

RELEITURAS BAUDELAIRIANAS: O LIRISMO CRÍTICO E A PÓS-POESIA

Erica Milaneze (UNICAMP)¹

Resumo: *O lirismo crítico e a pós-poesia expressam, no cenário literário da poesia francesa contemporânea, vertentes poéticas diferentes, cujos principais teóricos e representantes são, respectivamente, Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize. Embora apresentem diferentes propostas estéticas, o lirismo crítico e a pós-poesia encontram na releitura da obra de Charles Baudelaire um ponto de apoio para suas construções temáticas e formais, reelaborando os anseios do poeta da modernidade no contexto contemporâneo, ao mesmo tempo em que fornecem novos caminhos para a poesia contemporânea francesa.*

Palavras-chave: *poesia contemporânea; poesia francesa; Maulpoix; Gleize.*

Em meio à diversidade de autores e estilos de escrita da poesia produzida e publicada na França nos últimos trinta anos, os textos poéticos e os ensaios críticos de Jean-Michel Maulpoix (1952) e de Jean-Marie Gleize (1946) são representativos de duas diferentes vertentes estéticas, respectivamente, o lirismo crítico e a pós-poesia, que têm proporcionado inúmeras discussões entre poetas e críticos acerca dos rumos trilhados pela poesia contemporânea. As obras de Maulpoix e Gleize, notadamente *Une histoire de bleu* (1992), do primeiro, e *Les chiens noirs de la prose* (1999), do segundo, marcam momentos importantes na construção das proposições que o lirismo crítico e a pós-poesia representam para a poesia francesa atual, efetuando um diálogo com a tradição literária, não apenas com a tradição mais imediata, mas também com uma tradição mais ampla que remete à modernidade poética. As obras de Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e, principalmente, Charles Baudelaire são revisitadas por Maulpoix e Gleize nas releituras críticas presentes em ensaios e mesmo no interior do próprio texto poético, que se torna o lugar de questionamento e

¹Pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Estudos da Linguagem. Doutora em Estudos Literários. E-mail: erica.milaneze@gmail.com.

reconstrução das ideias colocadas no passado, fornecendo apoio para a formulação das concepções estéticas do lirismo crítico e da pós-poesia.

De acordo com Game (2001), a poesia francesa do extremo contemporâneo se divide em dois polos: um primeiro, vinculado a uma poética do sujeito; e um segundo, a uma poética do evento. A poética do sujeito, relacionada à fenomenologia e teorizada por Maulpoix, tem como objetivo dizer a vida: uma voz e uma alma falam “et ce faisant, manifestent le monde. Le poème est une expression. De l’existence comme cosmos infini, et le poète est le ‘sujet lyrique’ (Maulpoix) qui la produit via une déhiscence constitutive” (Game 2001: s.p.). A poética do evento, por sua vez, consiste em dizer o que a vida diz, concentrando-se no trabalho e no esforço que precedem a escrita poética, sendo uma composição, uma produção e uma obra e não uma natureza, que manifesta “par ses constructions la caractère précisément déjà constructiviste de la nature elle-même” (Game 2001: s.p.). É nesta última poética que se pode inserir a obra de Jean-Marie Gleize.

Ao longo dos anos, Jean-Michel Maulpoix se dedicou à investigação do conceito, ainda controverso, de lirismo, efetuando uma abordagem das diversas formas de apresentação no seio da produção contemporânea e também na história literária, direcionando-se para a formulação teórica do que nomeia “lirismo crítico”. Contrapondo-se à argumentação dos neo-vanguardistas e literalistas franceses, o autor se atém ao argumento comumente aceito de que “le lyrisme n’est pas réductible à cette idée simpliste d’un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu’à une quelconque effusion de sentiments” (Maulpoix 2009: 9). Neste sentido, Maulpoix aponta a importância de uma escrita crítica capaz de apreender o “extremo contemporâneo” e de se confrontar com a herança literária. Por conseguinte, o lirismo crítico perfaz o gesto reflexivo inerente à própria escrita, tal qual, “elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prendre naissance: dans l’incessante relecture que fait l’écrivain de ce texte qu’il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances” (Maulpoix 2009 : 13). Ao formular a noção de lirismo crítico, Maulpoix reatualiza os empregos do lirismo para o contexto poético contemporâneo, resgatando a atitude questionadora da modernidade poética, atitude que induz a poesia a autocrítica. O lirismo se caracteriza pela postura do poeta diante da linguagem. Maulpoix (2009 : 21) explica que

c’est en vérité dans le lyrisme même qu’il faut aller rechercher les marques d’un travail critique. Et c’est dans l’effort de maintien du fil très fragile de la voix et de l’émotion que se décide son sort. Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu’il ne s’élève et qui interroge plus qu’il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l’insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu’elle pose restent indissociables de l’émotion d’un sujet et de la circonstance vécue.

O autor conceitua, assim, o lirismo crítico conforme sua proposta estética, concepção que conjuga a postura do poeta frente à interioridade, à linguagem, à

realidade circunstancial e à herança literária. O lirismo crítico exterioriza a voz e a emoção do sujeito, mas não se deixa levar pelos excessos passionais da interioridade, como alguns românticos, pois escava e interroga, inserindo-se em um “chant retenu dans l’en bas, limité et contraint” (Maulpoix 2009: 22), na atitude metapoética e no questionamento da subjetividade, do mundo exterior e do passado literário do qual é herdeiro.

Jean-Marie Gleize tem se dedicado por cerca de vinte anos à prosa, ou melhor, ao que denomina “prosa em prosas” ou “pós-poesia” em oposição ao movimento de renovação lírica que se inicia a partir dos anos de 1980 na poesia francesa, cujo lirismo crítico constitui um desdobramento. Para tanto, parte da proposição ou da hipótese de uma prosa caracterizada pela literalidade, que se conceitua segundo Gleize (2009b: 80-82) como um enunciado autorreflexivo, autorreferencial e realista: o enunciado diz o que faz e o que exatamente acontece em uma intenção realista. Impureza, contaminação, pobreza são palavras que se relacionam com a passagem da forma poesia e do poema para a prosa, isto é, para a prosa em prosas que se caracteriza por uma escrita literal, híbrida e experimental, cujo plural no segundo termo “prosa(s)” marca a diversidade de formas de apresentação, responsáveis pela criação de “objetos verbais não identificados” (OVNI) ou “objetos literários não identificados (OLNI), que se colocam “fora” dos modelos tradicionais da poesia e se localizam nas fronteiras com as formas artísticas não-verbais. A pós-poesia procura experimentar dispositivos de montagem e permanecer o mais próximo possível do que Gleize denomina “altitude zero”, ou melhor, da formulação de um enunciado plano que tenta transmitir a realidade em toda a sua verdade, de maneira a atingir a “nudez integral” ou o “nu desnudado”; por isto, a pós-poesia incide no processo de criação imagística, com o intuito de afastar-se até quase anular as metáforas e as analogias.

