

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ EVERARDO ARRAES DE ALENCAR NORÕES



**Rapsódia em vermelho:
a poética de Jean-Claude Pinson**

RECIFE/2009

JOSÉ EVERARDO ARRAES DE ALENCAR NORÕES

**Rapsódia em vermelho:
a poética de Jean-Claude Pinson**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Letras da
UFPE para obtenção do grau de Mestre em
Teoria da Literatura.

Orientador:
Professor Dr. LOURIVAL HOLANDA

RECIFE - 2009

Norões, José Everardo Arraes de Alencar
Rapsódia em vermelho: a poética de Jean-Claude
Pinson / José Everardo Arraes de Alencar Norões. –
Recife: O Autor, 2009.
89 folhas.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal
de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.
Inclui bibliografia.

1. Pinson, Jean-Claude - Crítica e interpretação.
2. Poesia francesa. 3. Crítica. 4. Literatura francesa. I.
Título.

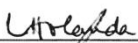
82.09	CDU (2.ed.)	UFPE
809	CDD (22.ed.)	CAC2009-69

JOSÉ EVERARDO ARRAES DE ALENCAR NORÕES

RAPSÓDIA EM VERMELHO: A Poética de Jean-Claude Pinson

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Lourival Holanda
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
DLCH - UFRPE

Recife – PE
2009

RECONHECIMENTO

Melhor que agradecer, reconhecer.

Reconhecer significa
aceitação de um benefício, lembrança de gratidão.

Agradecer
põe fim a um compromisso.

Reconhecer
alerta a memória,
compromete a palavra.

Sônia, minha mulher, um dia perguntou-me
por que não tentar um mestrado de literatura,
eu, economista, viciado em leituras poéticas
que muitas vezes o cotidiano me obrigara a adiar.

Em apoio à sua insistência,
recebemos um dia a visita de dois conhecidos
da vida literária: os professores Maria da Piedade Sá e Esman Dias.
De repente, lá estavam os dois, no terraço de nossa casa,
no bairro de Sítio dos Pintos, quase uma viagem,
para trazer toda a documentação necessária
ao concurso de mestrado da UFPE.

Um ano depois, aquiesci.

Resolvi enfrentar banca e provas,
ao lado de jovens com idade de filhos,
egressos de um curso de graduação em Letras.
A convivência com professores e alunos e
as discussões durante os seminários
logo me fizeram atinar para um fato:
uma sociedade nova começara a surgir:
a abnegação e o trabalho daqueles mestrandos,
muitos deles enfrentando a difícil rotina
de quem mora em subúrbios distantes,
eram certamente mostra de que um país mestiço e mais democrático
estava finalmente substituindo outro,
marcado pelos traços
de uma oligarquia cansada e decadente,
para a qual nomes de família valiam mais
do que cidadania e formação cultural.

Dei-me conta também de que o nível
a que chegara o curso de Letras da UFPE
era, de certa maneira, uma das respostas históricas

à repressão à qual foi submetido Pernambuco
nos tempos que se seguiram ao golpe militar de 64.
Todos sabem, mas é sempre bom lembrar,
como a efervescência intelectual que caracterizava nosso estado
foi substituída pelo patrulhamento ideológico mais vil,
do qual nem a Universidade foi poupada.

Por isso, é necessário fazer da lembrança
e do reconhecimento uma arma contra
nossa pior doença: o esquecimento.
Pois o esquecimento, o esquecimento histórico,
é uma necessidade para a reprodução do paradigma
de um mundo que queremos enterrar,
o que transformou o ser humano
em mero *homo oeconomicus*,
uma ‘mutação antropológica considerável’,
para usar a expressão do filósofo Cornelius Castoriadis.

Para quem escreve ficção ou poesia,
para quem se dedica à literatura,
o que nos cabe é inventar formas que desmascarem essa ‘racionalidade’
e inscrevam o ser humano em outra dimensão,
na qual o sensível de sua natureza essencialmente criadora
possa se manifestar.

Portanto,
reconhecer e lembrar a todos,
sem agradecer a nenhum.
Para que todos se sintam presentes nesta dissertação,
que não é trabalho individual, egoísta,
mas apanhado de alguns conhecimentos,
para o qual contribuíram escritores vivos e mortos,
professores, colegas e amigos,
inclusive aqueles de Taquaritinga do Norte,
camponeses cujas conversas despretensiosas
– e, por isso mesmo, lavradas numa língua criativa –
nos proporcionaram o relaxamento
necessário entre as leituras mais árduas
e nossas redações imperfeitas.
Nesta dissertação só os erros e os equívocos
são exclusivamente nossos.

RESUMO

Neste trabalho observou-se o declínio da influência da França na literatura brasileira, sobretudo a partir da segunda metade do século passado e buscou-se conhecer as tendências da poética contemporânea naquele país. O foco principal da dissertação foi a obra do poeta e crítico Jean-Claude Pinson, especialmente seu livro *Free Jazz*. Através de seus textos buscou-se conhecer algumas correntes da poesia da França, especialmente aquela à qual ele se vincula: a da busca de uma ‘pó-ética’, cujas raízes estão fincadas no Romantismo Alemão e no pensamento do poeta italiano Leopardi. Jean-Claude Pinson recorre a um estilo multifacetado, caracterizado por ele como *poikilos*, termo grego utilizado em *As Bacantes* de Eurípedes para designar algo pintalgado, de aspecto diversificado e sem clara definição de gênero. Também foi constatado que a crítica poética de Jean-Claude Pinson se opõe a certas características da poesia moderna enunciadas no clássico de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*. Tal fato o insere numa linhagem de críticos como Yves Bonnefoy, Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger. A leitura de *Free Jazz* mostrou as particularidades da escrita de um poeta contemporâneo da França e a coerência entre sua poesia e seu pensamento crítico. Revelou também elementos susceptíveis de possibilitar o estudo comparativo entre a escrita praticada por poetas franceses e brasileiros.

Palavras-chave: 1. Pinson, Jean-Claude. 2. Poesia francesa. 3. Crítica. 4. Literatura francesa.

RÉSUMÉ

Dans ce travail est observé le déclin de l'influence de la France dans la littérature brésilienne, surtout à partir de la deuxième moitié du siècle passé, ainsi que les tendances de la poétique contemporaine de ce pays. Le noyau principal de la dissertation a été l'oeuvre du poète et critique Jean-Claude Pinson, notamment son livre *Free Jazz*. À travers ses textes il a été question de connaître certains courants de la poésie de la France. Et notamment celui auquel il appartient, tourné vers la recherche d'une 'poétique dont les racines peuvent être décelées dans le Romantisme Allemand et dans la pensée du poète italien Leopardi. Jean-Claude Pinson fait appel à un style à facettes multiples, caractérisé par lui comme *poikilos*, terme grec utilisé dans *Les Bacchantes* d'Euripide pour désigner une chose bariolée, d'aspect diversifié et sans une nette définition de genre. En outre, il a été constaté que la critique poétique de Jean-Claude Pinson s'oppose à certaines caractéristiques de la poésie moderne énoncées dans le classique de Hugo Friedrich, *Structure de la lyrique moderne*. Cela le rattache à la lignée de critiques tels que Yves Bonnefoy, Alfonso Berardinelli et Michael Hamburger. La lecture de *Free Jazz* a montré les particularités de l'écriture d'un poète contemporain de la France et la cohérence entre sa poésie et sa pensée critique. Elle a également révélé des éléments susceptibles de rendre possible l'étude comparative entre l'écriture de poètes français et brésiliens.

Mots-clé: 1. Pinson, Jean-Claude. 2. Poésie française. 3. Critique. 4. Littérature française.

SUMÁRIO

1 PRELIMINARES	8
2 RAZÕES DE UMA LEITURA	14
2.1 Escolha/escolhos	14
2.2 Algumas observações sobre a poesia francesa contemporânea	17
2.3 Apontamentos sobre o contemporâneo	24
2.4 Dois poemas traduzidos	27
3 UM AUTOR NO REDEMOINHO	31
3.1 Registro breve sobre Jean-Claude Pinson	31
3.2 Ao encontro do autor	37
4 RECURSOS PARA UM OLHAR	41
4.1 As visões	41
4.2 Os prismas de Jean-Claude Pinson	47
4.3 Em busca da pó-ética	49
4.4 Uma ideia de poesia	53
5 ANDAMENTOS DO <i>FREE JAZZ</i> (do olhar à práxis poética)	61
5.1 Além dos gêneros	62
5.2 Num pátio interior	69
5.3 O trapézio da linguagem	80
6 CONCLUSÃO: em busca da rapsódia	84
REFERÊNCIAS	86

1 PRELIMINARES

A poesia moderna inicia-se com um processo jurídico: a condenação de *As flores do mal*, livro ‘maldito’ do poeta francês Charles Baudelaire. Um artigo datado de 5 de julho de 1857, publicado no jornal parisiense *Le Figaro*, de autoria de Gustave Bourdin, denunciava a obra como “um hospital aberto a todas as demências do espírito” (FLORENNE, 1972, p. 319)¹. Em 20 de agosto, pouco mais de um mês depois, Baudelaire era condenado por ultraje à moral e aos bons costumes, multado em 300 francos e obrigado a suprimir do livro seis de seus poemas.

A rapidez da justiça foi tão marcante quanto o esquecimento de Sainte-Beuve, o crítico mais célebre de então, que deixou passar em brancas nuvens a maior revelação poética do século. Mais tarde, Proust o criticaria com severidade por ele ter escrito apenas umas poucas linhas insignificantes sobre Baudelaire, enquanto “havia falado tão abundantemente de tantos imbecis” (PROUST, 2006, p. 184). Naquele processo, tanto a justiça quanto a crítica literária oficial da França restaram solidárias – uma para condenar, a outra para ignorar – diante de um dos acontecimentos mais significativos da literatura moderna.

Walter Benjamin perceberia depois o dilema dos poetas no estágio de ascensão do capitalismo: divididos, segundo ele, entre os ‘poetas laicos da burguesia’ (entre os quais se encontraria Victor Hugo), os que se contentaram com uma rebeldia fácil e aqueles refugiados na arte pela arte. E observou que Baudelaire não havia se filiado a nenhuma dessas correntes, pois fora o único a expor de público sua “existência ociosa, desprovida de identidade social” (2003, p. 311).

A filósofa espanhola María Zambrano, em ensaio de 1939, escreveu sobre essa marginalidade da poesia, chamando a atenção para as condições do nascimento dos dois caminhos da procura do homem. O primeiro, o do pensamento, quando o filósofo “impulsionado pelo violento amor ao que buscava abandona a superfície do mundo” e, como que emergindo da caverna de Platão, não sucumbe ao pânico, mas o converte em “persistente interrogação”. O segundo caminho, o do poeta, que nada busca “porque tem”, porque dispõe de uma espécie de dom da posse não apenas daquilo que apreende pelos sentidos, mas do que percebe através de seus próprios sonhos (2006, p. 17). Desde que o pensamento consumou sua ‘tomada do poder’ e a razão passou a predominar entre os humanos, a poesia

¹ Todas as traduções de textos franceses e espanhóis são nossas. Quando da análise dos poemas de Pinson, optamos por conservar a língua original.

passou a viver nos arrabaldes “arisca e desgarrada, gritando todas as verdades inconvenientes; terrivelmente indiscreta e em rebeldia” (ZAMBRANO, 2002, p. 14).

No processo de *As flores do mal*, como que foi oficializado o primeiro grande passo da poesia rumo à margem. Ela, que havia sido ao longo do tempo repositório das mitologias, histórias e saberes do homem, e, em certos momentos, fora até mesmo acatada nos salões das elites, quando se submetia aos cânones dos valores literários em voga, tributária do ‘pensamento’ ou da ‘razão’. De repente, com Baudelaire, viu-se confrontada com o poder de toga, última instância pública onde são dirimidos os conflitos de classe. Não por acaso, foi ele considerado um dos fundadores da modernidade literária e, ao mesmo tempo, um dos primeiros a sofrer os rigores do Estado burguês, cujo triunfo, de acordo com Alfredo Bosi, “parece ter motivado uma violenta interiorização formal da liberdade romântica” (2004, p. 98). Não é por acaso que aquele momento acolhe dois movimentos dialeticamente contraditórios. De um lado, uma espécie de força centrífuga condiciona o surgimento das poéticas de vanguarda e possibilita o surgimento de uma poética da modernidade. Do outro, uma força centrípeta lança o poeta na condição de estrangeiro num universo em que as engrenagens mercantis começavam a ser lubrificadas para triturar sem piedade quem não se submetesse aos seus desígnios.

É também com Baudelaire, segundo Octavio Paz, que a prosa “deixa de ser servidora da razão e torna-se confidente da sensibilidade” (2005, p. 84). Trata-se daquela prosa poética para a qual o autor de *As flores do mal*, no prefácio aos *Petits poèmes en prose*, quer a necessária flexibilidade para ‘se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações dos sonhos, aos sobressaltos da consciência’. Um “ideal obsessivo”, fruto da frequência das grandes cidades e dos inúmeros tipos de relações induzidos pela efervescência das metrópoles nascentes.

