

TRADUÇÃO



Saídas¹

Ways out

Jean-Marie Gleize²

Universidade de Provence Aix-Marseille I | Provença | FR

Escola Normal Superior de Lyon, Centro de Estudos Poéticos | Lyon | FR

n.georgepicot@maison-des-ecrivains.asso.fr

Tradução:

Nicole Alvarenga Marcello

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

nmarcello@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0001-7885-977X>

Eles saem

Eles saem. Eles se retiram. Os poetas e os outros comediantes. Com casacos, armas, figurino. Agora a cena está vazia. Os louros foram cortados. O solo está plano, o terreno revolvido, lavado, simplificado.

Maré baixa. Altitude zero. Respira-se.



¹ Título original: *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009, p. 21-53.

² Jean-Marie Gleize nasceu em Paris, em 02 de abril de 1946. É professor, teórico e poeta. Leciona na Faculdade de Letras da Universidade de Aix-en-Provence e integra o setor de literatura da Escola Normal Superior de Lyon, onde dirigiu o Centro de Estudos Poéticos, de 1999 a 2009. É o fundador e diretor da revista *Nioques*, lançada em 1990. Como teórico, vem desenvolvendo desde 1987 os conceitos poéticos de simplificação lírica, nudez, literalidade e pós-poesia. É autor de 50 livros e diversos artigos, sendo os mais relevantes “La poésie morte ou vive?”, “Pourquoi?” e “Pour une écriture impliquée ou les projectiles”. Até o momento, possui apenas um artigo disponível em português, “Para onde vão os cães?”, traduzido por Masé Lemos.

Duas frases de Rimbaud, em uma de suas *Iluminações* (a que se intitula *Cidade* — e é bem ali, *aqui*, de fato, ruas e passagens, metrô e vias expressas, entroncamentos, elevadores, telas, crateras, anéis, onde estamos, onde pensamos estar, que nossa vida se “desenrola”): *Aqui vocês não notarão nenhum monumento de superstição. A moral e a língua foram reduzidas à mais simples expressão, enfim!*

Sim, muito próximas, essas frases sem frases, essas frases tão nuas quanto possível, daquilo que, para mim, deveria a partir de agora representar as práticas e objetos da arte: nada que se imponha como “monumental”, ou carregado de sentido, de um peso de sentido, nada que apele à veneração fascinada, à pose, à recitação idiota, ao deslumbramento, ao cosmético, ao costume. Nada dessas superstições. Nada além de matéria e linguagem, e forma, números e traços, e letras. Nada em demasia, em direção ao menos, sempre, *enfim!* (como diz Rimbaud, exclamando), em direção à “mais simples expressão”. E isso é uma moral. Uma política. Uma razão de ser, e de agir.

Daí que, seguindo meu próprio caminho de escrita, me dirigi àqueles que falavam da nudez, “concretamente” inclusive (como ele³ falava de poças e pontes): penso também naquilo que, da *arte povera* italiana — objetos ou ações —, tendia à restituir algo da presença “real”, física, ou naquilo que, da *minimal art* americana, é (foi) obra da “simplificação”, e colocado na conta, ao mesmo tempo, daquilo que, dos lugares, tensiona, incita, situa.

Já há algum tempo, tanto para o poeta quanto para o pintor ou o músico (aliás, essas palavras soam estranhas aos nossos ouvidos), o fim justifica “todos” os meios. “Sempre considere que um artista deveria se servir indiscriminadamente de todos os materiais e meios de que ele possa dispor, quer se trate de objeto, imagem, ação ou escrita” (Michelangelo Pistoletto). *Indiscriminadamente*, sem dúvida, sucessiva ou simultaneamente. Literalmente e em um certo sentido: o da eficácia, da capacidade de abalo. Por isso mudar as coisas, mudar tudo. Aí se encontra a política.

Ele é, entre os objetos do mundo, um objeto (é mesmo um objeto?) que eu sei bem o quanto foi importante para mim. Trata-se de um detalhe, de um dos menores detalhes de uma obra de Le Corbusier: o *néon* (alguns centímetros de matéria branca) vertical na parede ao pé de cada lance de

³ Rimbaud. (N da T.)

escadas do convento de la Tourette, nos arredores de Lyon. Um simples traço de luz. Um desses elementos, um desses compostos elementares, algo como uma letra, ou fragmento de letra ou de ideograma. Com os quais se fazem palavras, sequências, frases. Frases que, precisamente (volta a Rimbaud), não seriam frases, bem como os textos de Rimbaud (são tudo menos monumentos), assim como o edifício de Le Corbusier, apoiado sobre ínfimos traços de luz, é exatamente o contrário de um *monumento de superstição*.

Aqui, nesse não-monumento, guiado no solo por essas linhas de leite, indo simplesmente em direção ao que somos. Sem saber direito. Envolve um poder de revelação. Em suma, não fazemos nada além de deslocar palavras e coisas e imagens, e, para desfazer ou refazer um lugar, fazemos lugares, espaços menos de habitação que de circulação e de troca. Descarregar, recarregar. Deslocar. Furar a tela.

Não, definitivamente, a poesia não é uma solução.



“A nudez como aparato”

Isso continuava desencantando:

Não iremos mais ao bosque
Os louros foram cortados

Sem mais louros, sem mais bosque, a aurora e a criança estão caídas aos pés do bosque de louros. Os louros foram cortados, mais que o presente simples, altitude zero, a poesia não é uma solução, nudez

Pele úmida e fria e plana (os cães)

Igual a: fim da poesia EU VOU AGORA BEBER UM PÁSSARO:

O *solitário* está nu, a *solitária* está nua.

O *solitário* habita sobretudo as ilhas Rodrigues.

Seu olho é negro e vivo, suas asas curtas, suas penas mescladas de cinza e castanho,

A fêmea traz abaixo do bico um casaco de viúva, suas plumas se abrem dos dois lados do peito em dois tufozinhos brancos,

e as das coxas se arredondam na ponta em forma de concha,

Se não, nada, ou, por exemplo, um grande cubo de cimento (a igreja do convento de la Tourette, Le Corbusier).



Em 1995, eu publicava pela Seuil, em uma coleção dirigida por Denis Roche, um livro intitulado *O princípio da nudez integral*, tendo por subtítulo *Manifestos*. Para manifestar a nudez, “para manifestar o desejo de acesso à nudez nua. Como fazer?” Seguíam algumas (auto) injeções: “tocar o fundo, escrever em prosa, escrever sem força, escrever até morrer etc. Em estado de legítima defesa. É necessário que a cada volta da roda a nudez ganhe.” No mesmo ano, eu entregava à editora Al Dante um texto intitulado *A nudez ganha*, para acompanhar uma exposição retrospectiva, em Aix-en-Provence, dos artistas do grupo Supports/Surfaces, de onde extraio essa posição (eu ia dizer: “definição”, mas não, é uma posição, a manifestação de uma posição) quanto a uma “linha objetiva”: “frontalidade, objetividade, nudez, presente simples” (todos esses termos devem se articular, até mesmo se sobrepor). Um pouco mais tarde, em agosto de 2000, para *Maneira negra* e com Henri Maccheroni, houve *Nu desnudado* (vou dizer de onde vem esse título), daí também esta passagem: “A verdadeira nudez, acre [...], silenciosamente branca e fetal como o estábulo” (v. 1943). A palavra apagada era o adjetivo “maternal” (nudez *maternal* e *fecal*), e esta aqui, em direção a um ponto onde não sei (como) me sustentar:

Ticiano, Manet, Courbet, Duchamp, onde estou eu nessa canseira toda?

