

# ENTREVISTA COM JEAN-MARIE GLEIZE<sup>1</sup>

POESIA POOR, RESPOSTAS  
*POOR POETRY, ANSWERS*

*Em Les chiens noirs de la prose, sua primeira definição da “straight poetry” é uma definição negativa: “A straight poetry não é a poesia pura”, e em seguida: “é a prosa é poor poetry é a poesia poor”. O grande problema, a “questão de vida ou morte”, o grande processo a intentar, é o da poesia pura?*

**Jean-Marie Gleize:** A “*straight*” poetry seria a poesia (ou a *apoesia*)<sup>2</sup> “direta”, ou “rígida”, ou ainda “dura”, ou “crua”, ou mesmo “reta”, achatada ou de orientação “literal”, e se essa “poetria” não se define de imediato positivamente, é porque não conhece sua definição, e porque em vários aspectos, se podemos dizer que ela ocorre, ela não existe. Poderíamos avançar alguma coisa como: “a poetria não existe, então ela nos engaja a considerar primeiro, negativamente, aquilo contra o que ela se delinea, ou se propõe”. É verdade que na nossa história literária “moderna” (conferir nossos manuais didáticos e dicionários), em certo momento, tratou-se de “poesia pura”, e de uma querela da poesia pura. Excelente tautologia. A poesia reduzida à poesia, a poesia como essência e quintessência da poesia, a poesia puramente ela mesma. Ao mesmo tempo, essa história, a história “moderna” da nossa poesia (e com moderna, quero dizer desde muito antes daquele abscesso da “poesia pura”, penso em Hugo de quem precisamente tomei o título do livro: “Lancei o verso nobre aos cães negros da prosa”), é a história de sua impureza, de sua contaminação, de sua prosaização, por exemplo, e de sua “vulgarização”. Daí vem esse deslizamento, murmurado, no contexto de uma ruminação (sobre o tema: “a poesia não é uma solução”, os louros foram cortados, não se trata de “arranjar” as coisas, etc.), desliza-

<sup>1</sup> Originalmente publicada em Jean-Marie Gleize. *Sortie. Question théorique*, collection Forbidden Beach, 2009.

<sup>2</sup> Decidimos traduzir “*apoésie*”, com o prefixo de negação “a”, como “apoesia”, por oposição a “*lapoésie*”, a que Gleize vai se referir mais adiante, que traduziremos por “Apoesia”, com “A” maiúsculo para destacar o artigo definido, que substantializa o termo. (N. do T.)

mento de “poesia pura” para “poesia *poor*” ou *poorpoetry*, ou ainda “*poesia*”, poesia impura, que seria o que fazemos, aquilo em que estamos. Certamente, pobreza, impureza têm a ver com a escolha da *prosa* contra a poesia em poemas (poema em verso/ poemas em prosa, e suas variantes táticas, prosa poética, prosa em poemas), a “prosa em prosas” designando sob o plural aberto a pluralidade das prosas “pós-genéricas”, objetos novos, objetos outros, “objetos específicos” (como dizia Donald Judd), objetos verbais não identificados (como sugeriam nossos amigos da *Revue de littérature générale*, no meio dos anos 1990). Esse é o terreno: proseico (experimentar esses dispositivos em prosas) e prosaico (manter a altitude zero, a baixa voltagem, os registros “menores”, as zonas de “simplificação lírica” ou de “idiotia”). Isso dito, o grande problema, não, não é o processo intentado à poesia pura, quer dizer, à poesia. Pode-se considerar que esse processo ocorreu, que ele não está mais por fazer, que não estamos mais na fase crítica (a demonstração Ponge-Denis Roche), mas além do princípio da *máscrita*.<sup>3</sup> Trata-se agora de elaborar os novos dispositivos e de fazer a teoria deles. Da minha parte, distingo hoje *Apoesia* (tudo ligado, digno objeto de nosso ensino), a *reposesia* (em continuidade com os Grandes Exemplos, ela entende frutificar a herança, e salvar tudo o que for possível dos assaltos da barbárie, vejam o divertidíssimo jornal repoiético *Aujourd'hui poème*),<sup>4</sup> a *neopoesia* (reformadora e “moderna”, decidida a “mudar” a poesia para que seja cada vez mais ela própria, de outra forma), e a *pós-poesia* (ou o conjunto de práticas pós-genéricas ou dispositais,<sup>5</sup> corpus instável em curso de formação-deformação). É claro que *neo* e *pós-poesia* não cessam de se sobrepor e de se cruzar nos lugares que acolhem o experimental – não sem contradições internas: para uns, trata-se, ainda e sempre, de confirmar o estatuto e a identidade da poesia (elementar ou sonora ou visual, etc.) e de ampliar sua definição e território (alguns falam de “poesia total”), para outros, ao contrário, trata-se de “manter o terreno conquistado” e de confirmar a “saída” do carrossel. Nesse sentido,

<sup>3</sup> No original, *mécriture*. (N. do T.)