Gleize aponta que um dos principais problemas da sociedade contemporânea é a midiaticização do real, o que induz os pós-poetas, como Nathalie Quintane, Christopher Hanna, Olivier Quintyn, etc., a adotarem uma postura de resistência e de crítica constante em relação às línguas midiáticas. Como resultado, denotam um posicionamento anti-poético ou, de certa maneira, anti-lírico, pois segundo seus pontos de vista não se trata mais de “re-encantar” o mundo. Ao comentar a obra *Petits poèmes en prose* (1998), de Christophe Hanna – uma espécie de clonagem experimental de *Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire –, a pós-poeta Nathalie Quintane explica: “sous paravent baudelairian, Hanna redit ce qu’on sait: la poésie n’est pas plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. L’idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l’ordre du jour” (Quintane apud Gleize 2009b: 200). Ao referir-se também a esta prosa em prosas, Gleize constata que no texto de Hanna o real é a imagem do real, a realidade é tele-real e, assim, conclui: “nous devons travailler avec, sur et contre cette médiatisation du réel, sur, avec et contre les formats qu’elle propose et les modes de communication qu’elle construit” (Gleize 2009b: 201).

Neste sentido, o lirismo crítico de Maulpoix e a pós-poesia de Gleize denotam encaminhamentos formais diferentes e até certo ponto opostos: se Maulpoix efetua uma reavaliação e uma reatualização do lirismo para o contexto atual, Gleize tenta

afastar-se o máximo possível do lirismo por meio da literalidade e da experimentação. No entanto, as propostas de Maulpoix e de Gleize se organizam a partir da releitura de um pequeno grupo de obras e de conceitos que se formam na segunda metade do século XIX, tendo como ponto de partida e de suporte a abordagem da obra baudelairiana que será lida de maneira particular por cada um dos autores.

A busca pela alteridade na contingência: o lirismo crítico de Maulpoix

No processo de reavaliação do lirismo, Jean-Michel Maulpoix se detém na investigação da modernidade poética, encontrando na obra de Charles Baudelaire a gênese de um lirismo que se torna crítico, pois se afasta do sentimentalismo, da efusão, do *pathos*, da inspiração – exacerbados por certa vertente romântica – e, ao trazer a consciência crítica para o ato criador, acaba por transformar o lirismo em lugar crítico (Maulpoix 2000: 89). Na verdade, Maulpoix (2006: s.p.) afirma seu posicionamento como poeta frente ao mundo contemporâneo na herança com a modernidade: “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”. O autor dá sequência, portanto, à tradição moderna em que o poeta sente a tensão entre o desejo de evasão para uma realidade ideal inatingível e a consciência de estar irremediavelmente preso à opressiva realidade terrena onde vive exilado. Em *Une histoire de bleu*, o poeta apresenta clara consciência das consequências da ruptura entre o homem e o Ideal. Na verdade, esta prosa lírico-crítica exprime a subjetividade e desenvolve como contraponto a crítica dos temas e estereótipos que o sujeito carrega consigo; o livro parte da investigação da cor azul, que atua como uma *couleur-valise* que não apenas guarda a subjetividade e as crenças mas também a realidade exterior e a escrita, expandindo-se para uma rede complexa de significados que são “transportados” ou que se movimentam em fluxo dinâmico entre si. As palavras *azur* e *bleu* não possuem o mesmo significado na língua francesa: *Azur* remete à cor do céu e se vincula ao Absoluto nas artes e na literatura, enquanto *bleu* se refere à cor azul ordinária, comum. Assim, Maulpoix se refere em *Une histoire de bleu*, ao *bleu* porque no contexto contemporâneo o *azur* não representa mais um ideal de perfeição artística, mas uma substância efêmera, uma imagem que o poeta vislumbra em breves instantes de revelação na paisagem exterior e a qual é incapaz de descrever em totalidade: “[...] la substance du ciel est d’une tendresse étrange. L’azur, certains jours, a des soirs de vieil or. [...] Il semble qu’au soleil couchant, le ciel qui se craquelle se reprenne un instant à croire à son bleu” (Maulpoix 2005b: 37). Consciente da impossibilidade da transcendência na sociedade do “extremo contemporâneo”, o poeta em *Une histoire de bleu* cria uma linguagem lírica e crítica que se ampara no aspecto transitório de suas vivências, lançando o olhar para o universo exterior com o intuito de construir uma escrita que dê conta de sua interação com a realidade contemporânea. Tal postura diante da transcendência e da realidade contingente percorre as obras de Maulpoix e revela que a reinterpretação da modernidade conforme a desenvolve Baudelaire, em *O Pintor da vida moderna* (1863), fornece o suporte para a constituição de um texto

lírico e crítico, em que o lirismo se coloca em uma posição intermediária de maneira a articular a subjetividade, o mundo exterior e a linguagem em uma relação estreita e complexa. O poeta moderno e o contemporâneo permanecem no espaço entre o céu e a terra, entre o *ici* e o *là-bas*, espaço *entre-deux* ou intermediário que compõe o limite de seus horizontes e, por conseguinte, a paisagem que visualizam e os envolvem, onde transcorrem suas percepções e sensações.

Ao efetuar a releitura da disposição baudelairiana, “a modernidade é o transitório, o fugaz, o contingente, a metade da arte cuja metade restante é eterna e imutável” (Baudelaire 2010: 35), Maulpoix se detém na relação que o aspecto transitório estabelece com o ser humano inserido em determinado intervalo temporal, ou seja, o transitório é a condição do homem que “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” (Maulpoix 1998: 69). Interessa para Maulpoix compreender a transitoriedade como uma condição individual e, portanto, variável para cada ser humano dentro de um único ou em diferentes contextos sociais, históricos e culturais. De acordo com este ponto de vista, perfaz o período de duração da vida de cada homem com suas experiências, percepções e sensações desenvolvidas por meio do contato com os outros seres humanos e com a realidade contingente desde o nascimento até a morte. É nesta direção que incide a reflexão de Maulpoix (2005a: 52-54) acerca do que venha a ser o contemporâneo:

Je suis, comme quiconque, [...] le contemporain des gens que je croise et de ceux avec qui je partage mon temps, de ceux à qui je donne de mon temps, de ceux avec qui je prends ou je perds mon temps. [...] Je suis le contemporain de mes sensations, mes désirs, mes chimères, mes oublis, mes pensées. Je suis le contemporain de tout ce qui insiste en moi. [...] Je suis le contemporain de mon transitoire. D’un enfant qui naît et d’un homme qui meurt.