Lince e lençol,

Menos os membros, menos o rosto, menos o corpo,

Uma hóstia?

Em 1946, Arthur Adamov dizia sobre Antonin Artaud: “Praticamente sozinho nos dias de hoje, Artaud tem a força, desmascarando toda carne, de encontrar a ossatura aterrorizante das coisas”. A ossatura aterrorizante das coisas, a nudez, até os ossos. Penso também na estrutura da grande pedra de Sainte-Victoire, na parede branca, ou cinza, diante da qual Cézanne se vê cotidianamente contrariado a retornar. Penso no trabalho do tempo sobre a face do pintor Opalka em seus autorretratos fotográficos, dia após dia até a morte chegar.

Penso em todos esses exemplos de obscenidade poética, no que há de estritamente pornográfico no fato de *se estar efetivamente ali*.

Sim, trata-se da nudez do corpo, até não haver mais corpo.

Da nudez do corpo nascente, do corpo da infância, primeiro, anterior à linguagem. E do corpo-objeto, aquele que vai ser enterrado ou incinerado. Cada vez menos nu, portanto (do nascimento à idade adulta), depois cada vez mais nu (da idade adulta à morte). E cada vez mais nu, da morte à putrefação do corpo, até os ossos.

Ou ainda: reconhecimento do objeto do desejo (“reconheci a deusa”) na forma de um corpo de mulher, em seguida a busca (ou “caçada”), em seguida o abraço, fugidio e incompleto (“e eu senti *um pouco* seu corpo imenso”), depois desnudamento (necessariamente imperfeito, “levantei um a um os véus”); o abraço do real, daquilo que figura aqui o corpo sensível do real, que implica no desnudamento desse corpo; desnudar, alcançar, abraçar, possuir, desvanecer nessa possessão, recomeçar.

Sim, há essa fotografia de Duane Michals (1932 -) intitulada: *Nu desnudo*. Porque o nu nunca está nu, realmente nu, porque sempre há nudez para além da nudez (nudez *integral* designaria esse ainda mais nu, esse desnudamento da nudez que seria a verdadeira nudez — “acre, branca”).

O autor, é claro [de uma fotografia representando um corpo nu], quis ressaltar a nudez, mas a nudez se esconde sob o nu, e ela nos escapa nele no próprio apelo que ela não cessa de nos lançar através dele (Bernard Noël, 1986).

Trabalho então, pelo que eu faço dela, a sequência:

Vênus de Urbino, Ticiano.

Olympia de Manet (e seu laço preto). Por que, em 1863 ou 1865 (quando foi exposta), ela suscitou tanta violência? Um crítico fala em necrotério, um outro em cadáver, um outro em macaco. Única e simplesmente por causa de sua presença literal (presente simples), intensificada pelo fato de que ela não “significa” nada (além dessa presença), não simboliza nada. Não era nada além da *manifestação* da nudez.

A origem do mundo, Courbet.

Étant donnés: 1 - a queda d'água, 2 - iluminação a gás, Marcel Duchamp, instalação, póstuma. O sexo não está mais escondido (pela mão), mas central, a ponto de o próprio corpo estar mutilado, amputado, de modo que se vê bem a tentativa de mostrar a nudez através do nu (nu desnudo):

A foto do nu é o contrário da foto do sexo: o nu é a forma e é uma forma que fala com você. O sexo representa o informe e a infomulação: ele é opaco e mudo, a-simbólico. O nu é sedutor,

belo, ele joga luz e atrai o olhar, enquanto o sexo é obsceno e repulsivo (Denis Roche).

Daí que: o nu é (mais frequentemente) representado sem sexo (por meio de várias posturas que evitam – desvelam – apagam), enquanto o sexo tende a ser autonomizado (sem corpo, sobretudo sem rosto, sem pessoa, o sexo é pré-pessoal, apessoal). Corpo sem sexo ou sexo sem corpo.

Se a *Olympia* amedronta, é porque sua nudez era percebida como sexo-corpo, absolutamente “feia”, mortalmente feia (convocar aqui a *Vênus Anadiômene*, de Rimbaud, lição poética raivosa-“rugosa”, antipoética).

Volta da morte: ela (Duras) assiste à morte, ou melhor, à agonia, de uma mosca, numa parede, num quarto vazio. Ela está sentada no chão em frente à parede. De frente para o ponto negro da mosca negra sobre o branco da superfície branca (ela diz: “as paredes brancas, lisas”). Ela lá permaneceu “para ver como essa morte ia progressivamente invadindo a mosca”. Ela escreve que a morte da mosca é a morte: “Não é nada grave, mas é um evento em si de um sentido inacessível...” Ao evocar a nudez integral ou o nu desnudo, ou ainda a prosa em prosa literal-objetiva, gostaria de trazer à luz a noção de *evento de sentido inacessível*. Algo acontece cujo sentido é inacessível. Algo “opaco e mudo”. Ou ainda, o que chega, o que tem lugar, o que é evento sob minhas vistas, na minha presença, o que o sentido é ou torna inacessível. Ou mais ainda, a morte é invisível, e aquilo que tem lugar invisivelmente, o trabalho da morte, em mim e fora de mim, som ralentado, eu o observo, e isso não tem sentido. Escrever está ligado a isso. A eventos simples assim, extremamente banais. Nudez, monotonia, banalidade, prosaísmo, proseidade.

De novo: estou pensando na (péssima) reprodução (ou reprodução da reprodução) da *Vênus de Urbino*, de Ticiano, no livro de Emmanuel Hocquard chamado *Le commanditaire*⁴. Ao ler esse livro, me convenci de que havia uma relação entre esse corpo nu, sua presença enigmática de frente e o vazio da investigação encomendada ao poeta-detetive Thomas Moebius por uma certa Vênus Tiziano. No poema, que é também um foto-romance, um tratado de lógica ou de gramática ou de poética, a realidade nua, não-sentida, está formidável e violentamente presente (a realidade do subúrbio, das habitações estilo BNH, da rodovia, dos caminhões que passam etc.). Como a *Vênus* de Ticiano. E como ela, ela

⁴ *O comanditário*, título sem edição em português (N. da T.)

não fala. Ela não tem nada a dizer. Ela está simplesmente lá, de frente, nessa pista enigmática (e desejável).