<sup>4</sup> Cf. <http://www.aujourd'hui-poeme.fr>. (N. do T.)

<sup>5</sup> No original, “*dispositales*”. Neologismo associado a dispositivo. Como, por exemplo, neste trecho de um texto de Christophe Hanna, escritor próximo de Gleize: “Poéticas propriamente dispositais, isto é: cujo objetivo é contribuir para o ‘bom’ funcionamento e o reconhecimento dos dispositivos de que tratam.” HANNA, Christophe. *Nos dispositifs poétiques*. Editions Questions théoriques, 2010. (N. do T.)

a questão da “poesia” continua sendo o que está em jogo – ou um assunto de conversa.

*O franglish, nessa definição, assim como a língua-Arlequim de Corbière, esse poeta com fama de subalterno ao qual o senhor concede um lugar central em Poésie et figuration, é o que permite perturbar a pureza da poesia e fazê-la entrar no caminho da miséria? Parece-me, ao contrário, que o senhor não ataca de maneira sistemática a língua, que ela sofre, nos seus textos, pouquíssimas hibridações e pouquíssimas deformações...*

**Gleize:** A etiqueta *poesia poor* está, nesse caso, estritamente ligada ao fato do afastamento das fórmulas *poesia pura*, poesia-poesia, Apoesia; nenhuma referência particular à eficácia de pôr em maus lençóis a língua estrangeira dita “materna”, nem a Tristan Corbière (descantor<sup>6</sup> e desencantador cujo papel estratégico no processo feito ao eu-fonismo, no final do século XIX, eu realmente reconheço). Não desconheço a corrente ultra-idioleal, ou glossolálica, ou grito-rítmica, ou fonético-pulsional ou poliglótica, não subestimo todos esses gestos de torção, toda essa coreografia de “violíngua” que acompanharam o esforço das “vanguardas” históricas, e até nós, de Khlebnikov a Guyotat, para dizer a crueldade do real, para figurar em texto aquilo que não é figurável etc. Vejam Christian Prigent. É em torno disso que ele pensa e trabalha. No que me concerne, acontece que minha forma de estar para a invenção de uma “prosa particular” (Baudelaire) ou uma “prosa muito prosa” (Flaubert) ou uma “prosa batida achatada” (Ponge), ou ainda uma “prosa em prosa(s)”, não implica (prioritariamente) tocar na língua (no sentido de deformações visíveis, muito menos de manipulações espetaculares histericizadas, que são, no fundo, formas exacerbadas de lirismo); trata-se ao contrário, para mim, por um lado, de neutralizar, o quanto for possível, toda sensação “musical” (de literalizar o enunciado, de fazer de forma que ele ressoe e consoe o mínimo possível); por outro lado, de colocar em prática dispositivos de montagem (reunião de fragmentos, de sequências, reciclagem de segmentos colhidos etc.) indiferentes a qualquer expressão da interioridade. Não se trata mais de cacofonia ou de disфонia, de rasgo

<sup>6</sup> “*Déchanteur*”, no original, que remete, é claro, em francês à negação de “*chanteur*”, “cantor”, mas também, ao verbo “*déchanter*”, baixar o tom, no sentido de perder as ilusões, reduzir as expectativas. (N. do T.)

ou de contracanto ou de máscrita, mas de literalidade ou de objetividade, de neutralidade e de banalidade, de operações de ajuste e de agenciamento ou de disposição.

