

A poesia contemporânea entre diferentes percursos: a pós-poesia de Jean-Marie Gleize e o lirismo crítico de Jean-Michel Maulpoix

Profa. Dra. Erica Milaneze¹ (UNICAMP)

Resumo:

No cenário literário francês contemporâneo, destacam-se duas vertentes poéticas opostas, o lirismo crítico e a pós-poesia, cujos grandes representantes e teóricos são, respectivamente, Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize. Tanto o lirismo crítico quanto a pós-poesia procuram uma linguagem questionadora capaz de traduzir e exteriorizar a realidade contemporânea; porém, acabam por constituir duas estéticas diferentes: a primeira, busca uma ilusória transfiguração crítica do real e a segunda, deseja expressar a nudez integral ou o nu desnudado. Desta forma, pretendemos compreender e problematizar as diferentes linguagens formuladas pelo lirismo crítico e a pós-poesia, a fim de delinear seus diversos mecanismos de abordar a relação entre poesia e realidade.

Palavras-chave: poesia contemporânea, poesia francesa, lirismo crítico, pós-poesia.

1 Introdução

Um breve olhar sobre o universo da poesia produzida na França nos últimos 30 anos é suficiente para constatar a grande diversidade de autores, a pluralidade de estilos de escritura e de estratégias formais - tais como, as tendências experimentais, poesias sonoras, visuais, performáticas, elementares, pós-poesia, etc., e as tendências filosóficas e líricas que compartilham o cenário literário -, apesar do discurso de sua anunciada morte ou crise que já dura mais de um século. Dentre estes distintos percursos, destacamos a pós-poesia e o lirismo crítico, diferentes vertentes estéticas que proporcionaram inúmeras discussões entre poetas e críticos acerca dos rumos trilhados pela poesia ao longo dos últimos anos, cujos textos poéticos e ensaios, respectivamente, de Jean-Marie Gleize (1946) e de Jean-Michel Maulpoix (1952), são representativos.

Segundo Maulpoix (2009, p. 30-1), o lirismo crítico pode ser definido como uma escritura lírica que consciente da impossibilidade de exteriorização da efusão e da celebração excessivas dos sentimentos e do *pathos* idealizante - que marcaram uma certa tradição do lirismo romântico -, conduz a linguagem a um estado crítico em que se interroga, avalia-se e se reflete, jogando com a dupla questão do ser e da linguagem. Ainda na esteira da oposição entre o desejo e a realidade, o lirismo crítico permanece em busca de uma harmonia improvável, aproximar tanto quanto possível o limitado e o ilimitado, o finito e o infinito, o contingente e o eterno, o real e o imaginário, o lírico e o crítico (MAULPOIX, 2009, p. 30-1) no contexto indecidível contemporâneo. Por outro lado, a pós-poesia ou prosa em prosa(s) é a proposição ou a hipótese de uma prosa caracterizada pela literalidade, que se define segundo Gleize (2009, p. 80-2) como um enunciado autorreflexivo, autorreferencial e realista: o enunciado diz o que faz e o que exatamente acontece em uma intenção realista. A prosa em prosas apaga a noção de poema, para supor outros tipos de objetos verbais fora dos modelos poéticos formais consagrados pela tradição literária que, como indica o plural de seu segundo termo *prosas*, marca a multiplicidade de suas formas de apresentação, variáveis de acordo com a expressão peculiar de cada um dos pós-poetas. Assim, o lirismo crítico e a pós-poesia retomam a oposição entre metafóricidade/poeticidade e textualidade/literalidade que, anunciada na modernidade poética perpassa o século XX até as neo-vanguardas textualistas, formalistas e a modernidade negativa das décadas de 60 e 70, contra as quais o movimento de renovação lírica dos anos 80 vai se insurgir. Acompanhando o processo de transformação pelo qual passa a literatura francesa na transição entre os anos de 70 e 80, a poesia tende a se pautar pelo retorno da

subjetividade e do real após algumas décadas de predomínio de uma poesia intransitiva e autorreferencial. Com efeito, o retorno do sujeito à cena literária acompanha, conforme Collot (1998, p. 39)¹, « *le retour nécessaire et quotidien à la réalité de ce qui est*, et *à la simplicité d'une expression dépouillée de tout ornement inutile* »*. Como resultado desta recuperação do real no discurso poético, o lirismo crítico e da pós-poesia, embora denotem escolhas estéticas diferentes e até mesmo opostas, compartilham a preocupação em expressar a realidade na construção de seu discurso, a fim de questionar e compreender o presente em que se inserem, ou seja, a sua contemporaneidade; porém, manifestam-na de duas diferentes maneiras por meio da linguagem.