E depois eu reli o *Manet*, de Bataille. Sobre a *Olympia*, cujo modelo é justamente a *Vênus* de Ticiano, ele menciona o apagamento do sentido desse quadro: é na medida em que Manet “suprimiu (pulverizou) o sentido que essa mulher está lá; em sua exatidão provocante; sua nudez (em consonância, é verdade, com a nudez do corpo), e o silêncio que se projeta, como o de um navio afundado, de um navio vazio: o que ela é é o “horror sacro” de sua presença — de uma presença cuja simplicidade é da ordem da ausência. Seu realismo duro que, para os frequentadores do Salão, era sua feiura de “gorila”, para nós é a preocupação que o pintor teve em reduzir aquilo que ele via à simplicidade muda, à simplicidade escancarada daquilo que ele via”. Ou seja: o gesto de redução literal (que designei em outra ocasião como “simplificação lírica”) — exatidão provocante, simplicidade muda, é bem a lição da agonia da mosca (preto sobre branco).

Bataille opõe o realismo literal da *Olympia* à poeticidade (mitológica) da *Vênus*, como a nudez-maticidade da ausência de sentido à luminosidade do sentido, como o prosaico ao poético, o inquietante ao reconfortante.

Posições relativas:

A nudez da *Olympia* seria (então) mais nua que a nudez da *Vênus*, ou sua nudez mais muda; ou sua cruzeza mais crua, ou mais cruel, mais provocante, mais inadmissível.

Mas a nudez do quase-cadáver sem cabeça de membros arreganhados da instalação póstuma de Duchamp, sexo fendido oferecido (*Étant donnés...*), poderia bem ser mais nua, mais muda e mais cruel, portanto mais literalmente escandalosa do que a nudez da *Olympia*,
Que seja então: que a nudez não exista,

Que a nudez integral, como a que Ponge chama em algum lugar de “exatidão escrupulosa”, e Bataille de “exatidão provocante”, não exista

Fim igual da poesia,

Louros aos montes pelo chão etc.

Então, como fazer?



Nu desnudo

Substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra

Ela está sentada no chão. Em frente ao ponto negro da mosca negra sobre o branco da parede. Ela ficou “para ver como essa morte iria progressivamente invadir a mosca”. Ela acrescenta que a morte da mosca é a morte: “não é nada grave, mas é um evento em si de um sentido inacessível”. Eu queria apenas trazer à luz a ideia de um evento de um sentido inacessível.

poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela

A propósito da Olympia de Manet, ele fala do “apagamento do sentido”. Ele escreve que é na medida em que o pintor “pulverizou” o sentido que essa mulher está lá, “em sua exatidão provocante”. Para alguns, essa exatidão, essa nudez, era sua feiura (sua feiura animal). A redução à “simplicidade muda”, à “simplicidade escancarada”.

palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poes

A nudez da Olympia seria então mais nua que a nudez da Vênus de Ticiano, ou sua nudez mais muda, ou sua crueldade mais crua ou mais cruel, ou mais animal ou mais. E a nudez do quase-cadáver de sexo depilado atrás da porta do bosque da Filadélfia mais crua e mais



É também alguém que se projeta (*ruído de ângulo e contínuo esquecido voltando* “em direção a uma árvore” ou em direção a uma frase que ele inscreve e apaga ou cobre ao mesmo tempo,



nua e mais animal e mais que a nudez da *Olimpia*. A nudez não existe, a nudez nua desnuda não existe,

ia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra

em 1946, Arthur Adamov dizia sobre Antonin Artaud: “Praticamente sozinho nos dias de hoje, Artaud tem a força, desmascarando toda carne, de encontrar a ossatura aterrorizante das coisas”. Sentido inacessível. Exatidão provocante. Simplicidade muda ou escancarada. Ossatura das coisas. Ponto.



Vestes

“A sociedade é composta por absolutamente ninguém — todos em vestes.” Eis a sociedade (segundo Kafka): uma multidão em vestes. Ninguém.

E depois os poetas: seus feitos e gestos, posturas, vestes, uniformes, acessórios. Eu prefiro deixar “veste” instável (o que eu sou, o que eu vejo, o que eu creio, o que você vê, o que nós vemos etc.). A veste não é simplesmente definível. Oscila-se entre a expressão da fantasia, a representação mitológica, a realidade social (socioprofissional), a separação estratégica dos papéis sobre o tabuleiro do campo etc. Manutenção, portanto, desses aspectos na desordem, com interseções e superposições possíveis. Porque todo o trabalho está por fazer. Por exemplo: analisar o *corpus* de retratos fotográficos de Victor Hugo. Elaborar e analisar a lista exaustiva de vestes de uma determinada “época” (para a época “moderna”: mago, padre, profeta, sábio, pesquisador, engenheiro, explorador, investigador, jogador...). Tem bastante pão para sovar. Migalhas problemáticas:

Para que haja veste(s) do ou de poeta, é preciso haver poeta. Não é sempre que há poeta. Às vezes há mais ou menos poeta, poeta mais ou poeta menos. A poesia pode passar sem poeta. Poesia de poeta visível, poesia de poeta invisível. De poeta transparente, de poeta translúcido, de poeta opaco. De poeta sem reflexo, poeta sem cobertura etc. Mas essas propostas são abstratas, como princípio. Na situação presente, seria possível dizer: só há literatura se há escritores. Só há escritores mostráveis. Um escritor não mostrável, não mostrado, maquiado, enquadrado, legendado, não é um escritor. Não é realmente, socialmente,

um escritor. Em princípio, eu poderia dizer: a poesia se concebe sem poeta. De fato, devo constatar: estamos num ponto em que é mais fácil conceber escritores sem obra do que uma obra sem escritor. A televisão mostra escritores (vestes que falam) e até mesmo algumas capas (de livros). Ela não pode mostrar a literatura. Que, além disso, não se mostra, visto que ela é lida. É de uma outra época, tempo. Portanto, em princípio, trabalho de veste, conselho em comunicação, teoria do melhor perfil etc. Infelizmente, a “poesia” é uma prática tão ultrapassada que ela não tem mais vestes a mostrar. Para começar, todos os poetas estão mortos. O último Grande Poeta francês morre todo ano. Na realidade, o penúltimo, porque sempre se esquece de um, em algum lugar, que por sua vez, acaba morrendo. A veste mortuária ainda é uma veste aceitável, eternamente chique. Do contrário, os poetas estão fora de moda, vestem-se muito mal ou simplesmente de maneira confortável, o que é quase a mesma coisa. Os cabelos longos, grisalhos e lisos do filósofo A. G., as camisas brancas de colarinho aberto do filósofo B.-H.L. etc., eis o mostrável. Para além disso, os poetas não têm nada a *declarar*, na realidade.

Deve-se fazer um esforço para descrever:

1. O contexto (as condições objetivas que estruturam a instituição) faz com que os poetas estejam “ausentes”. Eles trabalham e se encontram “fora de cena”. Seria possível sem dúvida afirmar que eles não têm nenhuma preocupação com sua imagem (ou suas vestes), por não terem imagem. De fato, achamos que sabemos que a imagem socialmente dominante, sobrevivente do poeta continua sendo romântica (com mais ou menos adaptação moderna, se bem que o “poeta” é uma espécie essencialmente arcaica [sobre o modo leve/humorístico: veja a publicidade ricamente rimada, *em vestes*, mais precisamente: “Tomou doril, a dor sumiu”⁵]). Os poetas então são indiferentes a essa imagem, que não é a deles, e sobre a qual eles sabem que nada podem. Os poetas sabem (vagamente) que não são os poetas que hoje em dia vestem os poetas. A veste dos poetas está nos óculos do habitante não-leitor, consumidor de mostarda e comerciais do horário nobre. Além disso, esse poeta paramentado não é um poeta de fato. Portanto, é uma imagem de nada. Agora, deixemos as imagens para lá e vamos nos ocupar dos

⁵ No original: “*Il n’y a que Maille que m’aïlle*». Slogan da marca francesa de mostarda “Maille” e que quer dizer, em tradução livre, algo como “Só Maille me tempera/aguça meu paladar” (N. da T.).

nossos afazeres. Liberados da preocupação com as vestes. Indiscerníveis (cruzamos com eles no supermercado, no elevador, sem reconhecê-los).