Neste intercâmbio entre a subjetividade e a alteridade, Maulpoix se considera, com seus semelhantes, contemporâneo de um contexto mais amplo que abrange toda sua época, esta também extremamente contingente, da qual nenhum ser humano pode escapar: “Je suis donc le contemporain de George Bush et de Ben Laden, de Star Academy et d’Yves Bonnefoy, de BHL et du DVD, du téléphone portable, d’Internet et du Mac Do, etc.” (Maulpoix 2005a: 52). Ora, ao tomar o transitório do ponto de vista do sujeito, o autor aproxima o conceito de modernidade formulado por Baudelaire da maneira como entende o contemporâneo, pois a vida humana se concretiza em uma temporalidade transitória em qualquer momento histórico ou social. Desta forma, o poeta como qualquer outro ser humano com quem compartilha a contemporaneidade participa do caráter efêmero da vida que se insere, por sua vez, em um presente também contingente.

Em *Une histoire de bleu*, o poeta denota um sentimento de tristeza frente à consciência da transitoriedade da vida e da realidade exterior, relacionando-a também com a precariedade das palavras em transmitir as vivências em amplitude e inteireza diante da finitude: “Nous sommes ici pour peu de temps: quelques mots, quelques phrases, si peu sous les étoiles, rien que cela, parmi tout le reste” (Maulpoix

2005b: 39). Neste sentido, o transitório observado por Baudelaire como uma das faces da modernidade é explorado por Maulpoix em diversas acepções, a fim de construir os laços entre a subjetividade e a alteridade, articulação que caracteriza um dos aspectos do lirismo crítico. Esta escrita lírica apresenta um dinamismo que é responsável pela transição da interioridade à realidade exterior, que compreende tanto as coisas quanto os outros seres humanos, sendo um instrumento articulatório que estabelece uma contínua circulação entre o mundo interior e o exterior. Na esteira baudelairiana, o autor contemporâneo *prend du transitoire son parti* para elaborar a partir dele uma escrita poética, em que o lirismo expressa o esforço articulatório que faz de uma vida, voz que busca uma possível coincidência entre o movimento da pluma e o passo do destino (Maulpoix 2000: 89). Converter as experiências vivenciadas ao longo da vida em uma voz e, conseqüentemente, em uma escrita que consiga apreender as sensações e as percepções na efemeridade de seu presente e da presença, tal o anseio que Maulpoix tenta materializar nas pequenas prosas lírico-críticas de *Une histoire de bleu*. Unindo a vida à escrita, o poeta contemporâneo busca uma forma possível de se adaptar à realidade na qual se insere, ou seja, de “habitar” poeticamente a vida e o mundo, postura que caracteriza toda uma vertente do lirismo contemporâneo que deseja dizer a vida e o mundo por meio da subjetividade.

Assim, Maulpoix recupera o transitório no sentido do ato de transitar, do deslocamento de um lugar para outro no espaço, o que implica um sujeito em um constante movimento em sintonia com as transformações ininterruptas da realidade que o cerca, onde as mudanças estão cada vez mais aceleradas e intensas desde a experiência da modernidade até a sociedade midiática e tecnológica contemporânea. Se, como lembra Maulpoix (1998: 72), o caminhante solitário rousseuniano andava pelos bosques em busca de elevação por meio da comunhão com a natureza no final do século XVIII, o *rôdeur* baudelairiano perambula, na segunda metade do século XIX, pela grande cidade em intenso processo de transformação, fragmentado entre o *spleen* e o ideal. O trajeto lírico do solitário *rôdeur*, segundo a leitura de Maulpoix (2005a: 176), é uma atitude dolorosa em busca de extrair a beleza do mal, pois o poeta espera que, ao agravar os aspectos negativos da realidade urbana e dos efeitos destes na vida humana, possa se elevar apesar de todos os obstáculos. Já o poeta contemporâneo, tal qual o concebe Maulpoix, tende a se situar tanto na solidão do próprio quarto quanto na profusão das ruas da cidade, movimentando-se ou transitando de um espaço para outro:

Mobile, plutôt que penché sur le vierge papier [...] C'est [...] une abeille qui va et vient sans cesse de la route à la chambre et qui rapporte son butin dans 'la ruche de l'invisible'. Et c'est parce qu'il est lui-même une espèce d'oeil double, partagé, divisé de l'intérieur, qu'il ne peut trouver d'apaisement que dans le mouvement (Maulpoix 2009: 35, grifo nosso).

O poeta lírico-crítico se localiza em posição intermediária, em *entre-deux*, como o próprio lirismo crítico, mantendo-se em frágil equilíbrio devido à intensa movimentação entre a interioridade e a realidade exterior, em deslocamento constante *d'aller et de venir* entre o quarto e a rua, da escrita para a vida e vice-versa.

Com efeito, em *Une histoire de bleu*, o poeta realiza o itinerário do quarto à rua, especialmente em direção aos espaços à beira-mar, em movimento de idas e voltas, atento aos elementos materiais e aos seus semelhantes, os quais observa para desenvolver tanto uma experiência pessoal quanto se identificar com as experiências da alteridade a fim de estabelecer íntimo contato com a exterioridade. Envolvido pela imensidão do mar e pelo brilho das estrelas, o poeta, embarcado, ascende um cigarro, cuja luz ilumina o espaço à semelhança de uma estrela, dando-lhe a sensação de existir, de *habitar* o mundo, ou seja, de fazer parte e, ser uma pequena parcela da vida que se desenvolve e se movimenta incessantemente no espaço ao redor, na alteridade exterior. Em meio à turbulência da cidade, o poeta lança também o olhar atentamente para as atitudes, as falas, os gestos cotidianos e aos movimentos dos outros seres humanos, igualmente às voltas com as próprias contingências. Ao observar as vivências da alteridade, a voz poética acaba por se projetar nas próprias experiências de modo que o outro atua como prolongamento ou uma parte de si mesma.