Desde a condenação de Baudelaire, poetas tão diferentes quanto o russo Vladimir Maiakovski ou o argentino Jorge Luis Borges passaram a refletir amiúde sobre o lugar do poeta e o ofício da poesia, incomodados com a desvalorização gradativa de sua arte e as restrições impostas ao eco de suas vozes. E se perguntaram: qual será doravante o papel destinado ao poeta envolvido nas teias da linguagem, obrigado ao convívio com novas e múltiplas formas artísticas de expressão? Haverá no mundo mercantilizado lugar susceptível de comportar alguma habitação poética? Será o único destino do poeta um céu sem Deus, vazio de substância, como aquele referido por Hugo Friedrich no seu clássico ensaio sobre a lírica moderna?

Maiakovski, poeta russo, em 1918, um ano depois da eclosão da Revolução Russa, na qual tomou parte, compôs um poema manifesto, no qual proclamava a importância do poeta como operário da alma. Em *O poeta-operário*, admitia o quanto era penoso o labor nos altos-fornos e afirmava, com a ênfase que lhe era característica, que “nós (os poetas) polimos as almas/com a lixa do verso” (1963, p. 147). Buscava, assim, equiparar o artesão da poesia ao operário das fábricas. Pela primeira vez na história, a classe trabalhadora era elevada a uma situação de relativo privilégio. E o poeta, segundo o autor de *A nuvem de calças*, deveria ser observado não como ser social ocioso, mas como um verdadeiro ‘operário’ do verso; e a poesia, uma atividade socialmente tão útil quanto as forjas das maquinarias modernas. Mas no brado de Maiakovski continuava a predominar, implicitamente, a ideia do ócio poético, da poesia subentendida como exercício marginal. A reivindicação de um ‘lugar’ na ‘produção’ era, no fundo, confissão implícita de um sentimento de ‘não-lugar’ do poeta no mundo, mesmo naquele recanto da terra onde se começara a vislumbrar caminhos alternativos à exploração acelerada do trabalho ‘livre’ provocada pela Revolução Industrial. A busca da ‘utilidade’ do fazer poético, que Maiakovski tentava equiparar ao fazer operário, era, de certa forma, apelo à integração na divisão do trabalho, como se em qualquer circunstância histórica o poeta estivesse fadado a permanecer distante do longínquo país do real.

Em 1930, doze anos depois, às vésperas de seu suicídio, ele lançaria seu “grito desvairado sobre toda a Rússia” (BERBEROVA, 1989, p. 229), sob a forma de um poema inacabado, intitulado *A plena voz*. Nele, clama que “nem um vintém sequer/os versos jamais me deram” (MAIAKOVSKI, 1963, p. 210).

O suicídio de Maiakovski lembra o suicídio poético de Rimbaud, sua fuga rumo à Abissínia, que René Char, outro poeta francês do século seguinte, lembraria no livro *La fontaine narrative*, de 1947:

Esse elã absurdo do corpo e da alma, essa bala de canhão que atinge seu alvo e o faz explodir, sim, isso é de fato a vida de um homem! Não se pode, ao sair da infância, estrangular seu próximo indefinidamente. Se os vulcões mudam pouco de lugar, sua lava percorre o grande vazio do mundo e traz-lhe virtudes que cantam nas suas feridas.
Tu fizeste bem em partir, Arthur Rimbaud! Nós somos alguns que acreditam sem provas na felicidade possível contigo (CHAR, 2007, p. 204).

Numa outra vertente, a cegueira física de Borges faz-nos pensar nas suas próprias metáforas. Avesso aos acontecimentos da atualidade, assíduo frequentador de bibliotecas e portador de opiniões políticas tão distantes daquelas do poeta russo, ele asseverava aos seus

ouvintes de Harvard que a vida era feita de poesia e a poesia estava à espreita, podendo “saltar sobre nós a qualquer instante” (BORGES, 2002, p. 11). Afirmava não achar que a inteligência tinha muito a ver com o trabalho do escritor e que um dos pecados da literatura moderna era ser demasiado autoconsciente (cf. BORGES, 2002, p. 123). Mas a preocupação em registrar a literatura como ‘trabalho’ faz-se notar em seus escritos: é na leitura inesgotável de sua ‘biblioteca de Babel’: no trabalho diuturno, o pensador argentino irá buscar a verdade mágica da ficção. Por isso, a ‘preguiça’ – antítese do trabalho – foi a razão invocada naquelas aulas de Harvard para justificar o fato de ele nunca ter escrito um romance.

Se o destino parece conduzir o poeta ao paradoxo da busca de um ‘lugar’ em permanente fuga – labirinto onde busca encontrar-se –, suas palavras o confrontam com uma outra e permanente ambiguidade: a de não ser o possuidor da matéria-prima utilizada na sua própria obra. No ensaio *A consagração do instante*, Octavio Paz analisa o duplo fundamento das palavras, substância do fabrico poético. De um lado, escreveu, elas pertencem a circunstâncias históricas; de outro, são o começo de tudo. O poema, segundo ele, é um “tecido de palavras perfeitamente datáveis e um ato, simultaneamente, fundamento dessa sociedade e condição de sua existência” (PAZ, 2003, p. 52). Assim, além de desvinculado do mundo real da produção, sem ofício reconhecido, o poeta é artesão que se vale de uma matéria-prima social sobre a qual não dispõe de qualquer direito exclusivo. Com essa matéria deve fundar seu território. Ou, pelo menos, sua morada imaginária.

No entanto, conforme sugere o poeta e crítico francês Claude Esteban (1987, p. 167), a poesia não significa domínio conceitual sobre o real ou o imaginário: é “a invenção de um lugar no seio de uma língua”. Para ele, existencialistas e freudianos se ativeram à exegese do narrativo, mas com o surgimento da imagem poética “o relato habitual se oblitera e se desagrega”. E acrescenta: “O *hic et nunc* intempestivo da imagem poética torna-se para aquele que a adota – poeta ou sonhador de palavras – um *in primo tempore* e um *ubique*: um ‘no começo’ e um ‘por toda parte’ da palavra e do ser” (ESTEBAN, 1987, p. 115).

Essa visão sobre a poesia converge na mesma direção de C. G. Jung, que refletiu sobre o contributo da filosofia oriental ao estudo do pensamento e do imaginário do Ocidente. No prefácio ao livro chinês *O segredo da flor do ouro*, C. G. Jung observou que o espírito “representa algo de mais elevado do que o intelecto, abarcando não só este último como os estados afetivos” (JUNG; WILHELM, 1984, p. 26). A poesia, ao envolver espírito e intelecto, comporta essa dupla dimensão: conformada pelo pensar consciente, a ela se alia, ao mesmo tempo, uma espécie de paixão que nos remete ao *passio* latino. Não lhe basta a compreensão; também lhe é necessário o sofrimento do sentido.

Certamente por essa mesma razão, a relação palavra/ser/cosmos permeia todas as tradições poéticas, desde o *kototama* (combinação dos caracteres *koto*, palavra, e *tama*, alma), código linguístico da poesia e da mística japonesas, até o *Aywu Rapytá*,² dos guaranis. Na China antiga, o artista buscava a prática tríplice da poesia, da caligrafia e da pintura, no intuito de exercer uma arte completa, “onde todas as dimensões espirituais do ser fossem exploradas: canto linear e figuração espacial, gestos encantatórios e palavras visualizadas” (CHENG, 1996, p. 15). E ao observar as experiências modernas da arte poética a exemplo das construções de um Ezra Pound ou do nosso concretismo –, é possível perceber o quanto elas, contraditoriamente, estão embebidas do antigo, ao mesmo tempo que buscam sinais voltados para o futuro e solicitados a tocar nossa razão e sentimento.

É nessa via que os poetas continuam a se interrogar sobre o papel da poesia em nosso mundo e a indagar a que os poetas se destinam. Inquietação que os impele a buscar entre seus cúmplices – escritores, músicos, artistas ou críticos – elementos de reflexão susceptíveis de ajudá-los a manter a paixão em torno daquilo que Borges designava o “enigma da poesia”, mistério que faz com que o ofício poético seja exercido como pulsão e prazer.

Esse sentimento de ‘enigma’ talvez tenha surgido da própria característica do gênero, que nunca faz uso, conforme observou Bakhtin, da ‘dialogização natural do discurso’. Pois a língua do poeta, ‘que é sua própria linguagem’, segundo ele, se satisfaz a si mesma, não conhece limites:

O mundo da poesia que o poeta descobre, porquanto mundo de contradições e de conflitos desesperados, sempre é interpretado por um discurso único e incontestável. As contradições, conflitos e dúvidas permanecem no objeto, nos pensamentos, nas emoções, em uma palavra, no material, porém sem passar para a linguagem. Na poesia o discurso sobre a dúvida deve ser um discurso indubitável (BAKHTIN, 1998, p. 94).

Se o poeta fala a si mesmo, ou se ele ouve uma outra ‘voz’ – que não é senão a sua própria fala –, é por acreditar numa força alquímica do verbo, como a concebeu Rimbaud. O poema tem algo de comunhão, na sua dupla acepção de partilha e de recepção do sagrado.

Se a palavra é “a alma do que ela nomeia”, nossa sintaxe, mesmo submetida às mais variadas modificações, nunca será, no dizer de Yves Bonnefoy (1992, p. 110), senão “uma metáfora da sintaxe impossível, não significando senão o exílio”.

² Texto místico dos mbyá-guarani, foi traduzido por Douglas Diegues, na revista Poesia Sempre (Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro), nº 15, novembro de 2001, página 15.

A vocação do poeta na busca de um ‘estro harmônico’ – para usar a expressão musical de Vivaldi – poderia ser traduzida como a paixão verbalmente organizada. Aquela que se mescla à perplexidade diante das palavras quando, num arremedo da Natureza, o poeta procura arquitetar o seu edifício verbal a partir da combinação dos poucos tijolos que compõem as palavras ou os versos de que dispõe para construir os poemas.

Então, por que não citar mais uma vez aquele que se tornou para nós um dos mais altos registros dessa preocupação que, durante séculos, tem perseguido os destinos da literatura?:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave? (ANDRADE, 1962, p. 187).

O percurso da poesia no século que passou, depois de ela ter se desvencilhado da ditadura do pensamento, foi marcado pelas diferentes formas de afirmação desse ‘enigma’. Do surrealismo às experiências concretistas, da escritura automática aos registros mais extravagantes da ‘pós-modernidade’, é possível observar que a poesia, após Baudelaire, foi acometida de um ‘estado de graça’ que a tornou livre para perseguir a “multiplicidade desdenhada, a menosprezada heterogeneidade” (ZAMBRANO, 2002, p. 19).

Essa contingência a tornou apta a singrar outra via, se não mais complexa, pelo menos mais ousada: a de unir-se ao ‘pensamento’ e formular um universo de convívio, no qual também possa ter “seu voo, sua unidade, seu transmundo” (ZAMBRANO, 2002, p. 21).

Nesse fio da navalha, entre o interrogar permanente e o assombro da poesia, situa-se a obra de Jean-Claude Pinson.

2 RAZÕES DE UMA LEITURA

2.1 Escolha/escolhos

o è

*très claires, d'une beauté sans insistance, comme deux pas
légers dans la neige (ou deux avirons plongeant dans l'eau
calme d'un lac)*

Jean-Claude *Pinson* (in *Free Jazz*, p. 64)

Tecida muitas vezes por coincidências e acasos, as relações humanas assemelham-se a uma espécie de tabuleiro de *Go*, antigo jogo chinês; tabuleiro onde não há reis, apenas peões, e sobre o qual cada jogador coloca suas peças com o intuito de cercar o adversário e conquistar territórios. No jogo, findado numa mútua conformação, vencedor e perdedor reconhecem que a disposição das peças definiu o termo da partida. Se o aspecto lúdico cativa, maior ainda é o fascínio da estratégia subjacente a cada lance, o desdobrar-se da imaginação ao longo do jogo, algo assemelhado à trama de nossa própria existência. Assim se nos afigura, por exemplo, no romance *O Mestre ou o torneio de GO* (2005) de Yasunari Kawabata.

Vislumbramos esse tabuleiro imaterial ao recompormos as relações com algumas pessoas, entre elas o autor de *Free Jazz*. não há perdedor e cada lance pode ser assimilado à faceta lúdica do jogo, processado pela análise inteligente de cada passo da partida. Não é por acaso que o Go, a cítara, a caligrafia e a pintura, segundo a tradição chinesa, são as quatro artes consideradas dignas do nobre e do letrado (cítara e Go representados na pintura das portas corredeiras de Ike no Taiga, famoso pintor japonês do período Edo, século XVII).

Cientes de que o acaso é, às vezes, prenúncio, advertência ou indicador de rumo, percebemos, no contato com o poeta Jean-Claude Pinson, um acontecimento susceptível de desencadear reflexão sobre sua forma de considerar a poética e, através dela, lançar algum olhar sobre a poesia francesa contemporânea.

Não é preciso insistir sobre as marcas que a literatura francesa deixou em nossas letras, influência que se manteve com vigor até a primeira metade do século passado. Diagnóstico de seu distanciamento mereceu registro na antologia organizada por Mário Laranjeira, *Poetas de França hoje* (1997).

Curiosamente, à medida que nos afastamos daquela literatura, nos vimos enredados pelas teorias e críticas de viés estruturalista, que medraram à margem do Sena e, pouco a pouco, cativaram e dominaram boa parte do pensamento de críticos e de professores universitários. Figuras como Barthes, Todorov ou Genette passaram a dominar a cena,

enquanto teóricos da dimensão de um José Guilherme Merquior – um dos poucos que ousaram rebelar-se contra essa tirania teórica foram postos à margem dos estudos acadêmicos.