2. A obra poética contemporânea é ainda, pelo que sei, muito pouco consagrada à evocação da pessoa do poeta e de suas vestes possíveis. Outra coisa está em questão, outras coisas. O que se chama “reflexividade”, na poesia moderna, parece ser (tendencialmente) reflexividade *literal*. Trata-se menos da reflexão de um ou do poeta do que da confecção, reconstrução, defecção etc., da poesia tal como ela literalmente se projeta, se retrai, aparece, se expõe, se apaga, manca, tropeça, ricocheteia etc.

3. Falta a outra forma da veste: o meio. Na vida, os poetas (ou melhor, certos poetas) trabalham, contribuem, batem ponto, são inspecionados etc. Há poetas que dão aulas. Muitos. Eu me coloco aqui nessa veste, exemplar: instrutores (termo arcaico, creio eu, mas muito bonito), professores de Ensino Fundamental, professores de Ensino Médio, professores universitários no sentido americano (do primeiro ciclo universitário), professores universitários e, até mesmo (obrigatoriamente um por vez), professor no Collège de France. Nesse último estágio: vestes (aparentemente) simples (Bonnetoy). Acho que todos estes (os Guglielmi, Stéfan, Sacré, Prigent, Deguy etc.) acreditam (e eu com eles, é claro) que há uma *ligação* entre o trabalho de poesia e o trabalho de transmissão, transfusão, translação, “metáfora” dos saberes e das questões. Eu teria que escrever: eu sei que esses daí sabem (por experiência) que. E depois tem aqueles que recusam qualquer veste assim como qualquer papel, ou qualquer função. Desemprego estratégico. Eles veem seu trabalho de escrita como incompatível com os impostos, o emprego do tempo entre outras coisas semelhantes. Menos numerosos que os anteriores, envolvidos de outro modo, disponíveis de outro modo. Eles acreditam que escrever é sem lugar(es). Eu deveria dizer: eles sabem (por experiência) que. Convenhamos, de passagem, que não existe nenhum estudo sério até hoje sobre o envolvimento (ou o não envolvimento) profissional dos “poetas” na atualidade, nem sobre as representações ligadas a essas práticas. Mas deveria existir.

Algumas vestes muito específicas (distintivas). Vejam esse quarteto. Michel Deguy é um poeta filósofo (ele ajeita as duas vestes, uma sobre a outra), talvez devesse ser dito: ele é aquele a quem cabe,

no tempo em que ele intervém, o papel de entremear as duas faces do questionamento. Nos mesmos termos (portanto não repito): Jacques Roubaud é o poeta lógico (ou matemático, ou músico), Bernard Noël é o poeta da *experiência* (“interior”, mística, erótica), e Denis Roche (não-poeta, ou poeta, por sua vez, depois de outros “trabalhadores horríveis”, da liquidação, interminável e impossível, do teste “poésie”), como designar suas vestes? Se eu digo *fotógrafo*, quero dizer que ele sacrifica aquilo [forma-poesia, por exemplo] em nome disso: paixão do real, paixão pânico (lírica, sim, sim!) pela realidade. Sobre o tabuleiro, essas peças (esses sujeitos, esses nomes) não são intercambiáveis. Elas também não se movem da mesma maneira (sem dúvida não na mesma velocidade). Elas também não são independentes umas das outras. Sobre esse eixo: há (se bem que, na realidade, muito poucos queiram se dar conta) um número (muito) *limitado* de vestes. Há também uma infinidade possível (e incorporada) de imitações, de falsificações mais ou menos grosseiramente detectáveis etc.

Do tempo em que as vestes falavam. Musset:

Que ninguém se engane: essas vestes negras que portam os homens de nosso tempo são um símbolo terrível; para se chegar nelas, foi necessário que as armaduras caíssem peça por peça e os bordados flor por flor. Foi a razão humana que entornou todas as ilusões; mas ela mesma veste o luto, para que a consolemos.

Esquecidas as armaduras (heroicas, épicas), os bordados (e as fitas dos salões, dos fazedores de epigramas e sonetos), e até mesmo o hábito negro, o uniforme democrático, aquele das ruas, das ilusões perdidas, das educações sentimentais e prosaicas; sobram algumas figuras animais (muito amargas e carrancudas em nossas memórias):

um *pelicano*, por exemplo, sangrando, sacrificial, crístico (ferido como um pinheiro-bravo),

um *lobo*, estoico e confiante,

um *albatroz*, estranho, exilado, impedido,

um *sapo*, estufado, sufocante, frio sob as pedras.

Sábio ou *inventor*, *pedestre* ou *vagabundo* ou *criança*, ou *mendigo*, ou como um mendigo, essas são algumas das vestes do poeta, ao atravessar o “sonho intenso e veloz”. A palavra *vestes* aliás é rimbaudiana, ela aparece nas *Iluminações*: “Há uma trupe de comediantezinhos

fantasiados⁶, que se avista na estrada por entre as bordas da mata.” Não nos esqueceremos nunca que a comédia está destinada a ser “eliminada”. E com ela as fantasias. Tudo deve desaparecer “nos entornos de uma faixa de areia”. A lição de Rimbaud seria a seguinte: Experimentar intensa e rapidamente todas as vestes, um máximo de vestes (para ver) (este último parêntese pronunciado acentuando mais ou menos o verbo *ver*). A veste da criança seria finalmente (ao menos, é nesse ponto da lição que creio ter chegado) a ausência de vestes para a qual ele trata de se dirigir, de se deslocar. Aquele que ainda não fala, que tem a palavra como potencial. Ele bate à porta. Ele está de pé lá fora. Ele está “girando os braços”. Eu o imagino nu. O paradoxo muito simples, é que se deve atravessar uma grande massa de palavras ditas, escritas, formalizadas, vestidas de diversas maneiras, um número muito grande de *imagens* também, uma mais “maravilhosa” que a outra, para chegar no menino nu de pé lá fora, “cheio de potência”. Rimbaud seria (nessa história das vestes), uma vez desgastados os paramentos humanos, os figurinos, as aproximações zoomórficas etc., um defensor do desvestir-se. Ora, é sabido que a poesia tem sempre uma tendência a se revestir. A colocar um disfarce sobre as vestes, e sobrevestes sobre os disfarces. A nudez segue então como um trabalho. Também não se deve ter medo de pegar friagem.