O autor contemporâneo caracteriza o poeta como um ser que anda sobre a terra, à semelhança do *flâneur* baudelairiano – em errância –, pois importa mais o movimento de seguir sempre adiante, guiado pela caminhada ou pela visualização de algum detalhe na paisagem, uma pessoa, um objeto ou um lugar particular, que lhe desperta uma percepção mais aprofundada da realidade. Isto ocorre porque nos textos de Maulpoix, o poeta se identifica e se projeta no homem comum – com o qual comunga o caráter efêmero da vida e o contexto sociocultural –, que todos os dias espera pelo transporte que o conduz para suas ocupações, começando e recomeçando experiências que são sempre as mesmas sendo também outras. Este homem, que seria um alter-ego do próprio poeta, como o albatroz do soneto baudelairiano, apresenta-se em postura de recolhimento com os braços/asas dobrados próximos ao corpo, melancólico devido ao aspecto repetitivo do próprio cotidiano. No entanto, caracteriza ainda o ser humano mergulhado na contingência como alguém sem traços nem identidade definidos; como se todos os homens se assemelhassem e comungassem a mesma aparência física, os gestos, os sentimentos, as experiências, etc., sendo somente “fantoches de açúcar” que perdem singularidade identitária ao se submeterem e se deixarem manipular pelos mecanismos da sociedade contemporânea. Na medida em que se projeta nas vivências dos outros, também compartilha a despersonalização do ser humano nas grandes cidades, despersonalização registrada na obra baudelairiana onde, conforme a leitura de Maulpoix (2000: 94), as diversas personagens criadas pelo poeta em *Spleen de Paris* – os pobres, a pequena velha, o louco, o cachorro, Madame Bistori, o vidraceiro, etc. – são manequins que vestem e encarnam os vícios e as dores causadas pela imersão no real, ou seja, na Paris da segunda metade do século XIX, que se caracteriza por lugares malditos que, no entanto, exercem um intenso fascínio sobre o poeta. Todavia, a cidade por onde o *flâneur* transita no passado, não permite mais que o poeta se lance na aventura de extrair o eterno do transitório, pois, ao se transformar em imensa metrópole no contexto contemporâneo, absorve os seres humanos e a si mesma, criando ruptura cada vez mais acentuada entre a subjetividade e a alteridade:

Or, ce schéma baudelairien a perdu de sa force, en même temps que s'épuisait la modernité et que la ville elle-même se trouvait absorbée et défaite en mégapole, réseau, banlieues: la combinatoire et l'interconnexion y prenant le pas sur la dialectique, la saturation des signaux et la bousculade accélérée des corps y occultant la lisibilité des signes et des figures. [...] La passante d'aujourd'hui téléphone en marchant. Elle porte sur les oreilles un walkman. La passante de naguère est devenue touriste. La rue appartient aux 'rollerbladers': à ceux qui circulent et qui glissent, et non à ceux qui cherchent ce mystérieux quelque chose qu'on appelle 'la modernité' (Maulpoix 2002: 77-79).

Inserido no espaço contingente – único horizonte possível – o homem contemporâneo passa a ser um viajante sempre na espera de um acontecimento que venha quebrar a rotina cotidiana e que represente a aventura de outra ou uma nova partida. Isto é, de uma experiência renovada. Em *Une histoire de bleu*, o poeta acaba por se transformar em viajante que se desloca constantemente de casa para o mundo exterior, sempre no aguardo ou na esperança de vislumbrar a manifestação do instante poético. O poeta lírico-crítico contemporâneo é o poeta das estações de trem ou de metrô e dos aeroportos, que só pode temporariamente experimentar a sensação de atingir o céu ao viajar de avião, retornando sempre para o ponto de partida terreno, onde mesmo as viagens de trem não lhe conduzem além do horizonte. Tais viagens não permitem ao poeta lírico-crítico uma evasão em que possa ultrapassar o horizonte rumo à transcendência, pois correspondem apenas a um trânsito pelo espaço contingente que ressalta ainda mais sua condição finita. Se o poeta não pode mais evadir da realidade por meio da viagem em direção à transcendência como aspiravam os românticos, pode utilizá-la como forma de entrar em contato com ampla alteridade. Viajar é conhecer o(s) outro(s), descobrir culturas, diferentes realidades cotidianas e sociais, variadas paisagens urbanas e naturais, trazendo um pouco da alteridade para a intimidade humana e para a intimidade da escrita poética com o intuito de restabelecer os laços com o mundo e com o ser, ampliando os horizontes para descobrir a finitude que cerca o ser humano e da qual logo sobrarão somente os restos que aos poucos se apagam na memória. A viagem se configura ainda como a possibilidade de abertura, porém, não tem mais como objetivo a evasão do real para o absoluto, mas a errância constante pelo espaço terreno. O poeta se transforma em estrangeiro, homem de passagem e sem laços em relação à alteridade com quem compartilha sua vivência contingente. Se o estrangeiro do poema em prosa baudelairiano, "*L'étranger*", é o homem que ama a beleza fugaz, o eterno transitório inatingível, um amor "*dans le présent, de ce quis'en échappe, amour d'une aspiration indéfinie, merveilleuse en ce qu'elle allège, élève, et dégage des 'miasmes morbides' pour emporter dans les espaces limpides*" (Maulpoix 1998: 71, grifo nosso), o estrangeiro de Maulpoix ama a efemeridade e a contingência dos seres e das coisas do mundo frente ao ideal.

Como também assinala Maulpoix (2000: 89), ao refletir acerca do transitório a partir do pensamento baudelairiano, cabe ao homem ser um lugar de passagem tanto quanto um passageiro. Enquanto passageiro, o poeta se deixa levar pelo movimento

da vida cotidiana tendo como espelho a alteridade, porém, pode viajar imóvel diante da página em branco, seja para um passado perdido na infância, seja por meio da tentativa de satisfazer seu desejo pelo infinito. Contudo, como um *lugar de passagem* se coloca a disposição do efêmero na procura de uma apreensão mais primária, imediata e profunda da realidade pela percepção sensorial, registrada pela escrita. Assim, os instantes frágeis e efêmeros são registrados pela escrita que se origina a partir de um estado poético, despertado pela percepção que capta apenas parcelas da realidade e as transforma em fugazes instantes de poesia. O poeta procura fazer com que o ato de escrita ocorra o mais próximo possível do momento da respectiva percepção, de modo que pelo próprio corpo ressoe os frágeis acontecimentos da realidade exterior, convertendo-os em escrita poética. Como forma de apreender essa efêmera temporalidade – em que os limites entre passado, presente e futuro evidenciam-se tênues –, o poeta carrega consigo um caderninho de notas em *Une histoire de bleu*, onde vai anotando ou rabiscando os momentos fugazes recolhidos do contato com a alteridade, tanto a alteridade humana quanto a alteridade urbana ou natural, ou as reflexões e os questionamentos relativos à escrita poética. O caderninho de notas atua como extensão do poeta e, por isso, participa da transitoriedade entre o interior e o exterior, a reflexão crítica e a revelação poética. Tende ainda a dar conta do anseio de Maulpoix de transformar as experiências da vida – apreendidas durante seu transitar pela realidade contingente –, os momentos especiais em que consegue vislumbrar o efêmero, as caminhadas em busca de aproximação com seus semelhantes, em escrita poética.