O encontro com Jean-Claude Pinson não apenas deu-nos a conhecer melhor sua poética e algo da atualidade literária da França: permitiu-nos desfrutar do contato com uma crítica de novo tipo, em ruptura com a tradição estruturalista, hoje renegada até mesmo por alguns de seus epígonos (TODOROV, 2009).

Na ocasião de sua passagem pelo Recife, convidado ao Festival de Literatura da Cidade do Recife, em agosto de 2005, traduzimos um trecho de *Free Jazz* para leitura no auditório da Livraria Cultura. Lemos o original e tradução do poema do livro, cujo exemplar “de trabalho” nos foi oferecido, com a dedicatória em que consta a “gratidão ao tradutor, tão atento às linhas do ritmo”. Essa ‘atenção às linhas do ritmo’ motivou-nos a penetrar com mais atenção nos meandros de um texto cuja originalidade transparece à primeira página. Nele evidencia-se a ausência de qualquer concessão à rigidez canônica. A linguagem é tratada não como jogo destinado a formular pequenas acrobacias verbais tão caras a muitos dos novos poetas franceses, mas como suporte de um imaginário susceptível de nos ajudar a compor o ofício de viver.

O trecho traduzido foi publicado depois pela revista *Continente* (fev. 2007), acompanhado de uma matéria intitulada *Jean-Claude Pinson: retorno da rapsódia*, da qual transcrevemos este trecho:

Em *Free Jazz*, Jean-Claude Pinson arma uma teia poética multiforme e vibrante, composta de “nacos de autobiografia” e tendo como pano de fundo as mais diversas paisagens. Nelas, podem ser ouvidos sons de sax, misturados às vozes daqueles que contribuem para suas indagações filosóficas em torno da questão do fazer poético. A exemplo dos poetas Leopardi, Baudelaire, do filósofo Wittgenstein, do artista plástico F. Caelebs ou do compositor checo Leos Janáček. Fernando Pessoa também se faz presente, sob o nome de Psoa. Com sua voz e seus acordes de guitarra portuguesa, ele contribui para a montagem de um texto que nos revigora o pensamento e nos dá a sensação de estarmos diante de uma reinvenção da rapsódia. Uma rapsódia moderna e revolucionária, capaz de dar novo elã à poesia francesa contemporânea (NORÕES, 2007, p. 30).

Seguiu-se a esse artigo um trabalho de tradução de poemas para o livro *Un regard transatlantique*, coletânea de poemas de autores do Recife e de Nantes editada em 2007 pela Maison de la Poésie de Nantes e pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife. O trabalho ofereceu motivo a reiterados contatos com Jean-Claude Pinson. Dois poemas de sua autoria – um integrante do livro *Free Jazz*, outro, até então inédito, intitulado *Mallarmé L.* – foram

escolhidos para figurar naquela antologia. *Mallarmé L.* seria depois publicado no sítio *sitaudis.com*, do poeta francês Pierre Le Pillouër, e, em seguida, como capítulo do livro *Drapeau rouge*, saído do prelo no final do ano de 2007. Um de seus capítulos diz respeito à viagem do autor ao Recife. Os dois poemas evocam sua tentativa de ‘habitar o mundo em poeta’ e interrogam sem saudade – segundo o prefácio de Alain Girard-Daudon à antologia – “essa juventude tão longínqua e, no entanto, sempre próxima, que sonhava vermelho”. Retratam, à maneira irônica do autor, peripécias de uma juventude que se abrigava sob a utopia marxista e, anos mais tarde, continuaria a se perguntar “que ficções e formas inventar” para prosseguir seu questionamento sobre a igualdade entre os homens.

Em seguida a encontros com Jean-Claude Pinson no Recife e em Nantes, trocas de e-mails e à ideia de um mestrado em Letras, logo pensamos escrever sobre sua poética, o lugar de sua obra na variada e multiforme poesia francesa e sobre sua visada crítica a respeito dos rumos da poética contemporânea, tomando como exemplo o livro que havia trazido a tiracolo ao Recife: *Free Jazz*.

Ao admitirmos que a obra de um autor não se restringe ao cercado do texto e – como pensa Jean-Claude Pinson – a poesia transborda do papel para banhar a existência, organizamos nosso trabalho em três partes que se entrelaçam:

Em **Um autor no redemoinho** apresentamos ao leitor o poeta e crítico francês Jean-Claude Pinson. Autor representativo de toda uma geração de intelectuais franceses, ele conheceu as turbulências sociais que culminaram, na França, com o movimento denominado Maio de 68. Foi testemunha do surgimento de alguns movimentos inovadores da literatura francesa, como o *Nouveau Roman* (‘Novo Romance’) e as atividades da revista *Tel Quel* (da qual fez parte). Sofreu a presença quase hegemônica do estruturalismo, principal arsenal da crítica literária de então.

Em **Recursos para um olhar** observamos como Jean-Claude Pinson considera a poesia francesa e questiona alguns paradigmas da crítica poética contemporânea, inclusive aqueles contidos no clássico de Hugo Friedrich *La structure de la poésie moderne* (1999). Referência obrigatória em seu país no que diz respeito ao debate sobre os rumos da literatura, sua atividade intelectual tem despertado a atenção além das fronteiras da França. Apenas para nos limitarmos a comentários em língua portuguesa suscitados pela sua obra, mencionamos dois exemplos. O primeiro é um artigo do crítico brasileiro Felipe Fortuna (*Por uma nova modernidade*, 2007) sobre o livro *Da poesia à prosa*, do crítico italiano Alfonso Berardinelli (2007). O crítico brasileiro assim registrou:

Embora não estejam mencionadas em *Da poesia à prosa*, originalmente publicado em 1994, devem ser lembradas as penetrantes reservas de Paul de Man ao afirmar que a lírica modernista poderia ser indecifrável não pelo que deixava de dizer, mas por dizer demais... Michael Hamburger, em *A verdade da poesia* (1969), dedica algumas páginas para reprovar a unilateralidade (*one-sidedness*) de Hugo Friedrich, irritando-se com a sequência de generalizações e citações tiradas do contexto. Na crítica francesa, Henri Meschonnic e, mais recentemente, **Jean-Claude Pinson** também se insurgiram contra a interpretação de uma modernidade coisificada e alienada do sujeito histórico (grifo nosso).

O segundo vem da portuguesa Rosa Maria Martelo, que, em 2003, no ensaio intitulado *Modernidade e senso comum*, o lirismo nos finais do século XX (2009), também alertou para o olhar crítico do poeta francês em relação à matriz abstrata da poesia moderna, que Hugo Friedrich atribuía a Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire, e da qual teriam resultado suas três principais características: desrealização, despersonalização e recuo do poeta perante o absoluto da língua. Concluiu Rosa Maria Martelo que Jean-Claude Pinson se opunha ao esquema teórico de Friedrich, ao afirmar que o crítico alemão teria deixado de descrever a complexidade e os múltiplos caminhos da poesia contemporânea e que a atual paisagem da poesia francesa seria muito diferente se houvesse seguido a evolução sugerida pelo crítico alemão.

Em **Andamentos do Free Jazz** foi nossa intenção fazer uma apresentação crítica do livro e observar o quanto o poeta e o crítico nele se interpelam. Intrigou-nos sua poesia, espécie de fuga quase bachiana, cujo movimento pendular entre poesia e prosa tornou-se, desde os meados do século XIX, característica inerente à lírica francesa. Além disso, a mescla de gêneros em vários de seus textos – especialmente em *Free Jazz* – exemplifica uma das linhagens importantes da nova poesia em busca de uma lírica comprometida com o real e distante dos jogos meramente textuais que ainda continuam a grassar nas letras francesas. Buscamos também salientar o quanto o interesse de Jean-Claude Pinson no que diz respeito ao processo de fabricação do poema caminha de par com a busca de um lirismo diferente daquele cujo fundamento romântico conduz à exacerbação do ‘eu’.

2.2 Algumas observações sobre a poesia francesa contemporânea

A obra de Jean-Claude Pinson desenvolve-se no território da poesia francesa, cujos traços marcantes convém relembrar.

O fenômeno literário do crescimento da prosa poética teve especial relevo na França, onde havia razões específicas para seu surgimento, algumas relacionadas com as especificidades da própria língua francesa. Segundo Octavio Paz (2003, p. 17), naquele país “o exercício da poesia exigia que se fosse contra as tendências da língua”, na medida em que o francês não tem acentos tônicos, sendo, por isso, substituídos pela pausa e pela cesura. Essa já era a opinião de Jean-Jacques Rousseau, conforme registrou Jean-Jacques Thomas (1989), citando o filósofo, na sua *Lettre sur la musique française*, de 1753, na qual afirmava que a língua francesa era pouco apropriada à poesia e muito menos à música. Argumentava que Malherbe e os gramáticos que o seguiram conformaram a língua à reflexão filosófica, deixando-a com pouca versatilidade para as “licenças poéticas”.

Alfredo Bosi menciona observação de Leopardi sobre os efeitos poéticos na língua francesa:

Os franceses com a sua pronúncia tiram de infinitas palavras que tomaram aos latinos e italianos aquele som expressivo que tinham na origem, e que é uma das grandes riquezas das línguas. Por exemplo, *nausea* em latim e em italiano, com aquele *au* e aquele *ea*, imita à maravilha o gesto que o homem faz e a voz que emite contorcendo a boca e o nariz quando está estomagado. Mas *nosé* (sic) não imita nada, e é como tantas coisas que, despojadas dos espíritos e dos saís, dos humores e da gordura, ficam outros tantos bagaços (BOSI, 2004, p. 55).

Henri Meschonnic também acena para o fato de que o idioma francês se confronta com um problema particular, que ele denomina o ‘acento de grupo’, mas também enfrenta um outro, de dimensão cultural, denominado por ele ‘mito da clareza’. Mas acrescenta que do Ocidente ao Extremo Oriente a poesia do século XX, à exceção da poesia russa, foi marcada pelo desaparecimento dos versos e das formas fixas antigas (MESCHONNIC; DESSONS, 1998, p. 68).

De fato, se essa particularidade linguística marcou com maior amplitude os poetas da França, o alastramento da poesia em prosa também se fez sentir em outras literaturas, conforme assinalou o escritor argentino Jorge Luis Borges. Numa lição sobre William Blake, Borges o situa como um dos pais do verso livre, inspirado um pouco, segundo ele, assim como Macpherson e Walt Whitman, pelos versos da Bíblia.

Desde o surgimento daquele que é considerado o primeiro livro do gênero na literatura da França, *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, publicado em 1842, até os dias atuais, a poesia em prosa passou a assumir lugar de destaque naquele país. Consagrada pelos grandes nomes da literatura – a exemplo de Baudelaire, em *Spleen de Paris*; Rimbaud, em *Une saison*

en enfer; ou Lautréamont, em *Les chants de Maldoror* –, a prosa poética rompeu definitivamente com os cânones e inaugurou uma nova etapa da poesia praticada no Ocidente. Baudelaire, seu grande incentivador, reconheceu ter se inspirado em *Gaspard de la nuit* – confessou ter lido o livro mais de vinte vezes – para escrever os poemas em prosa de *Spleen de Paris*, e ter sonhado com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, capaz de se adaptar “aos movimentos líricos da alma, às ondulações dos devaneios, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE apud GLEIZE, 1995, p. 376). Isso não impediu que seu livro mais famoso – *As flores do mal* – fosse elaborado com rimas e métricas perfeitas.

Se Aloysius Bertrand foi, no seu país, um dos pioneiros da poesia em prosa, coube a Baudelaire ser o primeiro a libertar-se das algemas da métrica e da prosódia para descobrir “novos ritmos”. Ritmos adaptados à complexidade de um mundo que se iniciava nas engrenagens do capitalismo e no qual o homem passou a enfrentar pela primeira vez, com toda a sua angústia e perplexidade, as mudanças alucinantes de sua época e de seu meio. No caso de Baudelaire, a modernidade era encarnada pela sua Paris dos imensos bulevares rasgados pela mão férrea de Haussmann, longos traçados que não se constrangiam diante de qualquer consideração histórica. É quando, segundo Walter Benjamin (1991, p. 317), a experiência moderna do choque será “a norma da poesia baudelairiana”. Lugares transformados pela nova arquitetura do capitalismo nascente, onde ele observou o surgimento das primeiras cenas reveladoras de novas formas de comunicação características da modernidade, inclusive o idílio amoroso.

Porém, a poesia “sem ritmo” preconizada por Baudelaire deveria ser compreendida não apenas pela ausência de métrica – conforme David Ducros (1996) –, mas também como aquela em que o ritmo da língua é explorado de forma tão intensa quanto nos versos. O gradativo trânsito entre prosa e poesia teria sido suscitado pela explosão de novos ritmos, sintonizados, em última instância, com as engrenagens das máquinas e o barulho incessante das grandes metrópoles. Ritmos nos quais o lugar para a pausa e o silêncio – tão necessários à poesia de feição clássica – tornava-se cada vez mais restrito. A importância da versificação silábica refletia, no dizer de Octavio Paz (2003, p. 16), “o imperialismo do discurso e da gramática”, enquanto o caminho desenvolvido rumo à prosa poética era o movimento de rebeldia no interior do espaço mais privilegiado do território da língua.