Francis Ponge seria um desses aliados não friorentos. Uma de suas implicâncias com relação aos amigos surrealistas era a de que eles se vestiam demais (como poetas), que eles engrossavam as filas da espetacularização das vestes. Pequenos e grandes comediantes. Muitos, por muito tempo, não souberam que ele era poeta, ou não-poeta, ou um pós-poeta, que esse era o jeito dele. Homem comum de mãos na obra. Sinais particulares: nenhum. Parte da resistência enquanto jornalista (e não escritor) durante a guerra. “Histriões”, “bufões”, esses são os nomes de algumas vestes que ele tinha na reserva. Sonhando com uma biografia reduzida, talvez até nula. Tudo no esforço de encontrar algumas formulações exatas, que pudessem se manter.

Sobre ele, nesse capítulo, vem um verbo. Ele o emprega a propósito de Malherbe: *desfantasiar*.

⁶ Em francês, *en costume*. O termo *costume* tem múltiplos significados, podendo designar fantasia, figurino, roupa, vestimenta, bem como as vestes específicas de algum profissional ou área (N. da T.).

Ele faz da poesia uma casa em que se pode habitar sem ridículo, uma atitude que se pode adotar sem ridículo. Nada de efeminado, nada de pueril, nada de senil. Sem lamentos, sem historietas, sem animalização, sem farsa, sem bufonices, sem falsa erudição, sem ar de colégio, sem floreios. Ele desfantasia a poesia.

Vou resumir alguns pontos em sequência:

1. Ele (aqui, Malherbe, mas mais tarde Ponge, é claro), desfantasia a poesia *na prática* (mais do que por declarações).
2. A poesia (de fato) exige ser periodicamente desfantasiada. Sistemáticamente, periodicamente. Ver acima: ela não para de se refantasiar.
3. Atenção: há o risco de se fantasiar pela afetação de se desfantasiar! Não confundir agitação exibicionista com desmistificação (fria) “à exaustão”.
4. Nesse caso, isso ocorre por si só, desvestir a poesia volta-se para uma ação simultânea sobre a imagem do poeta: “conveniente sem ridículo”.

O último livro que saiu sobre a obra de Francis Ponge é intitulado *L'Âne musicien*⁷. Volta aos animais. Esse burro, na fachada da catedral de Chartres, toca sanfona. Gérard Farasse (o autor do livro) vê muito bem como o burro músico é o poeta-burro, pele de burro:

... como ele, o artista é “martirizado, aterrorizado, obrigado a se manter de pé, a se ridicularizar, a tocar música”. Nada o predispõe a isso. E ainda assim ele exerce essa tarefa, com obstinação, como se fosse o único meio para ele de se realizar, de transformar seu mau jeito em beleza.

Um último. Emmanuel Hocquard, entre os poetas recentes, não é dos mais vestidos. Ele segue (ao menos alguns leitores atentos acreditam compreendê-lo) a via desfantasiante. Duas vestes excessivamente sóbrias e discretas:

poeta-*arqueólogo* (teoria do fragmento);

⁷ *O burro músico*, título sem edição em português (N. da T.).

poeta-*detetive particular* (o real é enigmático, o sentido se esquia, a investigação não termina etc.). A poesia como “processo lógico de elucidação”.

Essas vestes não aderem à pele. Elas são *metodológicas*. É possível dizer isso? Releer, portanto: *Un privé à Tanger* (P.O.L., 1987) e *Le Commanditaire* (P.O.L., 1993)⁸.

Quando uma ficção se torna visível enquanto tal, ela começa a se dissolver ou a desaparecer.

O trabalho poderia consistir em tornar as vestes visíveis enquanto tais...



Integralmente e num certo sentido

Isso é um preâmbulo. Estas são as circunstâncias que me fornecem o ponto de partida:

Ser *realista* em poesia é reconhecer que a poesia não é nada, e que a ela nada resta além de se recolher às profundezas agônicas, que são seu habitat natural e para onde não esquecemos de enviá-la sempre que a ocasião se apresenta. Eu fiquei sabendo há alguns dias que um debate sobre poesia, comandado pelo *Le Monde des Débats* e previsto para dezembro, depois janeiro, depois fevereiro, não seria publicado em definitivo: parece que, para os responsáveis pelo jornal o debate não respondia às questões ideais, aquelas que o leitor supostamente se faria — *Para quê serve a poesia?*, por exemplo.

Lembramos do curioso slogan teórico proposto por Denis Roche no começo dos anos 1970: “A poesia é inadmissível, assim sendo, ela não existe”. Eu sou do grupo que escolheu refletir sobre o ou os pressupostos “literários” deste aforismo. Mas o que é certo é que, antes desses significados metapoéticos ou estratégicos, uma tal proposta poderia, e pode sempre, ser tomada literalmente, como se enunciasse uma verdade prática, concreta, simples, evidente, ofuscante: a poesia não tem nenhuma existência social, o que implica, logicamente, ela ter o dever de

⁸ *Um detetive particular em Tangier* e *O comanditário*, ambos títulos sem edição em português (N. da T.).

não aspirar a nenhum reconhecimento social e, conforme a necessidade, deve-se auxiliá-la a dar mostras de discrição. A poesia é aquilo sobre o qual não convém dizer nada. É aquilo sobre o qual convir-se-á nada dizer.

Se observamos com rigor o corpus midiático, à parte os nichos especializados:

O único discurso realmente autorizado sobre poesia é aquele que considera sua situação externa: morte, vida, sobrevivência, cuidados paliativos, perfusão, nichos de resistência, círculos de poetas desaparecidos, circulação local, redes, margens, instituições autônomas etc. Qualquer outro tipo de discurso (sobre obras, projetos, iniciativas, formas) expõe uma discussão interna grupuscular sem interesse para o amador normal de literatura normal. A se evitar.

Algumas palavras, agora, então, escritas e pronunciadas ao interior, do interior, na primeira pessoa do singular, eu.

Eu acredito que sempre me coloquei como escritor, como professor, como crítico, com relação a algo que eu chamava de “poesia”, ao longo do tempo, com aquela única certeza de que em torno desta palavra, desta coisa, eu construía para mim um espaço mais ou menos habitável, razoável, pensável, onde eu me esforço para me manter em equilíbrio e de prontidão. Dentre os pressupostos não necessariamente compatíveis mas coexistentes neste espaço, ou que o sustentam de maneira paradoxal, eis aqui três:

1. Eu preciso de uma certa definição mínima da poesia como a única prática verbal, literária, que escapa (ou tende a escapar) às contrariedades e aos dogmas da representação: a poesia como ligação direta (ha! ha!) entre a língua e o real (o inconsciente, o físico, o pulsional), a poesia como ligação direta (!) entre a língua e a realidade “objetiva” (o real rugoso no abraço, o real sem nome e sem imagem e despojado de sentido etc.); a poesia como prática integralmente (!) objetiva e “realista” nesse sentido (que é um pouco o contrário do sentido herdado do século XIX); que fique entendido que o “realismo integral” é como o “nu integral”, há sempre uma nudez para além da nudez. Essa pseudodefinição (a poesia como a única prática integralmente objetiva ou radicalmente realista ou literal não figurativa) funciona evidentemente como uma simples *fantasia prática*.