Questionado em uma entrevista acerca do que o mundo contemporâneo tem a ver com o poeta, Maulpoix responde que o poeta repercute seu tempo, como Hugo ilustrou a voz do século XIX romântico, Ronsard a do humanismo do século XVI: “*de la même façon, le poète contemporain répercurte, dans son écriture, le brouillage des signes propre à la période actuelle*” (MAULPOIX, 2006)². Torna-se, então, possível perceber, ainda conforme o autor, ecos da sociedade e das condições culturais de um determinado período no texto literário por meio do discurso poético; no entanto, Maulpoix, ainda respondendo a mesma questão, coloca-se como herdeiro da modernidade baudelairiana: « *Pour ma part, je me perçois boiteux, infirmité typique de la modernité depuis L'Albatros de Baudelaire, claudiquant entre mon époque et la tentation d'une retraite intemporelle dans la nature* » (2006)³. Ou seja, o poeta e sua obra parecem ecoar uma voz do passado, da segunda metade do século XIX, que ainda perdura não apenas como forma descrever a situação do poeta lírico contemporâneo, mas também como forma de questionar a sociedade atual. É interessante notar que, apesar de trilhar um caminho diverso de Maulpoix, Jean-Marie Gleize também rompe as fronteiras entre o passado e o presente, assimilando a sociedade dos últimos 30 anos à sociedade moderna francesa, a fim de criticar o contexto sociocultural atual, seja pela recuperação do discurso baudelairiano, “a questão [Para onde vão os cães?] é proposta por Baudelaire na última de suas ‘prosas’ em poema por uma poesia adaptada às ravinas sinuosas’ das cidades. **E é aí que estamos, é aí que ainda estamos**” (GLEIZE, 2004, p.38, grifo nosso), seja pela retomada do pensamento rimbaudiano:

Deux phrases de Rimbaud, dans une de ses Illuminations (celle qui s'intitule Ville – et c'est bien là, ici, en effet, rues et passages, métros et voies rapides, échangeurs, ascenseurs, écrans, trous béants, périphériques, où que nous soyons, où que nous pensions être, que notre vie se ‘déroule’) [...]” (GLEIZE, 2009, p. 23, grifo nosso).⁴

Ao assimilar as condições culturais e sociais da Paris em intensa transformações promovidas pelo desenvolvimento industrial da segunda metade do século XIX ao lugar ocupado pelo poeta frente à sociedade pós-industrial atual, que vive mergulhada em um processo acelerado de mudanças tecnológicas, Gleize e Maulpoix puxam os fios deixados pelos poetas da modernidade para, a partir de suas reflexões, construir duas novas estéticas em consonância com a realidade contemporânea.

2 Os cães entre as ravinas e os altos muros

¹ « ‘o retorno necessário e cotidiano à realidade do que é’ e ‘da simplicidade’ de uma expressão despojada de todo ornamento inútil”.

* Todas as traduções dos originais franceses foram feitas pela autora.

² “da mesma maneira, o poeta contemporâneo repercute em sua escritura, o embaralhamento dos signos no período atual”.

³ “De minha parte, percebo-me coxo, enfermo típico da modernidade desde O Albatroz de Baudelaire, claudicando entre minha época e a tentação de uma saída intemporal na natureza”.

⁴ “Duas frase de Rimbaud em uma de suas *Illuminations* (aquela que se intitula *Ville* – e é lá, aqui, com efeito, ruas e passagens, metrô e vias rápidas, entroncamentos, elevadores, telas, buracos, periféricos, onde estamos, onde pensamos estar, que nossa vida se ‘desencadeia’) [...]”.

Em alguns de seus ensaios, Jean-Marie Gleize indaga, “onde vão os cães?”, ou seja, os pós-poetas, cães que caminham pelas ravinas de nossas grandes cidades assim como os pobres cães/poetas perambulavam pelas ruas e periferias de Paris no poema em prosa “Os bons cães”, em **Pequenos poemas em prosa**, o que remete à profunda associação entre os cães errantes e os poetas no texto baudelariano: “Eu canto o cão enlameado, o cão pobre, o cão sem domicílio, o cão vagabundo, o cão saltimbanco, o cão cujo instinto, como o do pobre, do boêmio e do histrião, é maravilhosamente espicaçado pela necessidade, essa boa mãe, essa verdadeira mãe das inteligências” (BAUDELAIRE, 1966, p. 149). Observa-se que o poeta se irmana aos excluídos de seu tempo, o cão de rua, o saltimbanco, o pobre, o boêmio, o vagabundo, enfim, àqueles que permanecem à margem do processo de modernização empreendido na sociedade parisiense pelo desenvolvimento das novas tecnologias industriais, resultantes da política e do empreendedorismo burguês. Voltando-se para a situação da poesia no final do século XX, ao recuperar o questionamento baudelairiano, Gleize indaga: “*Vers l’extrême fin du XXe siècle, entre des murs toujours plus hauts, falaises à pic et nous au fond. S’agit-il de ré-enchanter le monde ?* » (GLEIZE, 2009, p.197)⁵. O autor afirma que não, porque de acordo com seu pensamento, “*la poésie, au sens où l’entendent [...], ne permet plus de comprendre ou d’accéder à quoi que ce soit* » (GLEIZE, 2009, p. 197, grifo nosso)⁶, ou seja, a poesia não possibilita mais ao poeta ‘ascender’, atingir o Absoluto, pelo emprego de uma linguagem analógica e metafórica, restando-lhe prosseguir seu caminho por entre as ruas e passagens, os metrô e as vias rápidas, os muros e os altos edifícios das metrópoles, imerso na realidade contemporânea. Diante da angústia em expressar por meio da linguagem a realidade que se apresenta “presentificada” ao seu redor, o pós-poeta em *Les chiens noirs de la prose* (1999), exterioriza a necessidade de perseguir um discurso em prosa crítico que lhe permita traduzir o real:

L’herbe pousse. Le goudron se répand sur le sol. Les murs sont de plus en plus hauts. Les ravins de plus en plus creux. On continue, je continue, je nage dans le courant, de plus en plus vite. On continue, il faut continuer, les falaises sont à pic. Rien à faire, pas moyen de toucher les bords. Foncer dans les couloirs, les tunnels, le lit du torrent, jusqu’où [...].(GLEIZE, 1999, p. 11, grifos nosso)⁷

Daí, a formulação de um projeto pós-poético em que Gleize defende “o princípio da nudez integral” para manifestar o desejo de acesso à nudez nu, a presentificação discursiva de uma realidade que se constrói destituída de qualquer tipo ornamentação estilística e que se materializa em uma linguagem objetiva, plana, clara e literal, nomeada pelo autor de “altitude zero” – isto é, uma linguagem que permanece presa à horizontalidade do solo ou até se embrenha, se possível, no subsolo -, como forma de dizer e atingir a presença, o momento presente em sua inteireza, de apertar ou ‘abraçar’ o real, o corpo sensível do real, como já desejava Rimbaud, em **Uma temporada no inferno**: “Eu! eu que tinha me dado por mágico ou anjo, dispensado de toda moral, à superfície da terra, com um dever a buscar, e a realidade rugosa a estender! Aldeão!” (RIMBAUD, 2011, p. 101, grifo nosso).

Como consequência, Gleize deseja encontrar a nudez nas metrópoles contemporâneas com seus aspectos negativos e excessos de imagens e também mostrar a nudez do ser humano no “grande deserto dos homens”, como as define Baudelaire:

Il y a d’abord, en surplomb, la phrase qui défile (à l’angle de W 81 st ST. et de Columbus Avenue, fond noir, écran géant): LA POÉSIE N’EST PAS UNE

⁵ “No extremo fim do século XX, entre muros cada vez mais altos, falésias à pique e nós ao fundo. Trata-se de reencantar o mundo?”

⁶ “a poesia, no sentido em que a entendem [...] não permite mais compreender ou ascender ao que quer que seja.”

⁷ “A erva cresce. O asfalto se expande no chão. Os muros estão cada vez mais altos. As ravinas cada vez mais escavadas. Continua-se, continuo, nado na corrente, cada vez mais rápido. Continua-se, é preciso continuar, as falésias estão à pique. Nada para fazer, nenhum meio de tocar as margens. Penetrar os muros, os túneis, o leito da torrente, até onde [...]”

SOLUTION. Je suis à la fenêtre, très au-dessus du sommet des arbres. Elle disparaît au bout de l'écran et reparait aussitôt sur l'autre bord. Quand je cesse de la regarder, je la vois encore qui s'avance à l'intérieur de mes yeux, dedans. [...] Le passage anonyme, le flux tendu anonyme, les moteurs sur Columbus Avenue. La circulation comme celle de l'eau dans les structures de béton, l'eau permanente du chauffage. Et puis celle des étages. L'empilement, la circulation immobile verticale, le mouvement sans mouvement de bas en haut, sur les bâches dans l'ascenseur pour les ouvriers du troisième étage. Altitude zéro [...] (GLEIZE, 1999, p. 33).⁸

De fato, o pós-poeta permanece nu sozinho no quarto de um hotel de onde visualiza pela janela o movimento da cidade, a circulação anônima das pessoas e dos veículos, os andares dos prédios vizinhos, os trabalhadores que sobem e descem no andaime e principalmente a frase que se movimenta no *outdoor*, frase que por meio da contemplação é interiorizada pelo pós-poeta. Nesta cena, há uma oposição entre a solidão/nudez do pós-poeta dentro do quarto e o movimento das pessoas na metrópole que reenvia à oposição baudelairiana solidão/multidão, retratada no poema em prosa “As multidões”, que se estrutura por meio da analogia: “Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada” (BAUDELAIRE, 1966, p. 36). Um elemento relevante na poética de Gleize é o tema do ‘situar-se’, do estar localizado ou posicionado em um determinado ponto no espaço, como o interior do quarto de hotel, fazendo com que sua escrita esteja ligada às questões da orientação (GLEIZE, 2002). É neste aspecto que se nota a rigorosa localização do edifício dentro do qual está o quarto do pós-poeta: o primeiro andar de um prédio que fica no cruzamento entre *West 81 st Street* e a *Avenida Columbius*, em Nova Iorque. Esta encenação é recuperada novamente por Gleize em uma outra prosa em prosa de *Les chiens noirs de la prose*, em que o pós-poeta busca exprimir as sensações que interioriza a partir das percepções captadas dentro de um espaço fechado:

*Donc, quand il se réveille, il est dans cette chambre, onzième étage, 81^e rue West, carte magnétique, chaleur intense, thermostat bloqué. [...] Il se réveille devant la boche. Nu sur le lit à regarder en aveugle. Mal au cou. À la mâchoire. Aux yeux. Il veut naître encore (ne sait pas comment). Elle, la bouche, va manger le corps. Elle brûle. [...] La main a remonté vers le ventre. Mouvements circulaires, comme au ralenti (mais ça n'est pas un ralenti) [...]. Dans la salle de bains le robinet coule, serré il continue de couler goutte à goutte, la main coule à la surface du ventre, elle
La chaleur est de plus en plus paralysante. Le corps s'avance vers la bouche. Les doigts tournent. Il commence à vomir. (GLEIZE, 1999, p. 28).⁹*

Inserido no aqui e agora, o pós-poeta está submetido às sensações táteis do real diretamente em seu corpo, percepções que ao serem captadas são interiorizadas causando uma resposta corporal. Sozinho no quarto, decorado com o mínimo de objetos necessários, o pós-poeta acorda e sente um

⁸ “Há no início, dominant, a frase que desfila (no ângulo W 81 st ST. e da Avenida Columbius, fundo negro, tela gigante): A POESIA NÃO É SOLUÇÃO. Estou na janela, muito acima da copa das árvores. Ela desaparece na ponta da tela e reaparece logo na outra ponta. Quando paro de olhá-la, vejo-a ainda avançando no interior de meus olhos, interior. [...] A passagem anônima, o fluxo tornado anônimo, os motores na Avenida Columbius. A circulação como a da água nas estruturas de asfalto, a água permanente do radiador. E depois àquela dos andares. O empilhamento, a circulação imóvel vertical, o movimento sem movimento debaixo para cima e de cima para baixo, no toldo dos elevadores dos trabalhadores do terceiro andar. Altitude zero [...]”.

⁹ “Então quando ele acorda, está neste quarto, décimo primeiro andar, rua 81 oeste, cartão magnético, calor intenso, termostato bloqueado. [...] Acorda na frente da boca. Nu no leito olhando às cegas. Dor no pescoço. No maxilar. Nos olhos. Quer nascer ainda (não sabe como). Ela, a boca, vai comer o corpo. Ela queima. [...] A mão subiu para o ventre. Movimentos circulares, como no retardamento [...]. No banheiro o chuveiro escorre, fechado continua a escorrer gota a gota, a mão afunda na superfície do ventre, ela / O calor está cada vez mais paralisante. O corpo avança para a boca. Os dedos giram. Começa a vomitar”.

calor intenso que aumenta gradativamente e que, combinado com as dores sentidas conduzem ao vômito. O quarto é visualizado parcialmente, o termostato bloqueado, o banheiro de onde se ouve a água pingar do chuveiro, o vaso sanitário. O texto começa com o lento movimento de despertar e prossegue com movimentos cada vez mais lentos até a imobilidade final após o vômito: quase nada acontece, ou seja, a cena é praticamente estática e gira em torno das percepções. Para tanto, o pós-poeta constrói frases curtas, separadas por pausas – a vírgula e o ponto-final – que produzem uma organização sintática reduzida ao sujeito, ao predicado e às referências espaciais. O acúmulo destas curtas frases em sequência fornece ao leitor a impressão de retardamento, de uma temporalidade quase estática. A meu ver, Gleize cria um discurso poético que tenta simplificar ao máximo a dinâmica da relação entre o homem e a realidade em proveito de uma relação estática, focada na percepção dos estímulos exteriores que são interiorizados.

No ensaio *Sorties* (2009), Gleize efetua algumas reflexões que dão sequência a estas discussões desenvolvidas no texto poético, estabelecendo uma aproximação entre a nudez do corpo e o despojamento da linguagem em direção à literalidade, nudez e despojamento cada vez mais intensos até a morte e o desaparecimento total, o que resulta no obscurecimento do sentido, criando, por sua vez, enigmas que devem ser desvendados pelo leitor:

[...] il s'agit bien de la nudité du corps, [...]. De la nudité du corps naissant, du corps d'enfance, premier, antérieur au langage. Et du corps-objet, celui qu'on va inhumer ou brûler. De moins en moins nu, donc (de la naissance à l'âge adulte), puis de plus en plus nu (de l'âge adulte à la mort). Et de plus en plus nu, de la mort au pourrissent du corps, jusqu'à l'os. (GLEIZE, 2009, p.26-7),

quando se atinge “*l'ossature effrayante des choses*», “*sa présence littéral (présent simples), intensifiée par le fait qu' elle ne 'signifie' rien*”¹⁰. Gleize traça, portanto, o percurso da existência humana, que caminha a partir do nascimento para à morte e ao aniquilamento com o apodrecimento do corpo. Estes dois extremos da vida estão figurativizados em sua obra, por exemplo, na descrição de um ser logo após seu nascimento, nas páginas iniciais de *Néon, actes et légendes*, figurativização que remete à linguagem em seu estado mais simples, o silêncio do ser que ainda não aprendeu a comunicar-se e no silêncio e envelhecimento até a morte paulatina do pai em *Les chiens noirs de la prose*. Neste sentido, Gleize apresenta uma visão realista da existência humana, fadada à completa destruição do nascimento à morte, inserindo o ser em uma temporalidade que caminha irremediável e linearmente em direção ao desaparecimento total.

3 O poeta efêmero entre o contingente e o eterno

Retomando o poema “*L'Albatroz*”, citado anteriormente, Jean-Michel Maulpoix situa o poeta lírico-crítico no espaço indecível e intermediário entre o desejo de atingir o Absoluto - filiando-se não apenas à tradição do Romantismo de evasão, mas também às origens da própria poesia enquanto linguagem primordial - e a participação em sua época, em seu momento presente, a sociedade pós-industrial do final do século XX e início do século XXI, ou seja, integrando-se em seu transitório ou contingente. Ao permanecer no convés do navio após ser sido apanhado pelos marinheiros, o albatroz deixa de ser o ‘príncipe das nuvens’ ou o ‘rei do azul’ para se tornar desajeitado e envergonhado, motivo de risos e zombarias, que arrasta as asas enquanto claudica pela proa do navio. O albatroz representa, então, o poeta que perde ao longo do século XIX o seu lugar na hierarquia da sociedade burguesa para isolar-se em uma ‘torre de marfim’ como os poetas simbolistas ou se colocar, como no caso de Baudelaire, criticamente à margem da sociedade,

¹⁰ “ [...] trata-se da nudez do corpo, [...]. Da nudez do corpo nascendo, do corpo da infância, primeiro, anterior à linguagem. E do corpo-objeto, aquele que vai ser enterrado ou queimado. Cada vez menos nu, portanto, (do nascimento à idade adulta), depois cada vez mais nu (da idade adulta até a morte). E cada vez mais nu, da morte ao apodrecimento do corpo, até os ossos”; « a ossatura assustadora das coisas”; « sua presença literal (presente simples), intensificada pelo fato que não ‘significa’ nada”.

irmanado aos excluídos pela política burguesa; daí, o humor com que Baudelaire se refere ao poeta no poema em prosa “Perda da auréola”, em **Pequenos poemas em prosa**: “Ainda a pouco, quando atravessava a toda pressa o bulevar, saltando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame” (BAUDELAIRE, 1966, p. 136). Ora, é com este poeta/albatroz que Maulpoix se identifica o que implica colocar-se também à margem e não compactuar com os valores estabelecidos pela sociedade contemporânea. É interessante que Maulpoix traz para suas reflexões a presença de Mallarmé, assimilado também ao poeta/albatroz, entediado e insatisfeito com a vida e o lugar ocupado pelo artista em seu tempo: “*Voici dont le poète [Mallarmé] plus boîteux et plus offensé par le vulgaire que l'albatros baudelairien: 'un lamentable seigneur exilant son spectre de ruines lentes à l'ensevelir, en la legende et le melodrame, c'est lui, dans l'ordre journalier'*” (MAULPOIX, 2002, p. 156)¹¹. Estabelece-se, assim, uma rede complexa em que o tema do exílio do poeta, tão presente na literatura do século XIX, serve para descrever ainda o estado do poeta contemporâneo.

Desta forma, Maulpoix está ainda preso, como Gleize, à concepção de modernidade criada por Baudelaire, que determina um apego à sociedade de sua época. Na verdade, Baudelaire pode ser considerado um contemporâneo pois, devido à perspicaz observação da sociedade de sua época, estabelece as ligações entre poesia e contemporaneidade a partir da modernidade, que define em **O pintor da vida moderna**, pela análise da obra do pintor Constant Guys, como “o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é eterna e imutável” (BAUDELAIRE, 2010, p.35). De acordo com a leitura de Maulpoix, a modernidade baudelairiana é “*le sujet pris dans l'histoire. L'homme qui naît, qui souffre et qui meurt. Avec ses affections, ses vices, tribut payé au temps et à autrui. Les avatars singuliers d'une disparition, rien de plus. [...] Sur la terre, l'homme est en transit'*” (MAULPOIX, 1998, p. 69)¹².