O século XIX veria surgir outra mudança importante. Segundo Antoine Compagnon, enquanto os dois grandes gêneros (a narrativa e o drama) abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa,

sob o nome de poesia, em breve apenas iria ser conhecido como poesia, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, a saber, a poesia lírica, que exerceu sua revanche tornando-se sinônimo de toda a poesia (COMPAGNON, 1998, p. 33).

Vale assinalar que revolução equivalente ocorreu também no domínio da música, com o surgimento de compositores como Stravinsky, Arnold Schönberg ou Alban Berg. Este último acabou por adotar o sistema dodecafônico, tendo sua obra sido tratada no romance *Doutor Fausto*, do escritor alemão Thomas Mann. Nesse livro, um dos personagens afirma: “Antigo ou novo, eu quero dizer o que entendo por estrutura rigorosa. Entendo a integração absoluta de todas as dimensões musicais, sua indiferença recíproca graças a uma organização perfeita” (MANN, 1993, p. 263).

Tal transformação no mundo das letras só terá equivalente nos meados do século XX, quando o romance vai buscar na linguagem poética – percorrendo o caminho inverso – as novas formas de angústia geradas pelo aniquilamento da individualidade que a psicanálise buscara remediar. E Proust foi, talvez, o primeiro escritor a refletir sobre essa questão, no *Contre Sainte-Beuve* (2006).

Com Mallarmé surge a ideia de que a obra pura se traduz no desaparecimento da oralidade do poeta, em benefício da autonomia das palavras. Não é mais o poeta que fala; são as palavras que se acendem, iluminam-se de “reflexos recíprocos como um rastilho de fogos sobre pedrarias, substituindo a respiração perceptível no antigo sopro lírico ou a duração pessoal entusiástica da fala” (MALLARMÉ *apud* GLEIZE, 1995, p. 405). O primado da música e da fala se deixa superar pelo da imagem, da orquestração do poema que se basta a si mesmo. Além disso, a poesia passa a ocupar um lugar significativo entre as diferentes formas linguísticas de expressão. Para o autor de *Un coup de dés*, ela se serve de uma linguagem especial, diferenciada de todas as outras, aquelas que Mallarmé inclui no seu conceito de ‘reportage’, ou seja, linguagens que servem ao “emprego elementar do discurso”. É evidente, nessa concepção, a dicotomia entre a língua pura da poesia e a outra, a língua impura da comunicação, na qual se situaria a do romance.

Num ensaio intitulado *O centenário de Stéphane Mallarmé*, Manuel Bandeira escreveu que a poesia do autor de *Un coup de dés* não lhe parecia tão pura e chamou a atenção, por exemplo, para as implicações da poética de Mallarmé com a música e as artes plásticas e para a orquestração da linguagem. Assinalou:

se o conceito de poesia pura exige a autonomia dela em relação às outras artes, não se pode falar de pureza em Mallarmé, porque a sua poesia é referta de elementos plásticos, e nisto ela é ainda bem parnasiana, e musicais, no que consuma, com o seu caráter espiritual, o simbolismo (BANDEIRA, 1997, p. 508).

Entre os poetas franceses da primeira metade do século XX surge outro importante teórico do fazer poético: Max Jacob, poeta de grande expressão, morto num campo de concentração nazista. No prefácio ao seu livro *Cornet à dés* (uma clara alusão a Mallarmé), Max Jacob ergue-se contra a prosa poética de Baudelaire e de Rimbaud. Segundo ele, o poema de Rimbaud tinha a surpresa baudelaireana, espécie de “triunfo da desordem romântica”. No entanto, a poesia não podia mais tomar Rimbaud como modelo, deveria submeter-se “às leis de toda arte, que são o estilo e a vontade e a situação ou emoção” (JACOB *apud* GLEIZE, 1995, p. 460).

Nos rastros desses mestres da prosa poética, outro nome, o de Francis Ponge, emergiu a partir da publicação de *Rage de l'expression*, que saiu do prelo em 1952. Dedicado a inúmeras experiências poéticas (esboços, borrões, notas, dossiês...), Francis Ponge tentou demonstrar que a poesia não podia permanecer enclausurada na formalidade literária e afirmou que seus próprios textos, sob qualquer arquitetura, eram susceptíveis de figurar como arte poética. Sua poesia, voltada para a descrição de objetos simples, íntima das associações verbais, privilegiava as possibilidades onomatopeicas da língua francesa. Daniel Leuwers refere-se ao fato de que a poesia de Ponge não se resumia a um jogo de palavras. O humor e a ironia que se incrustam na linguagem, características de sua poesia, não visavam a uma simples distração superficial, mas resultavam numa “interrogação mais geral sobre o homem e seus poderes” (LEUWERS, 1990, p. 114).

A poesia francesa do século XX foi perpassada por experiências as mais diversas. Nos anos 1920 e 1930 observou-se a emergência do movimento Dadá e do Surrealismo; nos anos 1940 e 1950 surgiu a escola de Rochefort e o “Lettrisme”; e, até os anos 1960, entrou em cena a poesia visual, sonora, concreta ou o Oulipo.³ Desenvolveram-se, então, várias formas de *happenings* e performances, ao mesmo tempo que revistas como *L'Ephémère* reuniam poetas hoje mundialmente reconhecidos, como Yves Bonnefoy, Paul Celan, André du Bouchet ou Jacques Duprin. É nesse período que surge, segundo Mário Laranjeira (1996), uma nova tendência, a dos poetas filósofos ou filósofos da linguagem. A poesia francesa, mais uma vez,

³ ‘Oulipo’ é o acrônimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (Ateliê de Literatura Potencial), fundado por Raymond Queneau e pelo matemático François Le Lionnais. O Lettrisme se pretendia um movimento cultural, cujos princípios foram estabelecidos no livro de seu idealizador, Isou, intitulado *La créatique ou la novatique*.

via-se diante de mudanças perceptíveis. O poema voltava-se para a análise do próprio poema, segundo o crítico, numa espécie de autocontemplação que a transformava em elemento intrínseco ao próprio fazer poético. Não era mais apenas uma reflexão sobre o sentido geral do poético, conforme ocorrera até então. Era a tentativa de análise da própria obra, que resultou numa espécie de ‘ensimesmamento’, tornando o autor cada vez mais hermético⁴ e distante do leitor.

A partir dos anos 1970, auge do estruturalismo, revistas como *TEXT*, *Change* ou *Tel Quel* foram marcadas pela preocupação exacerbada em torno da construção textual. Nos anos 1980, assistiu-se à multiplicação de ‘correntes’, em torno de definições ‘flutuantes’, no essencial “representadas por editoras ou revistas federando no seu seio tal ou tal sensibilidade, dita neolírica, neomística e experimental, literal, de vanguarda ou não etc.” (DESMETREAU; LOUGIER, 2002, p. 146). É o momento em que pequenas edições como *Orange Export* e as pequenas revistas de poesia passam a ocupar um espaço cada vez maior na vida literária da França.

A esse movimento, que passou a caracterizar a poesia francesa, vieram se acrescentar outros ingredientes não menos significativos. A ausência de escolas, por exemplo, marca a contemporaneidade poética, e, nesse sentido, é possível afirmar que o surrealismo foi a última escola literária, aquele “último riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decadência francesa” (BENJAMIN, 1987, p. 21). Cada autor passou a ser um universo próprio, com propostas formais e afinidades ideológicas as mais diversas. Mário Laranjeira observou que todas as formas poéticas são hoje praticadas na poesia da França, às vezes por um mesmo autor. O poeta contemporâneo, “em cada caso, vai fazer sua poesia na forma mais condizente com aquela forma específica que está criando” (LARANJEIRA, 1996, p. 23). É a forma fazendo parte da identidade do poema, *forme-sens*, na definição de Henri Meschonnic. A poesia contemporânea francesa expandiu-se em núcleos independentes – quase tantos núcleos quantos poetas –, cada um com suas características próprias.

Nas duas últimas décadas – cujo evento maior foi o desenvolvimento da literatura na internet – recrudescceu o processo de atomização da literatura, como se cada poeta passasse a ter sua própria escola, livre de qualquer amarra ou compromisso com os cânones. A poesia passou a descobrir novos territórios e a desafiar as catalogações da crítica. Era como se ela

⁴ Hermetismo remete à noção de texto obscuro, de difícil acesso, em alusão a Hermes Trismegistos, nome grego aplicado ao deus egípcio Thoth, de quem teriam advindo textos relacionados com a astrologia, a alquimia e outras ‘ciências ocultas’.

estivesse a romper seus próprios códigos, num processo de subversão da língua e de insubmissão à gramática, de forma raramente observada em outra literatura. Os poetas passaram a desenvolver estratégias pessoais de escrita, a inocular no texto “gramáticas parasitárias”, recorrendo a percursos filosóficos ou até mesmo à poesia fora do livro. Nos labirintos de uma tradição literária que em pleno século XIX já anunciava a ruptura com o verso – vide os poemas em prosa de Baudelaire e o anúncio da “crise do verso” feito por Mallarmé –, tudo passaria a ser possível na fabricação do poema.

Nesse “tudo possível” cabe não apenas a transgressão do gênero, mas a interação com outras linguagens (música-escritura, artes plásticas-escritura, artes corporais-escritura...). A poesia não apenas desconsidera a questão do gênero, mas às vezes pretende, inclusive, sair do espaço exclusivamente literário do livro, padrão tradicional das letras, para desembocar em outros domínios.

Na avaliação de Jean-Claude Pinson, nos últimos anos ocorreu uma reviravolta na poesia francesa que a diferencia nitidamente daquela praticada até os anos 80 do século passado. A partir de uma análise crítica do livro *Structure de la poésie moderne*, de Hugo Friedrich, Jean-Claude Pinson observa a ocorrência de uma ruptura com as correntes modernistas (‘abstratas’ e/ou ‘minimalistas’). Essa ruptura teria feito surgir um novo conceito de ‘abstração’. A abstração poética (de tradição mallarmeana) não mais subentenderia uma ‘desrealização’, que significa a despersonalização ou o “retiro do poeta ao absoluto da linguagem”. Na concepção de outro poeta francês contemporâneo, Philippe Beck – endossada por Jean-Claude Pinson –, ela é concebida não como uma “subtração ao mundo”, mas como uma espécie de retomada da idéia baudelaireana do “realismo bizarro”. Na visão do autor de *Free Jazz* o poema não deve ser uma ‘cortina’ susceptível de encobrir alguma possibilidade de visão do mundo, mas uma espécie de veneziana capaz de filtrar de forma variada o que nela se projeta.

No intuito de classificação da poesia francesa atual, alguns críticos, entre eles Dominique Viart e Bruno Vercier, recorreram a uma caracterização do que poderíamos considerar como vertentes da intenção poética.

Os “poetas críticos” – entre os quais se situariam autores como Jean-Michel Maulpoix, Jean-Claude Pinson, Christian Doumet, Michel Collot – distanciam-se do narcisismo relacionado com toda poesia do ‘eu’ e, embora tenham como referência o Romantismo alemão ou Leopardi (um dos personagens de poemas de Jean-Claude Pinson), na vertente de uma poesia atrelada ao pensamento, voltam-se para um lirismo que privilegia a “habitação poética”.

Poesia de fragmentos da condição humana é o traço característico dos “poetas prosaicos”: capaz de emocionar pelo artesanato de uma linguagem inovadora do léxico, pela pesquisa e reinvenção de palavras, e até mesmo pela “truculência cômico-inquietante” ressentida, por exemplo, em alguns textos de Jean-Pascal Dubost.

Os “poetas gramáticos” (entre os quais se situariam Emmanuel Hocquard, Dominique Fourcade, Jean-Marie Gleize, Paul-Louis Rossi) procuram na sua prática de linguagem a identidade da poesia, numa metafísica ligada à gramática. Emmanuel Hocquard, por exemplo, observa a gramática como uma espécie de “armadilha na qual a linguagem se encontra prisioneira” (TIBERGHIE, 2006). A poesia revela-se no próprio poema, através de suas concatenações, montagens e construções, e não no real que ela apreende.

Entre os “poetas pensadores” ou “filósofos” estão considerados Yves Bonnefoy, Michel Deguy e o próprio Jean-Claude Pinson. Bonnefoy recusa o confinamento na linguagem e ao conceito filosófico opõe a invocação de uma “presença”. Para ele, a poesia não é um ‘emprego’ da linguagem, mas o que ele considera uma ‘loucura’ na língua. Ao tomar como exemplo a palavra *fogo*, considera que ela não evoca apenas natureza de fogo, mas algo que tem um sentido na sua vida, um ‘deus ativo, dotado de poderes’:

Direi que o que a consciência poética esperou nas palavras – ao menos em algumas palavras – é que da unidade, do divino aí brilhe, é uma presença real. E isso deve ser suficiente para entrever algumas das relações da poesia e das línguas, em particular a francesa (BONNEFOY, 1992, p. 248).

Essas anotações têm apenas a intenção de despertar a atenção para a diversidade de manifestações poéticas que ocorrem atualmente na literatura francesa, fenômeno que não lhe é certamente exclusivo. Mas pelas características próprias da literatura daquele país, talvez seja permitido indagar se ali não têm conotação mais profunda e um poder de disseminação mais abrangente. É no campo dessa espécie de carnaval poético da contemporaneidade, no seu sentido literal, que se situa a poética de Jean-Claude Pinson.