2. Eu pretendo que a poesia se afirme ou se invente pela negação e pela superação de suas definições dadas, admitidas, aprendidas. A poesia consiste, por um lado essencial, em sua autonegação, em sua autocrítica, em sua autodestruição mais ou menos violenta. É neste sentido que toda poesia verdadeira é antipoética.
3. Enfim (?!), eu pretendo que a poesia seja sem definição, e que ela seja apenas esta ignorância. Poesia como campo da ignorância e, a princípio, daquilo que é a poesia. Prova, portanto, ou exercício de ignorância.

Isso, isso tudo, esse alicerce de proposições de lógica incerta, que comporta a um mesmo tempo uma definição necessária, uma recusa obrigatória das definições admitidas e uma ausência fundamental de qualquer definição, constitui o ponto de partida, o sítio originário, o fundo sobre o qual se desenrola um determinado trabalho (de leitura, de escrita, de transmissão escrita ou oral). E depois há o contexto, determinado (a meu ver) por uma história.

Eu resumo: Há o século XIX, de Lamartine/Hugo a Rimbaud/Mallarmé, o século que faz poesia como uma questão para a poesia, como busca pela poesia, como ruptura com a poesia etc. Até chegar à “catástrofe”. Com as *Iluminações* e o *Lance de Dados* enquanto obras-limite desta evolução, levando a poesia para além de suas definições formais, de suas fronteiras. Crise do verso (por meio do verso livre e da prosa) e crise do poema (por meio do fragmento ou da partilha, a explosão espacial), e crise da poesia em si: Rimbaud, ainda assim, é aquele que abandona isso e diz: E agora? E depois?

E depois o nosso século, o século XX. A partir daí, disso que eu acabei de evocar, rompido, de uma tacada só, o pacto que liga a poesia com seu próprio passado formal e com seus leitores, ela entra nessa zona de turbulência que é a sua *segunda* modernidade, sua modernidade experimental (do poema-conversa ao poema-objeto, do fragmento automático ao segmento letrista, do caligrama ao poema sonoro, do glosolálico ao poema restrito etc.).

Na medida em que nenhuma nova formalidade se impõe como dominante e incontestável, pode-se dizer que, para além do desgaste e da morte das vanguardas históricas, essa modernidade experimental se mantém, por um lado, como nosso presente poético. A “riqueza” formal da poesia contemporânea, sua polimorfia um pouco assustadora, é explicada

pela coexistência indiferente de soluções acumuladas há pouco mais de cem anos. “Coexistência indiferente” por quê? Porque a era modernista da Querela (luta das formas, luta por hegemonia formal e teórica, luta em nome da Verdade), uma era que durou até o último suspiro dos sectos telquelianos, changistas etc., terá sucedido ao mesmo tempo a era moderna ou pós-moderna do tudo é possível, que cem flores murchem sem fazer sombra ao vizinho: paz entre os formalistas oulipianos e os adeptos da performance, paz entre os adeptos da textualidade pulsional-monstruosa e os adeptos da neutralidade literária-objetiva etc. Devido a essas circunstâncias, puderam surgir, inevitavelmente, aqueles que, constatando o fim do episódio convulsivo das ilusões modernas, põem-se a esperar que a poesia tome o rumo do bom senso, se reencontre consigo mesma (tal como em toda eternidade) e, ao mesmo tempo, com seus leitores.

Nós estamos nesse ponto, creio eu. E agora? Com relação a isso: “a poesia” como gênero autônomo e específico?

— Eu os vejo, acabei de evocá-los, os que sonham com restauração. A poesia entregue à sua definição, às suas formas, à sua verdade etc. Nada a dizer.

— Eu vejo outros, os que também desejam afirmar a poesia em sua especificidade, mas colocando sua definição não na estabilidade das fórmulas antigas, mas, pelo contrário, na produção e proliferação de formas e fórmulas novas, por autoengendramento, por jogo metódico, por investigação sistemática de restrições possíveis, por empréstimo a outras tradições que não a ocidental etc.

— Eu vejo, por fim (aí eu me incluo), aqueles que estão prontos para abandonar o objeto poema, o espaço poesia, para um espaço e outros objetos que não necessariamente têm nome, ou ainda não têm nome. Quando Francis Ponge percebeu que seu bosque ou que seu figo ou seu sabonete ou sua mesa ou sua floresta de pinhos não são mais objetos-poemas ou monumentos verbais, mas sim atos-textos ou documentos, ou móveis, ele deve reconhecer que está em busca de uma forma, como o outro dizia que ele deveria encontrar uma língua. Ocorreu a Ponge nomear essa forma desconhecida como *Sapate* ou *Momon* ou *Nioque* ou sei lá o quê mais. Porém, da mesma forma, Nathalie Sarraute chamou de Tropismos esses textos que não pertencem a gênero algum, ou Denis Roche, nomeou como *Antéfixes* ou Depósitos de saber e de técnica esses textos produzidos depois da poesia ou relacionados com a fotografia. Sei também que Michel Butor, depois da poesia e do romance, escreveu

textos como *Mobile* ou *Boomerang*, que não têm nenhuma definição de gênero propriamente dita... Esses intitulam-se não-poetas ou apoetas ou antipoetas ou simplesmente escritores, a depender se eles pensam que devem situar seu trabalho relacionado à “poesia” ou para além da velha divisão de gêneros... A sobrevivência da poesia como tal não é problema deles em todo caso, sob o modo antigo ou sob nova forma.

Nota bene: O parágrafo anterior é percebido com ouvido interno. De acordo com o ouvido externo, deve-se restabelecer o seguinte: a não-poesia (essas práticas de que eu acabei de citar alguns exemplos) é socialmente recebida/percebida como poesia, porque aquilo que não apresenta nenhum gênero discernível é poesia. A partir do momento em que a poesia não tem mais formas estáveis ou quase estáveis, essa ausência de estabilidade e de definição formal torna-se sua definição formal. É por isso que toda declaração de saída formal da poesia está inelutavelmente destinada a ser entendida apenas como um enunciado denegatório altamente característico da poesia tal como ela se define depois da perda de suas definições. Resumindo: aquilo que se diz explicitamente que não é ou que não é mais poesia não pode ser outra coisa que poesia, só pode ser socialmente percebido como poesia.

Ou seja, é muito pouca coisa ou nada. (Ver o início.)

Último ponto: é porque eu incumbo à poesia a tarefa de exprimir o real ou a realidade. Enquanto a realidade é sem nome. Enquanto a realidade é inominável. Enquanto a realidade está fora do alcance. Enquanto a realidade não tem paralelo comum com a linguagem. Enquanto a língua só pode figurar o real, invertê-lo, convertê-lo em imagem etc. É porque eu incumbo à poesia a tarefa impossível de exprimir o real, ou de me conduzir ao real, ao abraço do real, que eu penso a própria poesia como tarefa impossível, inalcançável, impensável, irrealizável, que eu penso a poesia como sempre necessariamente próxima de seu fracasso ou de sua renúncia. E que ao mesmo tempo não há nada mais a ser feito. Que é a única tarefa útil.