Para Maulpoix, o homem moderno é aquele que participa do seu tempo presente, vivência o desenvolvimento e a constituição de seu momento histórico em simultaneidade com o ciclo de sua existência, do nascimento até a morte, - percurso, aliás, valorizado também por Gleize, como abordado, embora direcione a questão de acordo com seu projeto estético -, com suas alegrias, dores, sofrimentos, dúvidas e questionamentos. Tal indivíduo permanece em trânsito ao longo de sua vida, durante a qual passa por mudanças em seus sentimentos e na forma de se colocar frente aos diversos problemas que lhe são apresentados, experiências e conhecimentos ganhos com o amadurecimento ao longo do progredir do tempo histórico: sua existência se torna uma coleção de momentos particulares que se transformam em passado e lhe dão a consciência de sua condição de ser finito sobre a terra. Por isto, o poeta em *Histoire du bleu* se autoneia, um efêmero, um ser com uma existência limitada, uma fagulha na sucessão irremediável e linear do tempo histórico seguido pela sociedade burguesa moderna e pós-industrial contemporânea. No entanto, o poeta efêmero seleciona e guarda os efêmeros momentos singulares que marcaram sua existência, rompendo o tempo linear e irreversível, para mergulhá-los na atemporalidade e, assim, eternizá-los pela escrita. Este é o poeta lírico contemporâneo que, imerso na realidade das grandes metrópoles, coloca-se em movimento - como o *flâneur* baudelairiano, que errava pela mutante Paris da segunda metade do século XIX para captar os instantes fugazes de beleza, como denota o soneto “*À une passante*”, em *Les Fleurs du mal* - e assume sua condição de ser finito, preso irremediavelmente à evolução da existência humana: “*à chacun [...] de s'en tenir à 'son transitoire'. [...] Aussi lui appartient-il d'assumer quantité de transitions, d'être un lieu de passage autant qu'un passager, et parfois de se consoler un peu de sa finitude en permenttant au fini de transiter sur le papier vers*

¹¹ “Eis, então, o poeta [Mallarmé] mais coxo e mais injuriado pelo vulgar que o albatroz baudelairiano: um senhor lamentável exilando seu espectro de ruínas lentas ao soterrá-lo na lenda e no melodrama, está, na ordem do cotidiano”.

¹² « o sujeito tomado na história. O homem que nasce, sofre e morre. Com seus afetos, seus vícios, tributo pago ao tempo e ao outro. Os avatares singulares de um desaparecimento, nada mais. [...] Na terra, o homem está em trânsito”.

une apparence d'infini » (MAULPOIX, 1998, p. 69)¹³.

Desta forma, no primeiro texto de *Histoire du bleu*, o poeta delinea o espaço de onde se lança em busca do absoluto: sentado em uma rocha ou debaixo de um guarda-sol, estendido em um prado, ajoelhado na frescura e obscuridade de uma igreja ou deitado em uma cadeira de palha em seu quarto (MAULPOIX, 2005, p. 31), isto é, espaços que pertencem, por sua vez, tanto ao exterior quanto ao interior e que mostram o poeta em posturas estáticas (sentado, ajoelhado, deitado), em contraste com o *flâneur* baudelairiano, observador apaixonado, cujo prazer consiste em estar no inconstante e no movimento – caminhar, errar, andar, enfim, movimentar-se -, “sentir-se em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e continuar escondido no mundo” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30). É por meio de suas perambulações por Paris que o pintor da vida moderna, alter ego de Baudelaire, colhe a matéria que vai compor suas aquarelas – ou os poemas em prosa do poeta da modernidade -, que expressam as paisagens e que, assim como ele, estão em mutações constantes:

Assim ele vai, corre, procura. Que procura ele? Com toda certeza, esse homem, tal como o esbocei, esse solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto dos homens, tem um alvo mais elevado que o simples flâneur, um alvo mais geral que o simples prazer fugaz da circunstância. Procura alguma coisa que nos será permitido chamar modernidade [...]. (BAUDELAIRE, 2010, p. 35).

O pintor/poeta procura por alguma coisa que lhe permita libertar, no histórico da moda – expressão da concepção de Beleza de um determinado período – “o que ela pode conter de poético, de **extrair** o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35, grifo nosso). Com efeito, é a partir dos elementos transitórios que o poeta extrai o Absoluto, exteriorizando a Beleza que se esconde nos objetos e nos seres mais banais da realidade: como não lembrar do poema “*Une charogne*”, de *Les fleurs du mal*. O poeta lírico-crítico contemporâneo retira, por seu turno, a matéria de suas pequenas prosas de seus sonhos e devaneios, frutos do desejo de tentar quase atingir o Absoluto, que provêm da observação da realidade exterior, as longas horas diante do mar, a chuva que cai sobre a cidade, os passos deixados na neve, um ponto luminoso na noite, a visita a uma igreja, a mulher amada, etc.. São pequenas vivências e experiências que fazem o poeta sentir sua existência no mundo, como comenta com uma doçura melancólica em *Histoire du bleu*: “*J’aime allumer une cigarette au milieu de la mer. [...] Un point d’incandescence, de grésillement et de chaleur. Il signifie que j’existe: je suis une graine, une pépite d’homme, une parcelle d’âme en larmes, prête à s’agenouiller comme à disparaître* » (MAULPOIX, 2005, p. 103, grifo nosso)¹⁴.