2.3 Apontamentos sobre o contemporâneo

Ao tratarmos da poesia feita no presente há sempre a dificuldade de discernir entre o que é ‘atual’ e o que é ‘contemporâneo’.

Seria apenas exercício acadêmico tentar compreender a poesia ‘contemporânea’ de uma região ou de um país através da leitura de um único livro, de um único poeta? O que

torna uma obra poética contemporânea, a deixar-nos uma réstia de luz, como uma estrela, mesmo quando seu autor já é desaparecido? Por que razão certas obras de arte conseguem fertilizar o tempo, romper as comportas cronológicas do nosso cosmos cultural? Pode-se considerar como contemporânea a poética de um autor como Jean-Claude Pinson?

Esse exercício de inquietação nos leva talvez a compreender que ‘contemporâneo’ é não apenas fragmento de tempo linear, do tempo partido e, portanto, despojado de sua própria dialética, o que acabaria por fazê-lo confundir-se com o ‘atual’. Se assim fosse, seria apenas trecho de caminho, do qual o viajante não conseguiria enxergar princípio ou fim; ou arqueologia voltada para a melancólica ressurreição de um passado feito de artefatos subtraídos de um sítio que, para se tornar ‘atual’, é obrigado a despir-se de sua própria história.

Tal preocupação levou-nos ao encontro de um texto do filósofo italiano Giorgio Agamben, que observa o contemporâneo como “uma relação singular com o seu próprio tempo, ao qual aderimos, ao mesmo tempo que dele guardamos nossa distância” (AGAMBEN, 2008, p. 10). A contemporaneidade seria, nesse sentido, nossa relação dialética com o tempo, movimento de aproximação e repulsa susceptível de provocar o distanciamento que permite enxergar o oculto. Contemporâneo não é apenas o que é: pode ser o passado que se faz presente.

O arqueólogo francês Laurent Olivier, valendo-se de sua experiência e dos textos de Walter Benjamin, demonstra que as escavações não desenterram o passado: oferecem o enigma de sua existência (OLIVIER, 2008, p. 35). Da mesma forma, o filósofo de *Passagens* considerava que a linguagem mostra o quanto a memória não é o instrumento susceptível de explorar o passado, mas o suporte pelo qual ele se exprime.

No ensaio *La consagración del instante*, Octavio Paz reflete sobre a contemporaneidade do poema, alertando para o fato de que, ao contrário do que ocorre com os axiomas dos matemáticos ou as verdades dos físicos,

o poema não abstrai a experiência: esse tempo está vivo, é um instante prenhe de toda sua particularidade irreduzível e é perpetuamente susceptível de repetir-se em outro instante, de engendrar-se de novo e iluminar com sua luz novos instantes, novas experiências (PAZ, 2005, p. 187).

A contemporaneidade remete, também, à questão da memória. No processo de recaptura do tempo, Marcel Proust distinguiu dois tipos de memória: uma formada pelos hábitos, outra povoada de eventos únicos. A reconstrução literária desses eventos teria como

função principal dar sentido ao eu, promover a individualidade, o que não poderia ocorrer através da mera recuperação da lembrança de eventos repetitivos e imediatos do cotidiano. O poeta utilizaria a memória como instrumento de reconstrução “do mundo da experiência e do eu”, processo no qual o aspecto do tempo assume toda a sua dimensão.

Se no romance o tratamento da questão do tempo tem em Proust um de seus mais importantes pioneiros, na poesia foi fundamental a contribuição de T. S. Eliot, sobretudo no seu longo poema *Quatro quartetos*. Na abertura do poema, intitulada *Burnt Norton*, lê-se:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past ⁵

Nesses versos o poeta e crítico Ivan Junqueira observa a influência de Bergson, através de uma concepção do tempo como processo ontológico “em que a consciência está em permanente e dialético devir”, e escreve que a poesia é um ‘fenômeno de cultura’, “um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores” (JUNQUEIRA *apud* ELIOT, 2004, p. 17).

O poema citado é considerado um dos momentos mais altos da maturidade literária de Eliot, autor caracterizado pela sua poética do fragmento e pelo recurso a elementos susceptíveis de estabelecer um elo com heranças culturais do passado. Nos seus versos está contida a síntese das reflexões de Santo Agostinho sobre o tempo. Neles o poeta recorre à utilização de elementos poéticos para um exercício de “recaptação” que lembra as técnicas utilizadas nos romances de Proust.

É o próprio Eliot quem revela que a única maneira de expressar emoções em forma de arte “é estabelecer um correlato objetivo, em outras palavras, uma sequência de projetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que constituirão a fórmula dessa emoção particular” (JUNQUEIRA *apud* ELIOT, 2004, p. 21). Essa “sequência de projetos”, a nosso ver, revela próximo parentesco com aqueles “eventos únicos” da criação proustiana. Com a ressalva de que, no caso de Eliot, sua ambição é a de fazer a “captura” não apenas do próprio eu, mas de um “Eu” poético múltiplo, trabalhado pela tradição.

Jean-Claude Pinson, em *Free Jazz*, recorre a esses acontecimentos únicos, nacos de autobiografia, pedaços de lembranças para erguer sobre eles toda uma teia ou trama, na qual

⁵ O tempo presente e o tempo passado/Estão ambos talvez presentes no futuro/E o tempo futuro contido no tempo passado (ELIOT, 2004, p. 333. Tradução de Ivan Junqueira).

se faz sempre presente o espírito do contemporâneo. Assim, o que passa persiste como história incrustada nos cacos de alguns objetos encontrados nas suas escavações, cujo significado não pode perder-se, em razão do olhar adestrado sobre o seu próprio tempo.

2.4 Dois poemas traduzidos⁶

Free Jazz

[extrait de *Free Jazz*, Éditions joca seria, 2004, p. 14]

je nageais, l'orage grondait, l'averse menaçait, soudain mitraille de son grain la surface de la mer
or je nageais à l'indienne, une oreille dans l'eau, l'autre à l'air libre
si bien que d'un côté amorti, détimbré, une crépitation mate et sourde
de l'autre un crépitemment sec, une flagellation plus aiguë à la surface

je nageais donc en stéréo – une étrange stéréo grandeur nature où j'étais deux en un et le monde soudain très bizarre

m'est alors revenue l'expression de Hölderlin : ein Zeichen sind wir, deutungslos

et j'ai pensé pêle-mêle à notre condition hydravionesque, entre le ciel et l'eau

à la big question de l'architecture moderne, elle aussi occupée (sky line and waterfront) à mélanger le ciel et l'eau

et qu'habiter en poète, après tout, avait peut-être beaucoup à voir avec cette histoire d'hydravion. Car si la grande affaire de ma vie fut d'abord d'atterrir (« atterris un peu », me chapitrait mon père), j'ai compris cependant sur le tard, à la faveur d'un sérieux chagrin de langage, que peut-être la vraie séquence était la suivante : décoller/atterrir/ décoller

eu nadava, enquanto trovejava e a ameaçante tempestade de súbito metralhou com seu

grão a superfície do mar

e eu nadava, uma orelha sob as águas, a outra ao ar livre,

a sentir, de um lado, o som amortecido, destimbrado, um crepitar surdo e morno do outro, à superfície, um estalar seco, uma flagelação mais aguda

eu nadava em estéreo – um estranho estéreo tamanho natural onde eu era dois em um e o mundo de súbito tão estranho

e veio-me, de repente, a expressão de Hölderlin: ein Zeichen sind wir, deutungslos

confusamente pensei em nossa hidroavionesca condição, entre céu e água

na big question da arquitetura moderna, tão ocupada (sky line and waterfront) a misturar água e céu

e pensei que o habitar poeta, afinal de contas, talvez tivesse muito a ver com

⁶ Tradução de Everardo Norões.

essa história de hidroavião. Pois, se a primeira grande coisa de minha vida havia sido
 aterrissar (« aterrissa um pouco» dizia meu pai), compreendi
 afinal, magoado com o mal da linguagem, que
 talvez a verdadeira sequência fosse: decolar/amerriassar/decolar

Mallarmé m.l.

faute de colombes, avons fait un lâcher de mouettes (c'est d'ailleurs beaucoup plus difficile),
 histoire d'officialiser notre rabibochage avec Mallarmé, après une longue guéguerre.
 Car nous lui en avons longtemps voulu d'une phrase malheureuse, et même imbécile (certes il
 était jeune), où il déclare ne pas vouloir donner sa poésie à gâter aux ouvriers. Texto

dire que D.R. and Aïe on ait peu apprécié, c'est vraiment peu dire (d'autres l'auraient traité de
 fumier pour moins que ça !). On a trouvé complètement ridicule aussi sa façon, bouche en cul
 de poule, de prononcer avec des trémas le mot « poète ».

Heureusement, sur le tard, il a fait son autocritique. Le déclic est venu d'un conflit avec des
 ouvriers, terrassiers, cantonniers, construisant devant chez lui, à Valvins, une ligne de chemin
 de fer. Dans la foulée, il a lu De la contradiction, le texte de Mao, et a même fini par prendre
 sa carte au parti m. l. Entre temps, Aïe lui avait fait part de ma découverte : un carnet de son
 grand-père maternel, où lui, le jeune paysan d'un coup arraché à sa métairie par la guerre,
 s'essaie à quelques vers, lors de sa longue captivité en Prusse. Des vers de cantonnier sans
 doute (ce qu'il fut par la suite toute sa vie aux chemins de fer), mais sur lesquels notre poète a
 consenti, courtois comme toujours, à jeter un œil indulgent avec moi.

En retour, nous-mêmes avons fait notre propre autocritique. Une de plus. D'abord, on a
 exprimé des regrets pour l'avoir tant chahuté, le pauvre Stéphane, pendant les cours d'anglais
 (Aïe prétend que c'est à cause de mauvais professeurs comme ça qu'il n'a jamais vraiment pu
 apprendre cette langue). Et puis on a reconnu nos torts de gardes rouges, quand démobilisés
 on a voulu tout régenter sur la page. On a admis, notamment, que sur la question du reportage,
 c'était bien lui, Mllrm, qui avait raison. Car on a eu l'occasion, ici même, d'en faire la
 fâcheuse expérience : dès qu'on veut la faire marcher au trot du récit, la page se cabre. C'est
 pire dès qu'elle entend le moindre écho des marches militaires accompagnant nos
 sempiternels slogans (le cadre rouge pas davantage fait pour elle que le fameux cadre noir). Il
 n'y a que dans la musique d'Albert Ayler qu'elle supporte les fanfares. Sans doute parce que
 ça dérape en cavalcades et bonds d'écureuil

il fut question de nous envoyer à la campagne, pour la rééducation (Mallarmé, lui, avait bien
 dû s'exiler en Ardèche). Mais finalement, ça n'a pas été nécessaire. On a devancé l'appel et
 on s'est établi, Aïe et toute la bande, en bord de mer, au bout de la plaine que vous savez. On
 a juste eu à réciter deux ou trois de ses poèmes.

Aïe qui depuis les sait par cœur (facile, ils sont très mnémotechniques) les chantonne à
 l'oreille de Miss El Aniz

au fond, on a eu de la chance de ne pas naître népalais. Les autocritiques dans les montagnes
 sont là-bas nettement plus corsées. Incisions, coups de couteau sur le corps du coupable et
 pour agrémenter le tout on parsème du piment sur les plaies. Même l'écriture, pourtant
 habituée à gratter ses plaies, n'en revient pas. D. R., néanmoins dubitatif, ordonne, lui, une
 enquête

Mallarmé m.l.⁷

na falta de pombos, promovemos uma revoada de gaivotas (o que, aliás, é muito mais difícil), jeitinho de oficializar nossas pazes com Mallarmé, após uma longa guerrinha.

Porque durante muito tempo implicamos com ele por causa de uma frase infeliz, e mesmo imbecil (certamente ele era jovem), na qual declara não querer deixar sua poesia “ser estragada por operários”⁸.

Texto

dizer que D.R.⁹ and Aïe¹⁰ não apreciaram muito, é realmente dizer pouco (outros o teriam tratado de lixo por muito menos). Achou-se completamente ridículo aquela sua maneira, boca de cu-de-galinha, de pronunciar com uns tremas a palavra “poëta”.

Felizmente, no fim da vida, ele fez sua autocrítica. O lampejo surgiu de um conflito com feitores, peões, guarda-linhas¹¹, que estavam construindo na frente da casa dele, em Valvins, uma linha de estrada de ferro. Na esteira dos acontecimentos ele leu *Da contradição*, de Mao, e até acabou se filiando ao partido m.l. Nesse ínterim, Aïe tinha-lhe comunicado minha descoberta: um caderninho do seu avô maternal, no qual o jovem camponês, que a guerra arrancara da terra onde era meeiro, havia ousado escrever alguns versos durante seu longo cativeiro na Prússia. Versos de guarda-linhas, sem dúvida (é o que ele foi durante toda a sua vida nos caminhos de ferro), mas sobre os quais nosso poeta consentiu, cortês como sempre, a lançar comigo um olhar indulgente.