Os [poetas] sabem que eles não podem não escrever. Que eles “devem”.

Os [poetas] devem saber que eles poderiam não escrever. Que escrever é estar próximo de seu fracasso ou de sua renúncia.

É o clima aporético normal daquilo que se pode continuar a chamar de “poesia”, se assim se quer.

Conclusão. Eu acredito (querer) (poder) (poder querer crer) participar da colocação em prática ou em formas da questão: Existe algo *depois* da poesia? A poesia como prática dessa questão. Qualquer que seja o nome que se dê, que venha a se dar. Ou então em direção ao silêncio, relação integral com a realidade integral, ou então em direção à invenção da literatura, palavra por palavra letra por letra a começar pelo começo no breu: O breu. E necessariamente indiferente àqueles que podem provar que eu não existo. Que se deixem as vestes visíveis enquanto tais...



“Por que eu estou tocando tantã agora?”

(Retomar, amplificar)

Não há dez soluções possíveis, há apenas três. É preciso designá-las de forma simples (a não ser que, mais tarde, voltemos a isso, ou deixemos para outros o trabalho de fazê-lo):

1. A primeira é de confirmação, sob o modo especial da *restauração*. A poesia foi perdendo progressivamente suas formas (a catástrofe teve início no fim do século XIX, mas já sob os golpes de Hugo, em seguida agravando-se até a confusão); e, com suas formas, seu público. Enfraquecimento seguido de perda de definição formal estável e consensual, ocasionando uma ruptura com seus leitores. A poesia a partir daí tornou-se elitista, depois autista (poesia da poesia escrita para os poetas). Prescrição: basta reencontrar a poesia em suas formas, em seus cânones, basta restaurá-la em suas definições necessárias, depois de mais de um século de de-formações e desvios modernistas — “*Veritatis splendor*”, como se diz nas fontes da ortodoxia. Restituída em sua verdade métrica e prosódica, a poesia resplandecerá novamente, e a ligação e o diálogo serão restabelecidos.

2. A segunda é igualmente de confirmação, mas de uma forma completamente diferente, até mesmo inversa. Sob o modo da produção ou da invenção. Sim, a poesia é, tem que ser específica em suas formas, diferente, particular, e esta diferença diz respeito precisamente àquilo que nomeamos como o verso, o esforço de escansão, a colocação do ritmo,

visual ou oral etc. Eu diria: aí compreendida até dentro de uma certa concepção da prosa — a “prosa particular” imaginada por Baudelaire ainda é o verso, para além das definições por ele conhecidas do verso; ou então Mallarmé, que vê o verso em todo lugar onde há esforço de estilo, em todo lugar onde há *escrever*, para melhor dizer. Aqui, várias vias, com certeza:

— Alguns sustentam que é preciso trabalhar na exploração sistemática das antigas convenções, das formas herdadas. É bem desse modo que Baudelaire manipula o soneto e, mais perto de nós, Jacques Roubaud. Todo o possível formal dessa forma fixa não está desgastado, ele continua à disposição. Atitude aparentemente experimental, a partir dos ímpares e das formas “menores”, no Verlaine de *Romances sem palavras*.

— Alguns (nenhum desses gestos é evidentemente incompatível com os outros) sustentam que a invenção formal pode passar pela retomada de tradições outras (muito antigas e ou distantes, por exemplo): sabe-se na nossa poesia do uso incansável do recurso aos modelos japoneses ou chineses.

— Mais difícil (e mais raro): encontrar novas formas métricas, novas definições do verso, a partir de outras restrições (létricas, por exemplo); Perc via por esse lado (com seus *Alfabetos*) e, muito explicitamente, nota-se que esse é um dos aspectos da empreitada oulipiana;

— Ou ainda: alguns trabalham com uma disposição alternativa que estaria fora da métrica, aceitem eles ou não conservar a referência ao verso (a palavra em si, o nome do verso): a mim parece que o dispositivo nem somente visual nem somente sonoro de du Bouchet ressalta algo que não é nem verso nem prosa, mas sim “disposição particular” da língua em “poesia”, assim como a página (ou o volume) de Anna-Marie Albiach, assim como a linha de Claude Rovet-Journoud. Pouco me importa aqui sua terminologia espontânea, está claro que eles não escrevem “poema em prosa”, que sua prosa é lacunar e não linear (portanto não-“prosa”), que seu verso não é nem métrico nem livre (não corresponde portanto a nenhuma das definições rígidas ou flexíveis elencadas, “verso” então, se eles assim o querem, mas talvez, simplesmente, não-verso).

Para todos: sim, a poesia se especifica em suas formas, formas presentes a partir de formas passadas, verso, página, poema, livro, formas presentes e formas futuras (a se deduzir ou inventar, a serem encontradas).

3. A terceira consiste em afirmar que talvez não se trate de continuar a arte de versos. Ou que se trata de saber como continuar a poesia a partir da poesia, ou a literatura depois da poesia. Rimbaud inclinou-se para a prosa (não?), em seguida passou para outras coisas (por n razões que atijam os rimbaudólogos). E Francis Ponge, está claro: definitivamente decidido a encontrar uma forma, uma forma que possa englobar a antiga formalidade poética sem se reduzir nem um pouco, a título de meio, ferramenta, instrumento, aquela forma que é sem nome (ele a busca), sem jamais saber se isso poderá ser chamado de “poesia”, mas talvez sim, e por que não? Vejam esses escritores (que não pertenciam a nenhuma “escola”, que não tinham nada em comum juntos): Guyotat, Jabès, Novarina, Lucot, Butor, Maurice Roche (o célebre “romancista” de *Compact*) e alguns outros (não muitos outros). Eles escrevem diretamente a língua ou nossas línguas, num regime francamente pós-genérico, eles escrevem “livros”... Evidentemente que eles serão enquadrados: o romancista Roche, por exemplo, é também um “poeta da atualidade” (Seghercizado⁹), o não-poeta Francis Ponge, faz muito tempo que todos compreenderam que essa era sua maneira de ocupar a “poesia” etc. Pois bem. Isso não impede: trata-se de pessoas para as quais, eu creio, a questão verso/prosa é uma questão acadêmica (ela não engloba ou não abrange diretamente sua prática), que estão a mil léguas de pensar em termos de “poemas” (pequeno objeto verbal de alto teor em regulamentação formal). Que fique compreendido que não faço alusão à proclamação metafísica da morte d“a” poesia, mas a uma escritura real fora das definições formais da poesia, e não ligada à preocupação direta em reformular seus contornos ou salvar sua pele.

Portanto, com um sorriso no rosto: restauração, invenção, negação, ou seja, afirmação outra: *escrever* (o título do livro de Marguerite Duras: evidente). Inútil dizer que somente as colocações 2 e 3 parecem corresponder a alguma coisa hoje em dia.