*Estou impressionado pelo fato de que esse processo contra a poesia, ou contra certa prática da poesia, como em Gombrowicz quando ele associa a poesia pura ao açúcar puro, ou como em Emmanuel Hocquard quando ele toma o partido, em La Bibliothèqe de Trieste, de uma “poesia tão seca quanto uma torrada sem manteiga”, procede de uma repulsa física por aquilo que escorre, que transpira do poema, assim como transpira a música das paredes do corredor na terceira sequência de Les Chiens noirs...*

**Gleize:** Há, creio, razões teóricas o bastante para justificar que se fique à distância daquilo que continua aqui e ali a se apresentar como a poesia “propriamente dita”, quer se trate de virtuosidades formais (formalistas, lúdicas ou sérias) ou de emoções líricas (ainda que fossem “críticas”), para não ter de evocar razões “físicas”. Mas da mesma forma, é verdade, essas razões podem se achar, em texto, ditas ou transpostas na linguagem do corpo, em termos de transpiração, de derramamento, de escorrimento, de invasão, de desgosto: “a música continua a escorrer. Parece que ela está nas paredes ou no teto ou no papel de parede”, ela está nos elevadores, nos crematórios, nas estações de trem, nas lojas de departamentos, em todos os corredores, em todas as telas, nas páginas das revistas, em nós, a música “antes de qualquer coisa”. Trata-se, então, de avançar em um *corredor*. E, quanto ao açúcar, é bem simples e, já que o corpo está aí, acontece que sou diabético.

*O diabetes, outras palavras também, males<sup>7</sup> do coração... em todo caso, alguma coisa que constrói claramente – nos “ensaios” como na “poesia” (retomo a distinção dos catálogos dos seus editores e da rubrica “do mesmo autor”) – uma interioridade, mais ou menos separada, em particular nos diálogos, nos endereçamentos, ou acolhedora (“O lago, cada vez mais ‘interior’”, diz o senhor na introdução do Journal du lac, ou ainda: “O lago, toda essa água de lágrimas”, na sequência 4 de Léman). Em que sentido Léman, por exemplo, é um dispositivo de montagem (reunião de fragmentos, de sequências, reciclagem de segmentos colhidos etc.) indiferente a toda expressão da interioridade?*

<sup>7</sup> Possível trocadilho aqui entre “*mots*”, “palavras”, e “*maux*”, “males”, do coração. (N. do T.)

**Gleize:** Creio compreender como se faz o mal entendido. É verdade que o lago (por definição?) é coisa “interior”. E que há interior no lago (como em todas as coisas). Há o dentro, e o mais dentro (ou *interior*), e o muito dentro (ou íntimo). Um de nossos ancestrais favoritos chegou a escrever que a poesia era tudo o que há de íntimo em tudo. E eu entendo esse “em tudo”. Do íntimo objetivo, do íntimo no lago, por exemplo, sim, correm torrentes de lágrimas deles no fundo do lago, todo um Ródano, invisivelmente, materialmente. É também um buraco (como o da pia) e um mapa, opaco, “indiferente”. Nada a ver (se ousar me expressar um pouco brutalmente) com os soluços poéticos da interioridade, os lamentos expressivos e pessoais. O íntimo, o ínfimo e o menos que nada. O diário ínfimo, superfícies e fragmentos (do lago, das poças, dos estacionamentos, dos canteiros etc.), tão longe quanto possível, de fato, de toda intenção lírica, de toda reformação de um canto. E isso no momento em que (é o que faz minha diferença com certas práticas próximas e aliadas, trabalhando exclusivamente um material “exterior”, já midiaticizado, dado pelo meio-ambiente das telas ou pelo discursivo circundante) essa escrita se ocupa (entre outras coisas) também de experiência, de percurso biogeográfico (de um lago a outro, Vermont, Wuhan, Tunis, Léman...), de situações ou dispositivos recorrentes com frequência datados localizados (quarto de hotel ou de hospital, cela, complexo cama/ parede/ tela de TV, imagem quadrada/ diagonal como “jardim” etc.), tornando-se objeto de operações reconfiguradoras (simplificações, disposições, esquematizações, conexões) que os deportam para longe de uma gestualidade lírica. A “indiferença” significa simplesmente isso: consideração do íntimo “em tudo” (do lado de fora, na realidade “objetiva” sensível e fatural, ou circunstancial), trabalho de transposição, transformação, literalização implicando a conservação da matéria à distância. A essa mesma estratégia de objetivação pertence a prática da montagem, que diz respeito a todos os livros de “Simplificações” (que poderia ser o título global para os quatro volumes, de 1990 a 2004: *Léman, Le principe de nudité intégrale, Les Chiens noirs de la prose e Néon*): para o primeiro desses volumes, *Léman*, o que se torna objeto de coletas, (re)enquadramentos, colagens, distribuição singular ou múltipla, etc. são fragmentos de documentos geográficos, ou de correspondências, resíduos de poetas “lakistas”,<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Do inglês “lake”, lago. Refere-se aos poetas do final do século XVIII e início do XIX que elegeram *Lake District*, na Inglaterra, como lugar de moradia. (N. do T.)