Em contrapartida, fizemos nossa própria autocrítica. Uma a mais. Primeiro, lamentamos ter vaiado o pobre Stéphane durante as aulas de inglês (Aïe acha que foi por causa de maus professores assim que ele nunca pôde aprender realmente aquela língua). Em seguida, reconhecemos nossos erros de guardas vermelhos, quando, desmobilizados, quisemos tudo reger sobre a página¹². Admitimos, notadamente, que sobre a questão da reportagem¹³, era ele mesmo, Mllrm, quem tinha razão. Até porque, aqui mesmo, tivemos a ocasião de ser submetidos a uma deplorável experiência: na hora em que se pretende fazer trotar a narrativa, a página se empina. É ainda pior quando ela ouve o menor eco das marchas militares acompanhando nossos sempiternos slogans (a cavalaria vermelha, do mesmo jeito que a famosa cavalaria negra¹⁴, não foi feita para ela). Somente na música de Albert Ayler¹⁵ ela tolera as bandas de música. Sem dúvida porque derrapa em cavalgadas e saltos de esquilo

foi cogitado que iríamos ser expedidos para o campo, para a reeducação (Mallarmé, o próprio, teve que se exilar em Ardèche). Mas, finalmente, não foi necessário. Chegamos antes da convocação e nos estabelecemos, Aïe e todo o seu grupo, à beira-mar, no fim da planície que vocês conhecem. Tivemos apenas que recitar um ou dois dos poemas de Mllrm.

⁷ Mallarmé m.l.: m.l. significa “marxista leninista” e é alusão irônica ao conservadorismo de Mallarmé.

⁸ “Donner la poésie à gâter aux ouvriers” é uma frase de Mallarmé, que considerava uma heresia a arte para todos.

⁹ D. R. remete a um personagem que encarna as aventuras do “drapeau rouge” (bandeira vermelha), ou seja, do comunismo, ao longo do século XX.

¹⁰ Aïe é nome de personagem do livro de Jean-Claude Pinson, espécie de duplo narrador, que pode ser interpretado como o I (eu, em inglês) ou como o aïe (ai), expressão de dor na língua francesa.

¹¹ “Cantonnier” significa operário que faz a manutenção das estradas de ferro. Traduzimos como guarda-linhas.

¹² “Tout régenter sur la page” significa exercer uma espécie de ditadura através do texto, sem levar em conta a música da frase.

¹³ Alusão a um axioma essencial à poética de Mallarmé, que distingue radicalmente duas modalidades de linguagem: a linguagem da poesia e a que ele denomina de ‘reportagem’ (alusão à língua dos jornais).

¹⁴ “Cadre noir” é um famoso regimento equestre da França. Traduzimos por cavalaria negra.

¹⁵ Albert Ayler (1936 – 1970) foi um conhecido compositor e saxofonista de jazz norte-americano.

Aïe, que desde então conhece todos de cor (fácil, pois são mnemotécnicos), os cantarola ao ouvido de Miss El Aniz¹⁶.

no fundo, tivemos a sorte de não termos nascido no Nepal. [Aparentemente] as autocríticas nas montanhas são muito mais cruentas. Incisões, facadas no corpo do culpado e, para confeitar o todo, polvilha-se pimenta sobre as feridas. Mesmo a escrita, apesar de habituada a coçar suas feridas, fica pasmada. D.R., apesar de dubitativo, ordena, ele próprio, uma investigação.

¹⁶ Miss El Aniz é uma cabeleireira de origem magrebina, personagem do livro *Drapeau rouge*, de Jean-Claude Pinson.

3 UM AUTOR NO REDEMOINHO

3.1 Registro breve sobre Jean-Claude Pinson

O poeta e crítico francês Jean-Claude Pinson, autor de *Free Jazz*, nasceu em 1947, numa família de ferroviários, em Saint-Sébastien-sur-Loire, subúrbio da cidade francesa de Nantes. Fez seus estudos secundários nos liceus Jules-Verne, de sua cidade, e no Louis le Grand, de Paris, referência exemplar em matéria de educação (pelo Louis le Grand passaram personalidades do mundo das letras francesas como Charles Baudelaire, Victor Hugo, Théophile Gautier e Jean-Paul Sartre).

Pertencente a uma geração ‘lítica’, cujo desejo, segundo ele, era ‘mudar a vida’ interligando ação poética e ação política, iniciou-se na literatura através da revista *Tel Quel*, publicação literária de vanguarda (1960-1982), editada pela conhecida Éditions du Seuil e dirigida por Philippe Sollers. Sua militância literária, no entanto, foi abandonada quando começou a temer que a “subversão *pela forma* seria apenas uma subversão *para a forma*”. O crítico José Guilherme Merquior analisou, com o rigor que lhe era característico, a ‘miscelânea conceitual’ daquela revista, que fundia alegremente, segundo ele, “categorias marxistas e battaillianas, sem qualquer respeito pelo sentido ou conteúdo” (1991, p. 210). É nesse contexto que Jean-Claude Pinson resolve aderir à ‘utopia maoísta’, num itinerário característico da Geração de Maio de 68, movimento cuja repercussão política e cultural foi determinante para a sociedade francesa de então.

No ensaio sobre o poeta Denis Roche, intitulado *Retour en amont* e publicado no livro *Habiter en poète* (1995, p. 33), Jean-Claude Pinson assim se refere ao grupo da revista Tel Quel:

Tratava-se de acabar, senão com toda a poesia, pelo menos com toda a teoria especulativa da poesia. Tratava-se de romper com esse paradigma, surgido com os Românticos de Iena, que confere à poesia, em detrimento do discurso lógico, um acesso único e privilegiado à verdade última do ser, como se a intuição poética equivallesse, segundo a fórmula irônica de Nietzsche, a uma ‘luneta maravilhosa (possibilitando) ver diretamente no ser’. Tratava-se de acabar com a ‘poesofia’, e também com a ‘filopoesia’.

Na visão do autor de *Free Jazz*, aquele grupo, do qual fez parte, desconhecia o quanto a concepção de uma literatura moderna era devedora do Romantismo alemão, ao mesmo tempo que, contraditoriamente, buscava insinuar-se numa perspectiva inaugurada pelo

Atheneum, que associava literatura, crítica e filosofia. Na sua crítica, Jean-Claude Pinson sugere ter deparado com aquele mesmo ‘desapontamento’ que foi assinalado pelo crítico José Guilherme Merquior (1991, p. 210):

Graças à reverência formalista, a crítica estruturalista e pós-estruturalista nunca esteve à altura do desafio de decifrar a importância moral de grande parte da melhor literatura contemporânea. Os ‘tarados textuais’ nunca escreveram uma palavra memorável sobre Svevo, Musil, Canetti ou Soljenítsin, Sciascia, Handke ou Milan Kundera. E talvez seja essa a pior acusação contra a crítica estruturalista e suas sequelas.

A nova utopia – a via maoísta – abraçada por Jean-Claude Pinson estaria, no entanto, fadada ao fracasso. Para Louis Althusser, o filósofo marxista que galvanizou a juventude da época com seus textos de revisão marxista, o movimento de Maio de 68 perdera-se quando jovens militantes do movimento estudantil foram para a porta das fábricas – opção assumida pelo autor de *Free Jazz* –, onde havia começado uma das maiores greves da história da França:

Isso os perdeu. Pois os operários não precisavam do auxílio dos estudantes, mesmo no ‘poder’, e a coisa se passava em outro lugar que não nas portas das fábricas, no Quartier Latin, onde durante um mês houve combates com paralelepípedos e jatos de granadas lacrimogêneas, mas sem que um só tiro fosse disparado, pois os CRS tinham a recomendação óbvia, na época, do diretor de polícia, cuja filha estava nas fileiras dos manifestantes, de tratar bem dos estudantes que, afinal de contas, eram na maioria filhos da grande burguesia francesa. Foram menos clementes na fábrica Peugeot, onde três operários foram mortos por balas (ALTHUSSER, 1992, p. 308).

A essa ‘derrota’ utópica seguiu-se a proliferação dos movimentos ‘marxistas’ ou ‘maoístas’, que canalizariam grande parte da juventude universitária da França, inclusive Jean-Claude Pinson. Ao episódio de Maio de 68 seguir-se-ia, para ele, um período de longa militância, que duraria alguns anos, durante os quais viveu em Saint-Nazaire, cidade portuária e industrial, militando num grupo político de tendência maoísta e exercendo uma prática operária. A experiência dessa fase de ‘corte’ na sua vida literária resultaria no primeiro livro, *J’habite ici* (PINSON, 1991, p. 45). Desses anos, conforme lembra, guardou o interesse pelas formas de linguagem susceptíveis de contribuir *para fazer nascer, orientar e intensificar formas de vida que fossem produções de ‘ethos’*, numa referência ao conceito de ‘ethopoética’, de Michel Foucault. Tempo em que aguçou a capacidade crítica para observar seu próprio trabalho, situando-o em consonância com a vertigem do mundo. Anos, segundo

ele, “muito ferroviários, também *heavy metal*, vapor ainda, metalurgia, siderurgia, e nos sótons de Gestetner que rodam com barulhos de hélice a cada folha recuspida” (2004, p. 45). Alusões ao período militante em que o trabalho operário mesclava-se às atividades de propaganda e de ativismo político.

Sempre sensível às questões relativas às mudanças nas formas de existência, transcorrida a fase de crença na utopia maoísta, Jean-Claude Pinson ingressou na Universidade, onde defendeu tese sobre Hegel, intitulada *Hegel, le droit et le libéralisme* (1989), publicada pela renomada editora Presses Universitaires de France. Conciliando o ofício de poeta e o de professor universitário, foi diretor do programa do Collège International de Philosophie (1989-1995) e, a partir de 1991, passou a ensinar filosofia da arte na Universidade de Nantes. Sua obra abrange textos poéticos, ensaios críticos e artigos em várias revistas.

De 1968 à década de 1990, o percurso de Jean-Claude Pinson espelha, à sua maneira, o movimento histórico que serviu de pano de fundo à sua formação política e literária. Além de suas repercussões políticas sobre a sociedade francesa, Maio de 68 pode ser considerado, conforme assinalou Antoine Compagnon, o ano da derrubada do autor. Marca “a passagem do estruturalismo sistemático ao pós-estruturalismo desconstrutor”, quando foi preciso, antes de ‘executar o autor’, “identificá-lo ao indivíduo burguês, à pessoa psicológica”. E, assim, “reduzir a questão do autor à da explicação do texto pela vida e pela biografia, restrição que a história literária sugere, sem dúvida, mas que não restaura todo o problema da intenção, nem de maneira alguma o resolve” (COMPAGNON, 1998, p. 56).

De fato, é no início dos anos 1990 que assistimos a esse ‘retorno’ do autor no duplo sentido da palavra: o do autor/Jean-Claude Pinson e o do autor/figura abstrata da crítica. É quando saem do prelo os livros *J’habite ici* (1991) e *Laïus au bord de l’eau* (1993), nos quais os gêneros se entrecruzam e os personagens são tratados sob um fino véu de humor. Nesse contexto, surge, também, em 1997, seu ‘manual’ *Abregé de philosophie morale*, espécie de ‘curso consagrado à felicidade’, no qual é descrito o comportamento num campus universitário, a partir de registros de caráter sociológico, eivados de humor e algumas passagens que beiram a ironia. Segundo ele, não se trata – apesar do título, *abregé* – de um manual de filosofia ética, mas de um texto “submetido ao barulho das formas poéticas: verso e prosa da sátira, poemas de circunstâncias, com tons de epigrama ou elegia, recortes e colagens, ritmo e percussões, em vez das ‘longas correntes da razão’”. O livro compõe-se de quatro partes, significativas quanto ao seu propósito de desconstruir e ironizar o comportamento num campus universitário: 1) *Ética na Faculdade* (sociológica, erótica,

didática); 2) *Da felicidade* (dialética, estética, extática); 3) Do dever; e 4) *Arte poética*. O livro dispõe ainda de um *Index rerum* e de um complemento intitulado *Mecânica lírica com nus e paisagens*.

A Universidade – principal alvo da revolta estudantil de 68 – acabou se tornando um dos primeiros acertos de contas de Jean-Claude Pinson no seu retorno à literatura. No entanto, a Universidade observada em *Abregé de philosophie morale* não é mais aquela assemelhada a uma instituição feudal, contra a qual foram erguidas barricadas alguns anos antes. Trata-se de um lugar onde a “assiduidade não pode ser mais facultativa” e os prédios têm ar de grandes halls de aeroportos. O retrato do filósofo Abelardo, pendurado na parede do andar da Faculdade de Filosofia, é observado com humor: indica ‘seus atributos (com a elipse que lhe convém)’, alusão à castração de que foi vítima o célebre filósofo e homem de Igreja francês¹⁷. Enquanto isso, nos sanitários os desenhos demonstram que as Humanidades resultam de leituras de histórias em quadrinhos pornográficas. Distante o tempo do catedrático francês pedante, distante do auditório, das aulas ministradas através de cansativas leituras em pedestais de madeira. No texto de Jean-Claude Pinson, a realidade universitária é rasgada a bisturi, sob o sorriso complacente de um narrador que, quanto mais se distancia do cenário, mais exercita sua veia crítica.

Somente a partir de 1999 começaram a ser publicados seus ensaios sobre poesia e prosa poética, nos quais as questões de poesia/filosofia são abordadas de forma mais evidente. É o caso de *Fado* (2001), no qual sósias/duplos do poeta português Fernando Pessoa, o músico checo Janáček, o poeta francês Baudelaire, o poeta italiano Leopardi e certo personagem, denominado Cælebs, além do próprio autor, viajam entre Bruxelas e Lisboa, em busca de uma fadista. Essa busca de uma intérprete imaginária do fado – no seu duplo significado de música/destino – é pretexto para diálogos sobre música, poesia e o sentido do estar no mundo.