Em seus pequenos poemas em prosa, Baudelaire cria imagens, à semelhança das aquarelas de Constant Guy, por meio do filtro de sua imaginação, fixando por um instante, um breve momento da realidade que se torna eterno pela escritura, construído a partir de uma rede de correspondências como em “O velho saltimbanco”, em que o movimento alegre das pessoas em férias espalhadas pela feira contrasta com a degradação de um velho saltimbanco: a analogia efetua, então, uma aproximação entre sentimentos opostos, a alegria e a tristeza, a coletividade em festa e o pobre indivíduo solitário. De fato, Baudelaire cria um novo universo a partir do material captado na realidade que é recomposto pela memória e pela imaginação que “*décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés, suivant les règles dont on ne peut trouver l’origine que dans le plus profond de l’âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf*” (BAUDELAIRE, 1961, 1037-8)¹⁵. O poeta em *Histoire du bleu*, por sua vez, na ânsia de fixar os

¹³ « cada um [...] deve estar às voltas com seu transitório. [...] Assim, pertence-lhe assumir quantidades de transições, de ser um lugar de passagem tanto quanto passageiro e de se consolar um pouco de sua finitude, permitindo ao finito de transitar no papel com um aparência de infinito”.

¹⁴ “Gosto de acender um cigarro no meio do mar [...]. Um ponto incandescente, de crepitação e calor. Significa que eu existo: sou um grão, uma pepita de homem, um pedaço de alma em lágrimas, pronta para se ajoelhar ou desaparecer”.

¹⁵ “decompõe toda criação, e, com os materiais acumulados e dispostos, seguindo as regras as quais se pode encontrar

momentos de Beleza que quase lhe fazem tocar o infinito, faz anotações, uma espécie de bilhete rapidamente escrito ou um lembrete, porque “*sa mémoire est mauvaise et sa route incertaine*” (MAULPOIX, 2005, p. 131)¹⁶; por isto, o texto é composto de uma parte intitulada “Caderneta de um efêmero” e de outra, “Diário da tarde”. Estas anotações constituem reflexões advindas do questionamento de sua escritura poética ou de suas impressões vivenciadas na realidade que, por uma complexa rede de analogias, estabelecem os laços entre o poeta, a realidade e a escritura. Em uma das prosas de *Histoire du bleu*, o poeta observa as pessoas divertindo-se ao final da tarde nos bares à beira-mar, vivenciando a alegria despreocupada do despojamento e do encontro amoroso depois de um dia de trabalho:

En été, le soir, sous les parasols rouges de la terrasse, comme sur le pont d'un grand navire, loin dans les tiédeurs de la mer. Le soleil dans les yeux se couche, au pied du clocher flambant neuf. Les verres tintent et pétillent. Les voix racontent. Le temps s'attarde. Rien à craindre. Le malheur est loin. On oublie de mourir. On songe à des épaules. Chemisiers et rubans de couleurs. Lunettes noires et cigarettes blondes. Contre-jour: la chair est tendre sous le tissu. Le coeur fait des bonds dans l'alcool et les rires. Ce bonheur pourtant est étrange. Trop douce est la musique, trop sucrée. Une poudre d'os sur les cheveux. Tant de bleu. Tant de bière. Tant de couronnes et de corolles. Pour ceux-là qui parlent d'amour, en été, les beaux soirs, sous les parasols rouges, au pied du clocher neuf, un peu avant huit heures, jusqu'à la nuit tombée. (MAULPOIX, 2005, p. 43)¹⁷

Por meio de um requintado jogo de correspondências, o cenário dos bares na calçada se assimila à proa de um navio em alto mar, ou seja, ocorre uma transposição espacial pelo emprego da analogia. Para construir a cena, o poeta pinça parcelas da realidade, pequenos segundos do real: o som do sino badalando, o tilintar e o borbulhar dos copos, o som das vozes, a visualização dos ombros, das camisas e fitas coloridas, dos óculos negros e cigarreiras douradas, que transmitem uma movimentação no espaço-tempo e criam a musicalidade singular da alegria que se exterioriza das pessoas, favorecida pelo calor do anoitecer. Os laços que se formam entre as percepções sonoras, visuais e táteis criam um efêmero momento de poesia, “tanto azul”, traduzido na metáfora “muito doce é a música. Muito açucarada”, uma vez que para o autor “a poesia é como o amor”, o que significa, neste caso, estabelecer afinidades amorosas entre “aqueles que falam de amor”. Desta forma, as percepções do poeta organizadas de maneira a criar ligações com a realidade – expressa por acontecimento cotidiano em um determinado tempo e espaço – transformam a banalidade de uma cena prosaica em um breve instante de poesia, eternizado pela escritura.