Uma divagação pelo real circunstancial: a pós-poesia de Gleize

No ensaio “*Les chiens s’approchent, et s’éloignent*”, Jean-Marie Gleize discute alguns aspectos da obra baudelairiana, recuperando duas figuras para representar o poeta, vinculando-as às concepções formais poéticas, a saber: o gato, figura mítica que relaciona aos aspectos líricos presentes em *Les fleurs du mal*, e o cão, que se refere ao prosaísmo dos poemas em prosa de *Spleen de Paris – Petits poèmes en prose*. Conforme a interpretação de Gleize, o gato e o cão representam o percurso de passagem da poesia, ou melhor, do “canto das flores” para a dissonância e a divagação da prosa. Por conseguinte, Gleize toma partido pelo cão em detrimento do gato, do “*pauvre chien, exténué mais allant, cherchant, avançant à la rencontre de la rencontre*” (Gleize 2009b: 192), que se torna o “condutor” de sua decisão de se declarar a favor da prosa – do que afirma ser a necessidade de passagem da poesia para a prosa –, que figura, por sua vez, o cenário da perda de auréola do poeta e sua submissão à nudez da realidade, ao horror e à desolação da vida, leitura baseada nos poemas em prosa *Perte d’auréole* e *La chambre double*. A figura do *pobre cão* operambulando pela grande cidade – proveniente do poema em prosa baudelairiano *Les bons chiens*, de *Spleen de Paris* –, oferece para Gleize um retrato do pós-poeta.

Em estreita ligação com a reflexão metapoética de seu projeto estético, Jean-Marie Gleize publica em 1999, *Les chiens noirs de la prose*, que considera uma tentativa de “*prose en prose après la poésie*” (Gleize 2009b: 198). Neste sentido, interessa para

o autor contemporâneo o cão magro, faminto, o vira-lata baudelairiano que perambula por Paris, porque esta escolha implica, segundo o pensamento crítico de Gleize, o distanciamento de Baudelaire dos versos e da inspiração e, assim, de toda a poética a eles associada a favor de uma prosa que segue um itinerário pelas “ravines sinueuses des immenses villes”, como afirma no poema em prosa *Les bons chiens*:

J'invoque la Muse familière, la citadine, la vivante, pour qu'elle m'aide à chanter *les bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarté comme pestiférés et pouilleux, excepté les pauvres [...]. Je chante les chiens calamiteux, soit ceux qui errent, solitaires, dans les ravines sinueuses des immenses villes* (Baudelaire 1998: 140-141; Gleize 2009b: 196, grifo nosso).

Ou seja, Gleize interpreta o poema em prosa baudelairiano como portador de uma discussão metapoética que aponta para o rompimento com a poesia – compreendida como sinônimo de lirismo sentimental e emotivo pelo poeta contemporâneo – e da busca por uma escrita prosaica e do prosaico que possa traduzir a realidade circunstancial que os cães captam ao caminharem pela grande cidade. Tal escrita se relaciona ainda, conforme Gleize (2009a: s.p.), com o anseio exposto por Baudelaire na carta prefácio de *Spleen de Paris*, que alude à construção formal de seus poemas em prosa:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une *prose poétique*, musicale *sans rythme et sans rime*, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience (Baudelaire 1998: 26, grifo nosso).

Ao salientara frase “uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima”, Gleize ressalta a contradição que interpreta entre poético/musical e sem ritmo/sem rima, ao abordá-la segundo o encaminhamento que deseja para a formulação da prosa pós-poética, o que o conduz ao questionamento: “j'entends sur tout la contradiction (à mes yeux) entre 'poétique', 'musicale', (poétique donc musicale, et inversement), et, 'sans rythme' et 'sans rime'. Comment une prose non rythmée-non rimée, privée de toutes les itérations qui la font prose-odique, peut-elle encore être dite 'musicale'” (Gleize 2009a: s.p.) e, acrescenta: « Une fois ces soustractions accomplies, reste quoi ? Une prose” (Gleize 2009a: s.p.). Na verdade, Gleize interpreta a colocação baudelairiana do ponto de vista de seu projeto estético, como já denota a substituição de uma *prosa poética* por uma *prose particulière*, (Gleize 2009b: 196), porque busca a constituição de uma prosa literal, pautada na neutralização, na medida do possível, da musicalidade – “neutraliser autant que faire se peut toute tentation 'musicale' (de littéraliser l'énoncé, de faire en sorte qu'il résonne et consonne le moins possible)” (Gleize 2009b: 393) –, na recusa das formas da sublimação estilística e da re-poetização idealizante. Gleize, então, alude à prosa literal que anseia constituir para a pós-poesia: “qui de nous n'a pas rêvé d'une prose? D'une prose non re-poétisée par l'image, sans comparaison ni métaphore, d'une prose 'très prose', comme dit Flaubert

dans une lettre à Louise Colet, d'une 'prose en prose', comme *je suggère qu'on dise [...]*" (Gleize 2009a: s.p., grifo nosso). Quando coloca, inclusive, a questão em termos de *re-poetização* se refere às tendências neo-líricas, às quais se opõem porque acredita, a meu ver de modo redutor, que visem somente um *re-encantamento* da realidade circunstancial, quando visam, na verdade, um "habitar" poeticamente o mundo. Embora não negue o projeto baudelaireano como expressão de uma formulação do poema em prosa – porque afirma que Baudelaire "chemine des 'merveilleux nuages' et de la postulation d'une 'beauté immortelle' (trait d'union avec les Fleurs du Mal, pour un poète qui tire vers le haut, le ciel l'azur, par-delà, etc.), à ce 'rendu au sol', aux sinueuses ravines de la circulation urbaine" (Gleize 2009b: 196-197) – sua reinterpretação, entretanto, mostra que existe um outro modelo inscrito em simultâneo no texto, que remete a um "contra-modelo" ao poema em prosa *stricto sensu*, que nomeia de pós-poesia. Assim, Baudelaire já fornece, segundo Gleize (2009b: 195-196), uma proposta de escrita experimental mais próxima do que se espera "aujourd'hui d'une écriture critique objective et objectivante, après la poésie"; portanto, Gleize situa Baudelaire como um precursor da pós-poesia na medida em que propõe – sempre de acordo com a leitura do poeta contemporâneo da obra baudelariana – uma nova linguagem experimental em prosa que rompe com os modelos até então considerados pertencentes à poesia, indo inclusive contra e além do próprio modelo que cria para o poema em prosa: *Baudelaire, d'une certaine façon, contre Baudelaire* (Gleize 2009b: 197), conclui, portanto, Jean-Marie Gleize.