O jogo permanente entre poesia/realidade, autor/personagens, poesia/prosa caracteriza a escrita poética de Jean-Claude Pinson. Nela se mesclam reflexões filosóficas, observações de caráter sociológico, sempre em meio a um humor sutil. Em *Free Jazz*, por exemplo, situações vividas pelo poeta misturam-se a referências de/a autores, filósofos, músicos e transcorridas em diferentes paisagens percorridas/habitadas pelo narrador. Tudo se conjuga num ritmo febril de música de jazz que obriga o leitor a submeter-se à velocidade, à

17 O poema *Ballade des dames de jadis*, de François Villon, faz alusão ao episódio.

arquitetura e ao ritmo de sua construção. O poema assume a forma ‘*poikilos*’¹⁸, termo utilizado por Jean-Claude Pinson para designar sua forma peculiar de conceber o livro, constituído de alternâncias de poemas e fragmentos narrativos, diálogos ou sequências reflexivas, geralmente entrecortados de poemas curtos. Jean-Claude Pinson é um dos autores importantes da atual poesia francesa, figura entre aqueles que voltaram seu pensamento para a reflexão sobre o lugar da poesia na contemporaneidade. De seus debates com outro poeta e crítico, Christian Prigent, resultaram dois opúsculos citados com frequência em vários estudos sobre a poesia contemporânea (PRIGENT, 1995; PINSON, 1999). Seus livros de ficção, sobretudo *Free Jazz*, encarnam o percurso de uma geração inicialmente marcada por novas utopias, mas que depois desaba no limbo do pós-estruturalismo, em que o arcabouço do texto passou a ter mais importância do que o contexto no qual ele se articula. Nesse aspecto, voltamos a lembrar, foi José Guilherme Merquior – não marxista e infelizmente mantido à distância da Academia, muito embora à frente de muitos críticos de sua época – quem confessou desejar que um teórico da estirpe de um Todorov, ao apelar para um novo humanismo racional na crítica, simpatizasse mais com a “abordagem histórica e fosse menos depreciativo com o marxismo” (MERQUIOR, 1991, p. 289).

Finalmente, o autor de *Free Jazz* irá recorrer ao magistério da filosofia e à literatura, na busca de uma ‘habitação poética’. Nesse percurso é possível observar suas passagens por várias utopias, entendidas não como construções imaginárias e irrealizáveis – conforme o gênero literário inventado no alvorecer do século XVI –, mas como críticas ao modelo de ordem existente e anunciadoras de novas formas de convivência. No caso de Jean-Claude Pinson, essas ‘utopias’ evoluem desde a ideia de organizar cientificamente a sociedade (a proposta marxista) até a de sugerir a possibilidade de, através da poesia, ensinar uma espécie de amizade com o divino ou a “fundação do Ser pela palavra”, segundo a ideia basilar do poeta alemão Hölderlin.

Ao adotar esse caminho, Jean-Claude Pinson será novamente confrontado com o debate crítico que se travou entre as várias concepções poéticas que marcam a literatura, conforme assinaladas por Alfredo Bosi (2004, p. 170):

Dos caminhos de resistência mais trilhados (*poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia*), o primeiro é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos

¹⁸ A palavra grega *poikilos* (ποικίλος) significa, segundo o Dictionnaire Grec Français, de A. Bailly (1950, p. 1.582), variado, diverso, bordado, variável, mutável, entrelaçado etc. No sentido de variado e diverso, usado no texto, foi empregado nas Bacantes, de Eurípedes.

de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole.

A poesia vista como uma técnica autônoma da linguagem posta à parte das outras técnicas, e bastando-se a si mesma: eis uma teoria que estende à prática simbólica o princípio da divisão do trabalho e o exalta em nome da maior eficiência do produtor.

Nessa perspectiva, tanto a poesia como a crítica de Jean-Claude Pinson buscam evidenciar que, mesmo no universo de troca utilitário, a poesia tem seu lugar. Pois,

[...] a questão da poesia – e, me parece, é uma das questões mais vivas nos debates atuais em torno da literatura – permanece muito presente e de novo muito aberta. A poesia não é um objeto indiferente: ela continua a suscitar interrogações fortes e tomadas de posição apaixonadas, mesmo se isso diz respeito apenas a um número restrito de pessoas. Como se a poesia continuasse, apesar de tudo (mesmo tendo pouca visibilidade social), a continuar sendo uma dimensão essencial, fundamental, de nossa presença na linguagem e no mundo (PINSON, 1999, p. 50).

As breves indicações sobre o itinerário de Jean-Claude Pinson não devem revelar intenção de interpretar sua obra por meio de elementos biográficos ou de condicioná-la a certas circunstâncias históricas. No ensaio *Problemas de crítica literária*, Antonio Gramsci chamou a atenção para o fato de que dois escritores podem expressar o mesmo momento histórico, “mas um pode ser artista e o outro um simples untor”¹⁹ (1974, p. 215). Porém, há autores cujos escritos levam marcas de um percurso cujo contexto histórico merece ser observado, mesmo a largos traços. Jean-Claude Pinson é um deles. Além disso, comungamos da mesma visão do crítico Antoine Compagnon, quando lembra que é necessário abandonar a falsa alternativa texto/autor (1998, p. 110), pois os dois se completam dialeticamente, embora em alguns casos um desses aspectos possa predominar no estudo da obra, a depender de circunstâncias específicas. Em relação à obra de Jean-Claude Pinson seriam merecidas as considerações feitas por George Steiner, em *Gramáticas da criação* (2003, p. 232):

Mesmo o mais ‘autista’ dos atos estéticos ou a mais gráfica das singularidades permanecem fundamentalmente sociais nos contornos de sua fenomenologia e surgem sempre a partir das pressões modeladoras e das limitações dos recursos disponíveis. A linguagem é só o exemplo mais óbvio dessa matriz coletiva. A historicidade determina as opções da imaginação. Não é preciso ser marxista (embora isso possa às vezes ajudar) para compreender como dados formadores sociais, econômicos e

¹⁹ Sobre o termo ‘untor’ há no livro citado a seguinte nota do tradutor português: “Termo depreciativo, cujo significado tem raízes nos ‘untiores’ de Manzoni, isto é, homens que besuntavam os muros das cidades e a quem, quase supersticiosamente, se atribuíam as culpas da difusão das pestes”. Alessandro Manzoni (1785-1877) foi romancista e poeta italiano católico, autor de *Promessi sposi*.

ideológicos circunscrevem e moldam a arte, a música ou a literatura. O épico antigo é um produto tão circunstancial de requisitos e oportunidades étnicas, econômicas e políticas determinadas quanto, à sua maneira, o romance em prosa. O ambiente do clã é tão seminal em Homero quanto a mundanidade em Proust.

George Steiner recompõe, a seu modo, a conhecida passagem do *Grundrisse* de Marx sobre arte grega e sociedade moderna, escrita nos meados do século XIX, na qual o filósofo alemão assinalou que “certas épocas de florações artísticas não correspondiam de forma alguma à evolução geral da sociedade nem, em consequência, ao desenvolvimento da base material que de alguma forma representa sua ossatura” (MARX, 1967, p. 40).

3.2 Ao encontro do autor

Jean-Claude Pinson chegou, em agosto de 2005, a um Recife ainda sob o clima da morte de Miguel Arraes, ex-governador de Pernambuco, fato que o levou a evocar, no livro *Drapeau rouge*, a lembrança de Robert Linhart, sociólogo francês, autor de *Le sucre et la faim*, livro traduzido por Miguel Arraes e editado pela Paz e Terra, em 1981, sob o título de *O açúcar e a fome*, e que descreve as condições do mundo do açúcar na Zona da Mata pernambucana. Linhart é também autor de outro livro, *l'Établi* (*Greve na fábrica*, Paz e Terra, 1978), no qual narra sua experiência como operário de uma usina Citröen, situada nos arredores de Paris. Linhart era ‘conhecido’ dos personagens do livro *Drapeau Rouge*, ‘que o admiravam’, pois “tinha uma elegância nova, sem igual. E muito de aura, com seus cabelos meio longos, à maneira de Mao no seu retorno de pesquisas em Huanan” (PINSON, 2008, p. 54). Pelo menos assim o via o autor de *Free Jazz*, que como ele havia militado nas hostes maoístas de uma França recém-saída da grande reviravolta de Maio de 68.

Jean-Claude Pinson (2007) conta em entrevista à revista *Continente* o quanto sua passagem pelo Recife teve papel desencadeador da lembrança de Robert Linhart, fazendo ressurgir

a vertente primeira, primaveril, elegante, prometedora, da aventura maoísta, tal como vivemos na França, no final dos anos sessenta. E o que vi e aprendi no Recife me confrontou com uma realidade jovem capaz de fazer eco a essa figura

Processo de recaptura do tempo, através de um evento único, conforme distinguia Marcel Proust, em relação àqueles fragmentos de uma memória formada pelo hábito? A

reconstrução literária desses eventos únicos teria como função principal dar sentido ao eu – promover a individualidade –, o que não poderia ocorrer através da mera recuperação da lembrança de fatos repetitivos e imediatos do cotidiano. O escritor utilizaria a memória como instrumento de reconstrução “do mundo da experiência e do eu”, processo no qual o aspecto do tempo assume toda a sua dimensão. Uma passagem do escritor argentino Ricardo Piglia ilustra esse aspecto da construção literária. No monólogo do ‘Senador’, em *Respiração artificial*, ele diz que “ali encontro a matéria com que está construída a memória. Outra memória: não esta minha memória, formada por palavras e mensagens cifradas, outra memória que me vem, acompanhando a desolação da insônia” (1987, p. 49).

Assim Jean-Claude Pinson (2008, p. 49) evoca sua ‘viagem’ Recife/Paris, Recife Antigo/Quartier Latin:

... auscultar as frases de *Sucre et la faim* como se fosse um livro de poesia, Cælebs acha que é uma ideia engraçada.
O subtítulo (*Enquête dans les régions sucrières du Nord-Est brésilien*) é sem equívoco, ele observa.
De fato, nenhum voo, nenhum lirismo nesse livro apenas um pouco mais grosso do que uma plaqueta de poesia. Mas o testemunho não proíbe a prosódia...

No prefácio de *Contre Sainte-Beuve*, Proust confessa dar cada vez menos importância à inteligência. Sugere que o que ela nos traz de volta sob o nome de passado não é o passado (PROUST, 2006, p. 43). Uma das soluções literárias encontradas pelo autor de *Em busca do tempo perdido* – próxima à tese de Freud sobre a criação literária²⁰ – foi a de tentar esconder nos objetos a sensação do perdido. Outra é a maneira de ver de Wittgenstein, ao asseverar, nas suas lições, que as questões estéticas “nada têm a ver com a experimentação psicológica, mas recebem sua resposta de uma maneira completamente diferente” (1992, p. 45). Refere-se Wittgenstein particularmente ao aspecto da forma, que se situa na esfera da inteligência e do fazer. Essas observações têm o sentido de alertar para o fato de que, se a lembrança de acontecimentos relevantes pode ter papel desencadeador de um processo criativo, a feitura de uma obra requer um domínio da inteligência necessário à sua configuração. No caso de Jean-Claude Pinson, se a memória dos acontecimentos únicos sobressai em algumas passagens de seus textos, é na dimensão de seu trabalho de composição que reside o grande interesse de seus livros. Assim pode ser constatado, entre outros, aquele ‘acontecimento único’ do seu

²⁰ Para uma visão mais detalhada ver: FREUD, S. *La création littéraire et le revê éveillé*. In *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris: Gallimard, 1952.

‘encontro’ recifense com Robert Linhart, resgatado no livro *Drapeau rouge*. Essa passagem – no duplo sentido de viagem no espaço e no texto – permite ao leitor observar a transcrição literária de um desses acontecimentos, visto e transfigurado através do filtro da sensibilidade do autor.

Com quase vinte anos de intervalo – que se estendeu desde a militância maoísta do final dos anos 60 à chegada de Jean-Claude Pinson ao Recife –, ocorreu o ‘encontro’ poético entre Robert Linhart e Jean-Claude Pinson, promovido por imaginação e memória. Embora sem se conhecerem, pertenceram à mesma geração ‘lírica’, aquela cujo desejo era mudar a vida, interligando ação poética e ação política. Geração que, mesmo não tendo conseguido refazer o mundo – a partir das barricadas do Quartier Latin e da ilusão de que a palavra política poderia transformar a vida –, contribuiu para promover uma mudança cultural sem precedentes na sociedade francesa. Foi graças a representantes dessa época, por exemplo, que a poesia da França – durante séculos centro de gravidade da literatura mundial – voltou a ser observada com atenção, após sua estada no limbo que sucedeu a vaga surrealista da primeira metade do século XX.