segmentos do dicionário ou da enciclopédia, sequências romanescas, quer se trate do *Raphaël* de Lamartine ou de textos pornográficos, de quedas do corpus espiritual ou místico (Eckhart, Ângela de Foligno), de retalhos de jornais americanos ou do prefácio das *Odes* (Ronsard, 1550) etc. Copiados-citados, com ou sem aspas, ou retrabalhados, modificados-preparados, todos esses elementos, a mesmo título, entram em composição “íntima” nas águas do lago. Aos meus olhos, trata-se de uma escrita documentalista-dispositiva. Um tanto mais para fria (ou pacientemente esfriada).

*Gostaria que o senhor retornasse à distinção que estabelece entre a “Apoesia”, a “repoesia”, a “neopoesia” e a “pós-poesia”, ou melhor, para aproximar aquelas que a ordem argumentativa coloca à distância uma da outra, que o senhor retornasse à sua distinção entre a “Apoesia”, “digno objeto de nosso ensino”, como o senhor diz (mas aposto na ideia que o senhor não separa seu ensino de seus trabalhos de escrita) e a “pós-poesia”, “para além” da “Apoesia”, e “para além” do processo intentado à poesia (a demonstração Ponge-Denis Roche). “Pós”, “para além” dizem simplesmente a descontinuidade, ali onde vejo, ao contrário, na sua obra um continuum, ou, ao menos, ressonâncias que vêm interromper o princípio do descontínuo, reintroduzir uma unidade – uma unidade crítica e “instável”, mas uma unidade. Por exemplo, os ecos entre o capítulo que o senhor consagra em 1992 ao Raphaël de Lamartine, o poeta de Le Lac, em *A noir, Poésie et littéralité*, e *Léman* (1990), que remete à “pós-poesia”, ou, mais brutalmente, à “poesia”, ao menos no catálogo da coleção “Fiction & Cie” onde estão publicados esses dois textos. Parece-me que esses fenômenos de ecos não ligam somente “ensaios” e “poesia”, teoria e prática, mas a “Apoesia” e a “pós-poesia”.*

**Gleize:** Há em primeiro lugar os fatos institucionais – livraria, biblioteca, edição: as categorias de uso corrente definem fronteiras e são indiferentes às questões, de poética, de estética, internas às práticas consideradas. O que quer que eu pense, de um lado, sobre a divisão ensaio/poesia, ou, de outro lado, sobre o pertencimento do meu trabalho ao gênero “poesia”, não posso deixar de me submeter ao Catálogo (que não tem nenhuma razão para querer saber minha opinião). Isso dito, o título da coleção dirigida por Denis Roche, “Fiction & Cie”, me convém completamente. *Ficção* pode funcionar para mim como sinônimo de “escrita ficcional não romanesca”

<sup>9</sup> Prestigiosa coleção de literatura das Editions du Seuil em Paris. (N. do T.)