A formulação de uma *prosa particular* se concretiza no projeto de Gleize na tentativa de construção de uma prosa literal de investigação ou de elucidação *réaliste*, prosa dispositiva e documental em que se parte do definido, do real, para atingir o inesgotável (Gleize 2009b: 198). Gleize se volta para as coisas, os elementos e os acontecimentos que pertencem ao real circunstancial e, por meio de um trabalho de reformulação destes fragmentos da realidade – corte, recorte, montagem, colagem, junção, etc. –, efetua sua desreferencialização, ou seja, uma neutralização ou uma ocultação das circunstâncias, o que determina a perda dos referentes que promovem a construção do sentido, gerando o *in-forme* que escapa à interpretação. Ao romper com o estabelecimento do sentido e expor o real com uma aparência *caótica*, todas as combinações podem ser feitas com o intuito de construir uma multiplicidade inesgotável de reformulações e de apresentações do circunstancial. Gleize se afasta da possibilidade de tratamento e de abordagem subjetiva ou emotiva da realidade, que permite a interpretação de um modo particularizado, ou mesmo, sua reformulação imagística e metafórica, optando por uma expressão do real em integralidade literal sem a interferência dos mecanismos ordenadores lógicos. Logo, essa escrita *réaliste* se diferencia da representação realista, pois exprime o informe, a exposição, nos termos de Gleize (2009b: 25-26), da *realidade integral* ou do *nu desnudado*.

Na constituição deste complexo projeto, Baudelaire contribui, segundo Gleize (2009b: 198), em aspectos fundamentais: pelo gesto de « passage du chant des fleurs à la déambulations des proses, à la recherche d'une langue poétique post-poétique »; pela « élaboration d'une prose de réveil en quelque sorte, dans la première chambre, la chambre réelle, la cruauté de la chambre réelle ou sa couleur grise, son noir et blanc frontal » e enfim, "souci d'une poétique du rebut et du débris (je reprends ses

mots), et du montage, de l'assemblage, des fragments ramassés". Ao enfatizar uma poética de *rébut* e de *débris*, Gleize recupera um fragmento de *Du vin et de Hashich* (1851), onde Baudelaire descreve o poeta não como o *flâneur* de *O pintor da vida moderna* (1863), mas como um *chiffonnier*² ou um trapaceiro:

Voici un homme charge de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebus (Baudelaire 2011: 82-83; Gleize 2009b: 198-199).

Em oposição ao *flâneur* que atua como um observador, o *chiffonnier* apresenta uma postura de interação prática e imediata com a realidade urbana ao recolher os cacos, os fragmentos, os artigos e os refugos produzidos e descartados pela grande cidade ao longo de suas errâncias – como um cão que remexe o lixo em busca de comida –, reunindo-os, catalogando-os ou os colecionando, pois lhe importa os materiais e os objetos por si mesmos e não pelo valor agregado pela sociedade. O *chiffonnier* efetua um trabalho de triagem, de separação e de escolha dos materiais que coleta, para que adquiram nova finalidade. O pós-poeta como um trapaceiro reúne e combina esses fragmentos de materiais brutos a fim de transformá-los em arquivos que, ao serem colecionados, podem se combinar e recombinar de diversas maneiras para formar uma escrita documental e dispositiva. Gleize parte do definido, do real e dos elementos, objetos e eventos reais, porque são passíveis de indeterminadas composições, decomposições, recombinações e rearranjos, e podem sugerir uma infinidade de formatos textuais.

As prosas em prosa(s) de *Leschiensnoirs de la prose* repercutem o trabalho de investigação a partir das anotações presentes em um caderno italiano preto e vermelho, comparado pelo pós-poeta a um jornal “des notes, et des dates”, que se inicia por “des phrases en lettres capitales, pas des titres, non, des inscriptions (?), ou ces mots que tu vois de loin dans les rues, ou dans la cour des usines, des écoles, des hôpitaux, les jours de grève” (Gleize 1999: 22). São registros recolhidos pelo pós-poeta a partir de eventos percebidos e captados em circunstâncias singulares durante perambulações pela realidade urbana ou natural, como estadia em quarto de hotel em Nova Iorque; presença durante a cremação de um cadáver; visita ao *Couvent de la Tourette*; planejamento e construção de uma instalação com o artista plástico Franck Fontaine; cenas vistas na televisão ou propagandas publicitárias espalhadas pelas ruas; observações de leituras, rascunhos esquemáticos de algumas obras, etc.. Enfim, uma série de anotações que formam um material em estado bruto, compondo uma espécie de colagem de fragmentos do real que são reunidos, guardados,

²O “*chiffonnier*” era a pessoa que sai, na segunda metade do século XIX, principalmente à noite, para juntar os velhos *chiffons*, pedaços de tecidos, de telhas, de estofos e outros materiais. Em *Du vin et de Hashich*, Baudelaire (2011: 83) explica que o «*chiffonnier*» faz “un triage, un choix intelligent; il ramasse, comme un avaré un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance. Le voici qui, à la clarté sombre des réverbères tourmentés par le vent de la nuit, remonte une longues rues tourteuses et peuplées de petits ménages de la montagnede Sainte-Geneviève”.