Criar laços entre os seres e as coisas concretas do mundo exterior é penetrar no âmbito do lirismo que se define para Maulpoix como a própria poesia. Materializado ou concretizado na pequena prosa de *Histoire du bleu*, a escritura lírica-crítica se torna uma imagem que reflete criticamente acerca da impossibilidade da escritura em atingir o Absoluto em sua totalidade: “*nous sommes ici pour peu de temps: quelques mots, quelques phrases, si peu sous les étoiles, rien que cela, parmi tout le reste*” (MAULPOIX, 2005, p.39, grifo nosso)¹⁸ O poeta acaba, então, por denunciar a ilusão lírica, pois lhe resta apenas tentar tocar o infinito que instantaneamente escapa:

as origens nas profundezas da alma, cria um mundo novo, produz a sensação do novo”.

¹⁶ “sua memória é má e sua rota incerta.”

¹⁷ “No verão, à tarde, sob os guarda-sóis vermelhos do terraço como na proa de um navio, longe no calor do mar. O sol nos olhos se fecha, aos pés do sino badalando. Os copos tintilam e borbulham. As vozes contam. O tempo se retarda. Nada a temer. O mal está longe. Esquece-se de morrer. Sonham com os ombros. Camisas e fitas coloridas. Óculos negros e cigarreiras douradas. Contra-dia: a carne é macia sob o tecido. O coração faz saltos no álcool e nos risos. A felicidade é, entretanto, estranha. Muito doce é a música. Muito açucarada. Uma farinha de ossos nos cabelos. Tanto azul. Tanta cerveja. Tantas coroas e corolas. Para aqueles que falam de amor, no verão, as belas tardes, embaixo dos guarda-sóis vermelhos, ao pé do sino novo, um pouco antes das oito horas, até a noite cair”.

¹⁸ “nós estamos aqui por pouco tempo: algumas palavras, algumas frases, tão pouco sob as estrelas, nada além disso, entre todo o resto”.

“*Nous nous accoutumons à n’y point voir clair dans l’infini, et patientons longtemps au bord de l’invisible. Nous convertissons en musique les discordances de notre vie*” (MAULPOIX, 2005, p. 38)¹⁹.

Conclusão

Enfim, constatamos que Jean-Marie Gleize e Jean-Michel Maulpoix estabelecem duas diferentes maneiras expressar a relação entre o poeta ou pós-poeta com a realidade em sua escritura, intimamente ligadas às suas opções estéticas, ou melhor, ao lirismo e à literalidade. Ambos permanecem, entretanto, herdeiros da modernidade poética - “*rendu au sol*”, como diz Rimbaud em **Uma temporada no inferno** -, e buscam uma expressão capaz, ao mesmo tempo, de traduzir a sua contemporaneidade e de questionar criticamente a linguagem poética que lhe serve de mediadora em relação à realidade.

Referências Bibliográficas

- 1] BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Flammarion, 1991.
- 2] _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1961. (Bibliothèque de La Pléiade).
- 3] _____. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- 4] _____. **Pequenos poemas em prosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- 5] COLLOT, M. Lyrisme et réalité. **Littérature**. Paris, n.110, p.38-48, 1998.
- 6] GLEIZE, J. M. **Entretien avec Jean-Marie Gleize para Lionel Cuillé et Benoît Auclerc**, 2002. Disponível em: <<http://www.doublechange.com/issue3/gleizeint-fr.htm>>. Acesso em: 26/07/20011.
- 7] _____. **Les chiens noirs de la prose**. Paris: Seuil, 1999.
- 8] _____. **Néon, actes et legendes**. Paris: Seuil, 2004.
- 9] _____. Para onde vão os cães? **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro, n. 16, p. 38-49, 2004.
- 10] _____. **Sorties**. Questions théoriques. Collection Forbidden Beach, 2009.
- 11] MAULPOIX, J. M. Entretien avec Jean-Michel Maulpoix par L. Liban. **L’ Express**, Paris, 27 avril 2006. Disponível em: <<http://www.lexpress.fr/.../entretien-avec-jean-michel-maulpoix-821246.html>>. Acesso em: 15/10/2011.
- 12] _____. **Histoire du bleu suivi de L’ Instinct de ciel**. Paris: Gallimard, 2005.
- 13] _____. **Poésie comme l’amour**. Paris: Mercure de France, 1998.
- 14] _____. **Le poète perplexe**. Paris: José Corti, 2002.
- 15] _____. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.
- 16] RIMBAUD, A. **Uma temporada no inferno**. Ed. Bilíngue. Porto Alegre: L&PM, 2011.

iAutor

Erica MILANEZE, Pós-doutoranda em Teoria e História Literária e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)
Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/UNICAMP)

¹⁹ “Acostumamos a não ver com clareza o infinito, e permanecemos pacientes por muito tempo à beira do invisível. Convertemos em música a discordância de nossa vida”.

Departamento de Teoria Literária
erica.milaneze@gmail.com