Algumas observações *post-scriptum* de primeira necessidade:

— Eu acredito na responsabilidade formal dos escritores. Escrevemos com conhecimento total de causa. Escrever é tomar um partido. Por vezes, essa tomada de partido fica explícita, e justifica um juízo: em nome do partido tomado, Rimbaud pode escrever que Lamartine

⁹ Neologismo provavelmente se refere ao poeta e editor francês Pierre Seghers, responsável pela coleção “Poètes d’aujourd’hui” e “Poètes maudits d’aujourd’hui” (N. da T.).

está “estrangulado pela velha forma”, ou que Baudelaire, ainda que seja o “primeiro vidente”, continua sendo apesar disso um “artista”: “a forma nele tão vangloriada é mesquinha”. Lautréamont, em nome de seu partido (não muito distante do anterior), pode afirmar que “a poesia pessoal teve seu tempo de malabarismos relativos e de contorções contingentes”. Afirmações violentas, limitadoras, confirmadas por atos. Mesmo que não esteja formulado, tomou-se um partido, o menor verso é de fato um ato que situa aquele que escreve num lugar perfeitamente determinado. Esta responsabilidade não significa contudo que o escritor está absolutamente livre em suas escolhas: ele escolhe o que ele pode em função daquilo que ele é, no interior dos limites e tropismos que são seus. Verlaine (mesmo tendo escrito muito) era perfeitamente incapaz de fazer prosa, ele não conseguia acompanhar Rimbaud nesse terreno e, quanto ao verso depois dos *Romances*, ele se converteu em “sagacidade”, tanto religiosa quanto prosódica: depois de algum êxito no gênero restaurado, vem o naufrágio acadêmico. Há para ele portanto um entrave formal: para além desse limite, não há nada além de repetição-regressão. Rimbaud, para além de tal tentativa, sabe que ele não consegue fazer outra coisa e que é inútil se reinventar, ele sai então, deixando a faca e o queijo na mão de outros “trabalhadores horríveis” (nós, se somos capazes disso). Hoje em dia só é possível seguir com uma obra trabalhando num alargamento formal do território “poesia”, ou então saindo ou tentando sair, ao trabalhar, em todo caso, além do princípio métrico-prosódico. Observa-se que em certas obras contemporâneas podem suceder-se ou coexistir a exploração prosódica e o trabalho pós-genérico; em algumas outras, ao contrário, as escolhas são excludentes: a mim parece que depois de ter proposto uma solução prosódica “outra” (a linha e a página/prancha de *Dépôts*), Denis Roche abandonou radicalmente a referência ao verso.

— Essa noção de responsabilidade, de escolha assumida, implica naturalmente a existência de conflitos. Como compreendê-los? Se é verdade, por exemplo, que floresce (é essa a palavra) hoje uma repoesia, sustentada por alguns nomes autorizados, por algumas grandes editoras e alguns jornais sérios [eu coleciono os títulos do *Le Monde*: “territórios da graça” – sobre “o lirismo íntimo e espiritual” de J. -P. Lemaire: “Ainda existem poetas... “ –; “A primavera dos poetas” (exemplo: “Mas uma margem nasce no fundo da escritura/As palavras burilam o ar e esculpem deuses nus”); “O canto redescoberto” – sobre o “lirismo generoso” de Phillippe Delaveau)], e que se fique perplexo diante de afirmações

que não sabemos muito bem o quanto elas devem ao humor de seus autores (Jacques Réda: “fazer poemas que correspondam à definição do dicionário”; Jacques Darras: “Eu denuncio a deriva ao vazio da poesia ocidental pós-mallarmiana”...), deve-se começar o debate? Deve-se provocá-lo? A mim parece, posso estar enganado, que não é nem um pouco útil. Intimidade, espiritualidade, generosidade, transparência, simplicidade, canto, primavera, eufonia são valores evidentes que não sofrem com a contradição. Que as palavras continuem a burilar o ar, isso só nos diz respeito mediocrementemente! Sobretudo, sem angelismos: mesmo que não se diga grande coisa, quase nada, isso sempre será demais, seremos vistos como sectários, intolerantes etc. Parece que estou utilizando um léxico militar...

— Sem dúvida que as coisas acontecem de outro modo entre os (complexos de) posições 2 e 3, que também se interpenetram e estão numa relação dialógica obrigatória. Existem, de fato, tensões e contradições (e que podem, eu repito, muito bem passar para o interior de uma mesma obra) entre prosa e verso, vontade de manutenção de uma especificidade da “poesia” pelo verso (definido ou redefinido, como queira) ou pelo poema (em verso ou em prosa), ou aceitação da ideia de que a manutenção de uma tal especificidade não é mais desejável, ou possível. Estas contradições devem e podem se exprimir; não há mais, hoje em dia, um enfrentamento de “doutrinas” (como nos áureos tempos de grupos e coletivos de vanguarda), mas as questões permanecem, a poesia (ou, para outros, aquilo que toma lugar depois) continua a ser pensada, criticada, teorizada (eu suponho que isso não seja um palavrão). E podemos fazer isso de muitas maneiras. Quando eu, por exemplo, busco num breve ensaio sobre Rimbaud especificar minha concepção de seu gesto (de seu percurso, de sua trajetória crítica e autocrítica), e quando eu dedico este trabalho a Jacques Roubaud, isso significa que eu levo em consideração o que este poeta nos fala hoje em dia sobre a transformação da poesia e do verso (do devir conjunto, necessariamente conjunto, da poesia e do verso), e que eu acredito ter percebido que em sua *Vieillesse d’Alexandre*¹⁰ ele parecia ter suspeitado daqueles que teriam evitado o problema ao escolher a prosa. O que eu afirmo acerca de Rimbaud parece ressaltar um certo questionamento da identificação poesia/prosódia, uma certa exaltação da prosa *como tal*, uma justificação

¹⁰ *A velhice de Alexandre*, título sem edição em português (N. da T.).

(da tentativa) de sair da esfera formal do poético etc., a mim pareceu normal situá-lo no panorama de um diálogo (mudo, não “pessoal”) com um poeta que eu leio e cujas ideias me nutrem e me provocam. Sobre todas estas questões temos que debater, não só no modo mesa redonda, mas também através dos nossos livros, todos os nossos livros, direta ou indiretamente. Nossas diferenças nos são úteis, devemos trabalhá-las, fazê-las trabalhar, compreendê-las.

— Pode-se dizer isto? Eu não vejo por que a hipótese de um desaparecimento da poesia enquanto tal seria impensável. Dolorosa para alguns, eu reconheço. Mas impensável? Há alguma coisa sobre a qual não foi dito que desapareceria? A poesia não é eterna. As “formas” da poesia que conhecemos não são eternas, nem naturais. Nem sempre houve sonetos, eles não existirão para sempre (apesar dos registros de longevidade desta magnífica forma física infixa infixável). Contudo, eu nunca compreendi muito bem aqueles que me explicam que o octossílabo ou o decassílabo ou o alexandrino seriam de alguma forma rimas quase naturais, inscritas no “espírito” de nossa língua... Haveria nos nossos tempos um conflito de interessados (escritores) na proteção da poesia como tal? Estima-se que a poesia esteja ameaçada? Não me vejo assinando por um comitê de defesa. Mas, de qualquer modo, eu sou a favor da *reconversão da nossa indústria lógica*.

Data de submissão: 15/01/2024.

Data de aprovação: 05/02/2024.