coleccionados, catalogados no caderno vermelho e negro. Ao folhear e reler as anotações do caderno, o pós-poeta efetua um trabalho de reconstrução e de reflexão investigativa à posteriori das circunstâncias de enunciação de tais fatos por meio da escrita das inúmeras prosas em prosas de *Les chiens noirs de la prose* com a finalidade de recuperar e compreender as experiências vivenciadas. Em vista disso, o caderno funciona como um rascunho ou um *bouillon* que tanto se exterioriza, deixando marcas e rastros visíveis, quanto permanece invisível quando sua presença permanece implícita. E, entretanto, em ambos os casos, se insere no interior da arquitetura de *Les chiens noirs de la prose*, e também de outras prosas de Gleize, atuando como pré-texto e impulso que desencadeia o trabalho de construção das diversas prosas. Se pensarmos no dispositivo denominado por Gleize de *Simplifications*, que reúne as prosas em prosas de *Léman*, *Le principe de nudité intégrale – Manifestes* (1995), *Les chiens noirs de la prose*, *Néon*, *Actes et Légendes* (2004a) e *Film à venir*, o caderno vermelho e preto torna-se a base a partir da qual se desenvolvem todas as prosas, que são apenas retalhos ou *chiffons* que resultam das divagações do *cão negro da prosa* pela realidade exterior, pelos discursos da tradição literária e pelas diversas manifestações artísticas, retalhos que se movimentam contínua e aleatoriamente de uma obra para outra por meio de um processo de retomada que se ampara na re-transcrição. O caderno de notas participa ainda do jogo do visível/invisível porque sua existência é palpável somente no interior da enunciação, ou seja, ele se constrói por meio da enunciação sendo um resultado desta, uma vez que não se concretiza na forma material de uma obra, o que coloca como hipotética e até mesmo duvidosa sua existência, porque o pós-poeta adverte nas notas de *Les chiens noirs de la prose*: “Le cahier italien rouge et noir est maintenant détruit. Mis à feu entre des briques” (Gleize 1999: 165). O caderno italiano preto e vermelho é apenas uma construção de linguagem ou uma experiência, a meu ver, com a linguagem como a própria pós-poesia. Assim, a escrita dispositiva utiliza todo um complexo mecanismo de montagens e colagens que tem como substrato as divagações do pós-poeta pela realidade e pelos discursos da tradição cultural, fruto de suas percepções, reflexões e interpretações, trabalhados pelos dispositivos de montagem que aproximam os fragmentos heterogêneos do real, que se constroem e se desconstroem continuamente por meio do movimento de leitura e de escrita.

Segundo Gleize (2009b: 197), *Les chiens noirs de la prose* toma como ponto de partida a questão *Où vont les chiens?*, feita por Baudelaire no poema em prosa “*Les bons chiens*”, que a cópia de um folheto de jornal, espaço da diversidade e da prosa mais trivial e cotidiana. Gleize a recopia, por sua vez, do interior do poema em prosa baudelaireano para uma das prosas de *Les chiens noirs de la prose*, que contém em poucas linhas algumas das principais questões investigadas no texto: a escolha de uma prosa literal, a construção de uma pós-poesia baseada na reflexão metapoética, a divagação pelo espaço textual e pelo real, o mecanismo de redução lírica pelo emprego de dispositivos de montagem e de colagem:

Où vont les chiens?
 Où vont les chiens, dites-vous.
 Où vont-ils

Où qu'ils aillent, ici-dehors, sur les lieux du tournage, entre 81^e et 79^e rue, d'W en E avec, entre les deux, entre les murs, le cranyon ou fente, taillant un jardin central, édretons de vert et d'eau froide. (Gleize 1999: 79).

Esta indagação encontra resposta no itinerário dos *bons cães* baudelairianos que “erram pelas ravinas sinuosas das grandes cidades”. De fato, Gleize aproxima o passado literário ao presente quando insere o poeta no espaço contemporâneo:

A questão 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*. No extremo final do século 20, entre muros cada vez mais altos, falésias à *pic*, e nós ao fundo. *Trata-se de re-encantar o mundo?* (Gleize 2004b: 38, grifo nosso).

O percurso dos cães baudelairianos serve de justificativa para a escolha de Gleize de uma prosa que traduz a sociedade midiática e tecnológica atual – como Baudelaire cria a forma do poema em prosa para dizer a sociedade de sua época –, pautada na literalidade e na realidade integral, porque segundo o ponto de vista do poeta contemporâneo não é mais possível idealizar ou sublimar o mundo. O pós-poeta reconfigura, então, o espaço por onde se deslocam os cães: “nous ne circulons plus ‘dans les ravines sinueuses des immenses villes mais entourés d’écrans”, pois o real na sociedade midiática se mostra como uma imagem do real, a realidade é *tele-real* (Gleize 2009b: 2001); daí, a tentativa de Gleize de adequar sua proposta estética ao contexto do extremo contemporâneo, influenciado por Baudelaire que, conforme a leitura desse pós-poeta, convida a procurar as formas de uma “prosa particular”, essencialmente ligada, nos dias atuais, “aux nouvelles formes de sensibilité et de conscience engendrée par les conditions concrètes de la vie matérielle dans les nouvelles agglomération urbaines” (Gleize 2009b: 196). No entanto, Gleize assume uma postura crítica, ao trabalhar sobre, com e contra os formatos que a midiaticização do real impõe, separando o ser humano da realidade integral. À medida que prima por uma prosa literal que se identifica com a errância, o pós-poeta submete a escrita ao deslocamento ou ao movimento aleatório por entre os espaços da realidade exterior: ruas da cidade, paisagens naturais, quartos de hotel ou de hospital, corredores, salas de espera, sacristias, etc. A meu ver, é o movimento constante dos corpos no espaço que constrói a escrita literal de Gleize, que se estrutura, portanto, como uma escrita topográfica e cinética. A movimentação corporal no espaço pode ser considerada uma figura de escrita que se liga aos elementos da realidade material e à constituição estrutural da prosa em prosas, amparada no verbo *devenir*: “Le verbe devenir de vient le verbe principal” (Gleize 1999: 39). Com efeito, em *Les chiens noirs de la prose*, a prosa se torna prosa em prosas e o poeta se transforma em “cão negro da prosa”, fazendo com que pós-poeta e pós-poesia rompam com a poesia, direcionando-se para uma prosa impura. Esta prosa impura se liga não somente ao emprego da linguagem literal, mas também à hibridização da prosa com a linguagem de outras formas artísticas, a fotografia, o cinema, as artes plásticas, etc., cujos recursos formais ajudam a direcionar a pós-poesia para “fora” dos modelos

consagrados pela poesia. Esta prosa literal e *réaliste* de Gleize é capaz, a meu ver, de sustentar ao mesmo tempo, os dispositivos de colagem, de montagem, de junção de fragmentos, etc., o aproveitamento de recursos não verbais das outras formas artísticas e a introdução de documentos poéticos. Por conseguinte, é tão importante para Gleize “sair” da poesia, porque no espaço “fora” das convenções de gênero pode formular uma linguagem híbrida a partir de um radicalismo experimental.