(em outras palavras, corresponder à pluralidade das prosas possíveis designadas por este plural de “prosa em prosas”, ficções ou prosas experimentais); em relação a “& Cia”, é o caminho livre para direções oblíquas ou heterogêneas: em 1992, nessa coleção, meu livro *A noir, Poésie et littéralité*, se apresentava como um “manifesto indireto”, sobrepondo crítica, poética, fragmentos autobiográficos ou polêmicas etc. Quanto ao resto, não penso em termos de descontinuidade ou de ruptura. Se digo “pós-poesia”, quero dizer em primeiro lugar que se trata de tomar ciência do fato de que a “poesia” (como gênero constituído, continuando a reivindicar sua especificidade formal, sua diferença específica, seja sob formas tidas por “essenciais”, seja sob formas “inéditas”) está atrás de nós, ou ao lado, que não temos mais que protestar “contra” a poesia, mas elaborar outros lugares, outros dispositivos, e produzir ferramentas e quadros teóricos que permitam pensá-los. Ao mesmo tempo (e é por isso que não coloco em evidência a fantasia de “ruptura”), é sempre em relação à poesia (ou à A poesia) que a “pós-poesia” (como seu nome indica) se situa. É que nessas matérias (é ao menos o que creio observar), não há outra saída a não ser *interna*. Então, desde que nosso ponto de partida e de referência é o trabalho de poesia (sempre crítico dele mesmo desde o começo), estamos sem dúvida em estado de saída permanente, mas em estado de “saída interna” (ou falsa saída permanente). Isso não significa que não possamos (ao menos alguns de nós) fazer como se nosso trabalho se situasse alhures. Mesmo sabendo que esse alhures só existe na lógica que nosso trabalho institui. Desse ponto de vista, nossa posição não é de forma alguma confortável. Alguns de nós, como eu já disse, praticam a ruptura interna em um quadro declarativamente neopoético (“substituir a palavra poesia pela palavra poesia”), outros (entre os quais me incluo, em princípio), tentando não mais ser sistematicamente submetidos a essa referência: “nioques” (o título da minha revista) é uma das palavras que dizem que os objetos que resultam do nosso trabalho não têm nome fixo. Quanto aos fatos de “resonâncias” particulares ao meu procedimento: eles não contradizem em nada essa aventura da saída interna. É um fato que Lamartine é, para mim (para essa ficção teórica), uma figura inaugural: de fato, *Léman* (e a sequência, *Néon*, também, e sua luz opaca, luz de leite, luz de “corredor”) continua e transforma as proposições “poéticas”, metapoéticas, de *Le Lac*, em seguida de *Raphaël*, que é a sua transformação em prosa. Com Lamartine, trata-se da inven-

ção da poesia (contra a convenção poética), e depois da transformação prosaica do poema, da relação entre os dois, da impossibilidade da poesia, etc. Eu diria que inventei Lamartine, mas temo que não acreditem em mim.

*Enfim, o senhor poderia retornar à questão da musicalidade, da tentação musical, de “neutralizar”? Primeiro porque aqui o senhor parece colocar à distância um “contracanto” que fazia parte, em 1999, do projeto de Les Chiens noirs. E depois há, nesses mesmos Chiens noirs, a música indescritível – “Ao despertar meu rosto está pertinho da água, desta água esverdeada-oleosa-e-profunda, uma água da noite. Música impossível de descrever. Três horas da manhã. Desisto.” E depois ainda, porque há, nas linhas que acabei de citar, por exemplo, uma música – ritmo e consonâncias; uma música que “vai direto” ao silêncio, mas que de qualquer modo vai.*

**Gleize:** No projeto de *Les Chiens noirs*, o contracanto não é um canto ou parte de um canto, é mesmo um contracanto. O texto anuncia: “Um contracanto não se improvisa”. Trata-se daquilo que se aplica a baixar o tom [*déchanter*], a recusar o canto e o encantamento que o canto proporciona; e de sugerir que, tendo em conta a potência do modelo que identifica canto e poesia, por definição ódica, melódica, mélica, melodiosa, um contracanto não se improvisa, é necessário trabalhar nele, prepará-lo, construí-lo. Isso não quer dizer que não há música no real, e portanto, eventualmente, música evocada em um texto que tenta “dizer” (ou “mostrar”) o que é, o que se passa, o que tem lugar (por exemplo, aquela música descrita como “indescritível” que o fragmento de texto citado descreve como “indescritível”). Há então música como há guindastes, casas ou árvores. E depois tem a música que faz a língua (ou melhor, aquela que o leitor ouve). E também a música ou não música ou contracanto que a escrita faz. Na sua pergunta, ouço o seguinte: quanto mais faço silenciar a música da língua, ou a música da língua trabalhada em texto, mais se ouve a música. Deve haver alguma coisa como o (fazer) *cantar sem cantar*, que resultaria desta “prosa sem rima e sem ritmo”. Um cantochão, altitude zero. Talvez. Ainda um pouco de voz negativa, em *Néon*, desta vez, no final do percurso (2004): “*A voz de meu pai (teclados, até a crepitação). A voz arrancada, depois torcida nos lençóis, sangrada. A voz é cada vez mais fraca, nula, invisível. Uma voz invisível, amplificada com os*



*batimentos como um coração esponjado até o fim, comprimido, apertado entre duas mãos, esfregado na almofaça. Ele tosse. Ele agora perdeu todos seus dentes. Ele não tem mais boca”.*

*Tradução de Alexandre Rosa  
(Doutorando em Literaturas de Língua Francesa/ UFRJ)*