Poésie action directe*. Paris: Al Dante/Éditions Léo Scheer, 2002.

HANNA, Christophe. Préface. In: GLEIZE, Jean-Marie. *Littéralité: poésie et figuration; e, À noir: Poésie et littéralité*. Paris: Questions Théoriques, 2015. p. I-XV.

MARTELO, Rosa. O olhar do alegorista na poesia portuguesa contemporânea. *Portuguese Cultural Studies*, Utrecht, n. 2, p. 11-22, Winter 2009.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 414-422, 2013.

QUINTANE, Nathalie. Entretien: D'une génération à l'autre. In: GORRILLOT, Bénédicte et LESCART, Alain (Org.). *L'illisibilité en questions*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2014. p. 195-198.

QUINTYN, Olivier. *Valences de l'avant-garde: essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*. Paris: Questions Théoriques, 2015.

SEDLMAYER, Sabrina. *Jacuba é gambiarra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

THOMAS, Jean-Jacques. Avec Gleize: aporie herméneutique illustrée. In: GORRILLOT, Bénédicte; LESCART, Alain (Org.). *L'Illisibilité en questions*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2014. p. 159-168.

Recebido em: 31 de julho de 2017.

Aprovado em: 16 de novembro de 2017.