A prosa em prosa cinética de Gleize encontra referência nas circunstâncias do mundo real, isto é, em lugares e momentos específicos. Contudo, “aonde ir” ou “para onde ir” inscreve o movimento no espaço da página, que serve de suporte para o registro das perambulações do pós-poeta por entre ruas, becos, corredores, solo, leitões, correntezas, etc., cercado por muros, edifícios, telas, *outdoors*, etc. que, devido à estrutura vertical, parecem mergulhá-lo dentro de ravinas, cânions e fendas que se estreitam cada vez mais ao longo do deslocamento até se reduzirem a um ponto, no espaço:

J'ai retrouvé le mot endroit, l'endroit. La prose, écrite à l'endroit.[...] J'ai entendu, derrière moi, le bruit sec de la porte. Une fois dehors, j'ai filé. Glissé entre les murs, fond de lit au sol inégal, nids-de-poule, couloirs, rues, ravines. Être-chien, comment ? Les yeux ouverts, les mains serrées sur n'importe quoi. Je dois prendre ça, exactement le toucher, l'écraser entre mes doigts [...] Une paysage de cendres, une harmonie de fleurs mortes, plastifiées. Le radiateurs bloqué au maximum. Je ne vois plus rien des murs. Juste un point. Une ligne blanche entre ce point et moi(Gleize 1999: 55, grifo nosso).

Ora, muros, edifícios, telas e até *outdoors* são lugares onde a escrita se constrói ou se desconstrói, equivalendo ao espaço da página e ao movimento de inserção dos caracteres para compor a escrita ou ainda o movimento de leitura do texto. A escrita pós-poética de Gleize tende a apresentar um aspecto tridimensional pela intersecção de planos verticais, horizontais e de profundidade: é como se o autor construísse uma instalação *in situ*, ou seja, exposta em um espaço específico, no caso, o suporte da página – esta também contendo, assim como o livro, três dimensões no espaço – por onde a enunciação traça linhas de signos horizontais que se acumulam formando muros, paredes verticais, cortadas por uma diagonal, criada pela leitura do alto à esquerda para baixo à direita. *Leschiensnoirs de la prose* pode ser considerado uma instalação onde se expõe o real em sua integralidade e por onde não apenas os “cães negros da prosa” se deslocam, mas também o leitor convidado a participar na elucidação do percurso dos “cães negros da prosa”. Assim, a escrita topográfica se constrói no movimento contínuo de deslocamento do pós-poeta/“cão negro da prosa” que segue por entre os espaços naturais e urbanos, bem como pelo espaço da página em branco, apesar dos obstáculos verticais que encontra cada vez mais em seu caminho:

[...] on continue. 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 corrente, 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: 11).

Estes deslocamentos têm lugar no solo, na página/solo, acompanhando e se submetendo aos “acidentes do solo”, permanecendo na superfície do real, de suas circunstâncias, eventos, percepções e sensações:

Il y a plusieurs fois du sol, comme s'il y avait un sol d'en dessous, ou toujours du sol sous le sol. Soit l'idée de surface, il n'y aurait pas de profondeur, mais un étage de surfaces posées les unes sur les autres. Ainsi le sol est sur le sol, et sous le sol il y a le sol [...]. Il s'agit bien de s'approcher du sol, ou d'entrer, de s'introduire: je m'introduirai à la proximité du sol, je fermerai les yeux pour concevoir le sol proprement dit, le sol sans couleur dans lequel je suis, sur lequel ou sous lequel, (Gleize 1999: 113).

Conclusão

Ao reler a obra baudelairiana, Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize ressaltam a inserção do poeta, seja aquele que adota uma postura lírico-crítica, seja o que prefere a pós-poética, na realidade contingente e circunstancial em um constante deslocamento no espaço, resultando em diferentes escritas poéticas que se apoiam no movimento. No entanto, na obra de Maulpoix, o *flâneur* baudelairiano cede lugar a um caminhante que observa a alteridade para encontrar a própria identidade e restabelecer os frágeis laços que o ligam à realidade exterior, ao vislumbrar os fugazes instantes de revelação poética. Por outro lado, nas pós-poesias de Gleize, entra em cena, ainda sob a influência de Baudelaire, o pós-poeta como um *chiffonnier* que recolhe restos, fragmentos do real circunstancial, expondo-os por meio de uma linguagem experimental, feita de dispositivos de montagem e de colagem, que criam uma escrita topográfica em que os espaços do real se agregam ao espaço da página em branco a fim de apresentar o real em sua *in-forme nudez integral*. Neste sentido, a releitura baudelairiana auxilia e ampara a constituição de dois rumos estéticos diferentes para a poesia francesa contemporânea, vertentes poéticas que se encontram em amplo desenvolvimento no cenário literário francês.

REREADING BAUDELAIRIANS: THE CRITICAL LYRICISM AND THE POST-POETRY

Abstract: The critical lyricism and post-poetry are different expressions of the literary landscape of contemporary French poetry. Their main representatives are, respectively, Jean-Michel Maulpoix and Jean-Marie Gleize. Although they have different aesthetic proposals, both the critical lyricism and the post-poetry find a support for their thematic and formal constructions in the reinterpretation of Charles

Baudelaire's work. Elaborating the longings of the poet of modernity in a contemporary setting, they indicate new paths for the contemporary French poetry.

Keywords: contemporary poetry; french poetry; Maulpoix; Gleize.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. *Les Fleurs du mal*. Paris: Flammarion, 1991.

_____. *O Pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

_____. *Les paradis artificiels*. Paris: Gallimard, 2011.

_____. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1998.

GAME, J. Actualité du moderne. *Magazine littéraire*. Paris, n.396, mars, 2001.

GLEIZE, J.M. *Film à venir*. Paris: Seuil, 2007.

_____. *Léman*. Paris: Seuil, 1990.

_____. *L'excès - la prose. (Exzesse - Die Prosa)*. *Poetenladen.den*.2009a. Disponível em: <<http://www.potenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

_____. *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*. Paris: Seuil, 1995.

_____. *Les Chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil, 1999.

_____. *Néon, actes et légendes*. Paris: Seuil, 2004a.

_____. Para onde vão os cães? Trad. Masé Lemos. *Inimigo rumor 16*. Rio de Janeiro: Cosac Naify Edições, 2004b. p. 38-49.

_____. *Sorties. Questions Théoriques*. Forbidden Beach, 2009b.

HANNA, C. *Petits poèmes en prose*. Marseille: Al Dante, 1998.

MAULPOIX, J. M. *Adieux au poème*. Paris: José Corti, 2005a.

_____. *Du Lyrisme*. Paris: José Corti, 2000.

_____. Entretien avec Jean-Michel Maulpoix. *L'Express*, Paris, 27 avril 2006.

_____. *La poésie comme l'amour*. Paris: Mercure de France, 1998.

_____. *Le Poète perplexe*. Paris: José Corti, 2002.

_____. *Pour un lirisme critique*. Paris: José Corti, 2009.

_____. *Une histoire du bleu suivi de L'Instinct du ciel*. Paris: Gallimard, 2005b.

ARTIGO RECEBIDO EM 01/04/2015 E APROVADO EM 28/06/2015