Os textos de Jean-Claude Pinson desdobram-se e se interligam: dois rios que, ao se unirem, resgatam uma mesma água. Primeiro, os textos poéticos – a exemplo de *Free Jazz* – despertam no leitor o sentimento de uma rapsódia (do grego *rhapsódia*), trecho de poema épico recitado por um rapsodo. Porém, esses textos ‘cantam’ uma ‘épica’ do cotidiano, em que anti-heróis enfrentam ‘vidas minúsculas’, para usar a expressão de Pierre Michon²¹. Em seguida, são as águas de seu pensamento crítico, ensaios decorrentes de estudos sobre a poesia contemporânea, através dos quais podemos recolher elementos para melhor compreensão tanto de sua obra como da poesia contemporânea francesa. As duas facetas de seu trabalho integram-se como dois espelhos que se refletem mutuamente. E no âmago de seus estudos críticos destaca-se sua contribuição à revisão da obra de Hugo Friedrich, cujo livro sobre a lírica ocidental é, até os dias de hoje, uma das referências mais significativas.

A poesia de Jean-Claude Pinson, contemporânea, traz-nos elementos que possibilitam um olhar mais ajustado sobre uma po-ética que procura ir além das acrobacias da língua para trazer-nos um sentido ético, po-ético. Sentido ou direção que, para alguns poetas franceses, como o autor de *Free Jazz*, pode levar de um caminho do ‘proletariado’ – cuja utopia se supôs extinta no final do século que passou – a uma via do ‘poetariado’. Pois, como escreveu Jean-Claude Pinson no seu último livro, *À Piatigorsk, sur la poésie* (2008b, p. 42):

²¹ Pierre Michon é um dos prosadores franceses de uma geração militante chegada tardiamente à literatura (como Pierre Bergounioux ou Antoine Volodine), da qual Jean-Claude Pinson afirma se sentir mais próximo.

Toda sociedade humana é imaginariamente instituída e sem cessar susceptível de uma *re-instituição* imaginária. No deserto da época (no mundo *abstrato* imposto pela dominação absoluta do mercado), os poetas filósofos são aqueles cuja tarefa é de fazer entrever, *imager*, fora do horizonte por assim dizer inultrapassável da razão econômica, a possibilidade e a realidade de outras formas de vida. A imaginação poética vale, então, como uma verdadeira esquematização prática, ética, que é evidentemente tudo, menos esquemática (no sentido vulgar do termo).

4 RECURSOS PARA UM OLHAR

Várias visões críticas recentes sobre a poesia moderna têm como eixo norteador a obra de Hugo Friedrich, considerada ainda – embora com mais de 50 anos de publicada – o trabalho mais sistemático sobre a evolução da ‘lírica’ ocidental. Em torno da obra de Friedrich há várias observações críticas nos ensaios de Jean-Claude Pinson, assim como naqueles de dois autores publicados recentemente no Brasil: Alfonso Berardinelli e Michael Hamburger.

4.1 As visões

No primeiro capítulo de *Estrutura da lírica moderna*, intitulado *Premier regard sur la poésie des temps présents: dissonances et ‘normalité’* (Primeiro olhar sobre a poesia dos tempos presentes: dissonância e ‘normalidade’), **Hugo Friedrich** examina as características essenciais da poesia moderna. Ela teria principiado com Baudelaire, para ele o poeta da “idealidade vazia”. Resumidos no capítulo do livro dedicado a Mallarmé, esses traços são:

Desaparecimento de uma poesia de inspiração pessoal ou sentimental, imaginação governada pela inteligência, destruição do real e das relações afetivas e lógicas. Trabalho poético ditado pelos impulsos da língua, procedimento que consiste em sugerir as coisas em vez de apresentá-las de modo claramente inteligível, consciência de pertencer à fase tardia de uma cultura, ruptura com a tradição cristã e humanista, solidão se sabendo estado de eleição, afirmação de igual valor entre a poesia e a reflexão sobre a poesia, poesia na qual as categorias negativas predominam (FRIEDRICH, 1999, p. 133).

A magia verbal da poesia moderna, cujo exercício do fazer prima sobre o sentimento, fascina, segundo Friedrich, pela obscuridade. Ela provoca no leitor tensão e dissonância, dissonância comparável à da música – a exemplo das composições de Igor Stravinsky –, capaz de causar surpresa àqueles que a ouvem, pelo sentimento que transmite de quase desordem e ausência de harmonia. É que o poema moderno, na visão de Hugo Friedrich, deforma os elementos do real, tornando-os estranhos à ordem tradicional da descrição poética. Dentre os três estados possíveis no ato criador da poesia – sentir, observar, transformar –, é o terceiro elemento que predominaria nessa poesia (cf. FRIEDRICH, 1999, p. 15).

Recusando a tradição da lírica romântica, que privilegia o ‘sentimento da alma’, a poesia inaugurada por Baudelaire rejeita, na visão do crítico alemão, a comunicação afetiva,

distancia-se da ‘coisa vivida’, por ser submetida a mecanismos de construção regidos pela ditadura da inteligência. Um poema continua a ser uma linguagem, mas “uma linguagem que não comunica um objeto” (FRIEDRICH, 1999, p. 18).

Ao buscar o desconcerto e o choque, ela afasta-se dos procedimentos ‘normais’, busca o inusitado, rompe com os cânones. Contudo, Hugo Friedrich observa que o conceito de ‘anormal’ não deve ser julgado pejorativamente. Trata-se, segundo ele, de “uma situação espiritual e intelectual que nos permite compreender, por exemplo, um texto de Goethe ou mesmo de Hofmannstahl”. Ora, a poesia moderna seria tão ‘anormal’ que o próprio autor poderia ter apenas um “conhecimento limitado das significações da coisa criada” (FRIEDRICH, 1999, p. 20).

O conhecimento da poesia moderna pressuporia, por essas suas especificidades, a invenção de “categorias novas” e de novos instrumentos de análise, capazes de descrevê-la com profundidade. As categorias que se impõem, nesse caso, seriam, segundo Friedrich, essencialmente negativas, sobretudo quando aplicadas aos aspectos formais, que revelam mais da invenção do que do conteúdo.

Tais características negativas ele vai buscá-las de empréstimo a Lautréamont (que esquematizou, em 1870, os aspectos principais daquilo que denominou a ‘poesia futura’):

a angústia, a perturbação, o declínio, a distorção de todos os elementos, a predominância do singular, do excepcional, a obscuridade, os estragos causados pela imaginação, o sombrio e o sinistro, os dilaceramentos entre os contrastes os mais extremos (FRIEDRICH, 1999, p. 23).

De fato, *Poésies I* (LAUTRÉAMONT, 1967), texto pouco conhecido do Conde de Lautréamont (aliás, Isidore Ducasse), é, diga-se de passagem, lúcida e impressionante manifestação sobre o que viria a ser a poesia moderna.

Uma das mais recentes críticas às análises de Hugo Friedrich partiu do crítico italiano **Alfonso Berardinelli**. Berardinelli, no livro *Da poesia à prosa*, já citado, chama a atenção para o fato de o crítico alemão ter dado ênfase a um núcleo restrito de autores de cuja poesia teriam sido obtidas as principais características da poesia moderna, o que Berardinelli denomina o “triunfo dos epígonos”. No mesmo diapasão situa-se a crítica de Jean-Claude Pinson, que invoca nos seus textos as influências sobre a poesia moderna de poetas negligenciados pelo crítico alemão, tais como Leopardi, Hölderlin ou Fernando Pessoa.

Em entrevista concedida a Luiz Dulci e Maria Betânia Amoroso, publicada no caderno *Mais*, da Folha de São Paulo, Alfonso Berardinelli comenta que o livro de Hugo Friedrich,

embora importante pela sua comodidade expositiva da modernidade, reduz essa poesia “a um esquema (linguagem antirrealista, obscuridade, arbítrio, esvaziamento semântico etc.), que deixa de fora muita coisa”. E acrescenta que a poesia moderna “não é só antiprosa, é também invasão da poesia pela prosa. Não é só violenta abstração formal, é também violência comunicativa. Como disse Eliot, em poesia não existe ‘música’ que não seja música de um significado” (BERARDINELLI, 2007a).

No livro *Da poesia à prosa* (2007), ele lança mais lenha à fogueira da inesgotável discussão sobre os rumos da poesia. O assunto é tratado com maior ênfase no ensaio *As muitas vozes da poesia moderna*. O alvo maior é o livro de Hugo Friedrich, muito embora, na opinião de Berardinelli, *Estrutura da poesia moderna* ainda seja a obra mais sistematizada sobre a evolução da poesia ocidental no decurso de mais de um século e uma “eficaz descrição da ‘estrutura’ da lírica moderna”.

Ocorre que para compor sua análise, Hugo Friedrich escolheu um naipe de poetas cujas obras se acomodavam à sua “estrutura” e, a partir da dissecação de cada uma delas, teceu a trama de seu ‘modelo’. Sua escolha foi sem dúvida arbitrária – como, de fato, qualquer escolha dessa natureza o é – e culminou, segundo a crítica de Berardinelli, no já citado “triunfo dos epígonos”. Esses epígonos – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Saint-John Perse, Paul Valéry, Appolinaire, Garcia Lorca, Jorge Guillén, Ungaretti, T. S. Eliot – ocupam o centro da elaboração teórica do crítico alemão. Mas, o que deles cogita Hugo Friedrich não teria acrescentado muito às considerações tecidas em torno da poesia de Stephane Mallarmé. De fato, o autor de *Un coup de dés*, segundo Berardinelli, é a viga mestra do modelo de Friedrich e sua obra teria sido lida como resultado de um trabalho preparatório à construção de uma “linha evolutiva” que segue de Novalis e Poe até Baudelaire, mas da qual teriam sido excluídos autores fundamentais como Leopardi, Hölderlin ou Coleridge (BERARDINELLI, 2007, p. 19).

A seleção estabelecida por Hugo Friedrich teria, assim, privilegiado uma tendência da poesia moderna, em detrimento de outras grandes vozes de influência marcante no último século, a exemplo de César Vallejo, Maiakovski ou Auden. Berardinelli considera que Hugo Friedrich oferece uma formulação sistemática da “poesia pura”, como se ela fosse uma única estrutura estilística, marcada pela magia da linguagem que se basta a si mesma e pela “transcendência vazia”. A observação é pertinente, muito embora o próprio Berardinelli acabe por incorrer na mesma síndrome de eleição à qual, segundo ele, teria sucumbido Hugo Friedrich. Não fosse assim, teria incluído entre seus ‘epígonos’ o poeta Fernando Pessoa (aliás, como já mencionamos, excluído também do livro de Hugo Friedrich). Além de não dar

a reconhecida importância à poesia de Fernando Pessoa – cujas reflexões filosóficas sobre o fazer poético foram uma das grandes contribuições à poesia moderna. Ora, a influência da obra do poeta português – absolutamente inovadora, inclusive para além das fronteiras de nosso idioma – foi totalmente ignorada pelos dois grandes críticos.

É certo que, de Federico Garcia Lorca, por exemplo, Hugo Friedrich se restringiu a apreciar o poema *Romance somnambulo*, no qual, segundo ele, o “espaço é abolido” e o “tempo é imóvel”, perspectivas poéticas “como no poema de Valéry, *La Fileuse*, onde a obscuridade surge do crepúsculo para se tornar noite” (FRIEDRICH, 1999, p. 282). Mas não salienta o quanto o *Romancero gitano*, de Lorca (do qual faz parte o poema analisado), é arraigado às raízes andaluzas do autor, conforme o próprio Lorca esclareceu, embora reconhecendo aquele seu livro como

antipitoresco, antifolclórico, em que não há nenhum jaleco, não há traje cintilante de toureiro, não há sombreiros de abas grandes, não há pandeiros: em que figuras se movem contra panos de fundo milenares e há uma única protagonista, Angústia, grande e escura como um céu de verão, que se infiltra na medula dos ossos e na seiva das árvores e nada tem em comum com melancolia, ou nostalgia, ou qualquer outra aflição ou sofrimento da alma (*apud* GIBSON, 1989, p. 165).

Curiosamente, Hugo Friedrich não se deteve sobre *Un poeta en Nueva York*, também de Lorca (escrito entre 1929 e 1939, portanto após o *Romancero gitano*, de 1927), no qual teria encontrado certamente mais elementos para enquadrá-lo dentro da sua ‘estrutura’ da poesia moderna. Em *Un poeta en Nueva York*, de fato, encontram-se presentes tanto a solidão do homem nas grandes metrópoles como a desumanização e a predominância do imaginário. Algo mais próximo das observações do pintor surrealista espanhol Salvador Dalí, que assim se expressou em carta ao poeta: “No dia em que perderes o medo e cagares nos Salinas deste mundo, abandonares a Rima – numa palavra, arte entendida pelos porcos –, produzirás coisas inteligentes, terrificantes, intensas e poéticas como nenhum outro poeta seria capaz” (DALÍ *apud* GIBSON, 1989, p. 253).

O crítico italiano Alfonso Berardinelli opõe a Friedrich sua própria concepção de poesia moderna, aquela que, ao invés de fugir do real, opera um retorno à realidade: “A irrupção do não formalizado e do não formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente seus materiais” (BERARDINELLI, 2007, p. 28). Num ensaio do mesmo livro, *Poesia e gênero lírico*.

vicissitudes pós-modernas, Berardinelli elegeu seus próprios ‘epígonos’ (Auden e Francis Ponge) para exemplificar o quanto, na pós-modernidade,

a poesia forçou os seus limites: 1) recuperando as dimensões da prosa, ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica de tipo monista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre ‘universo humano’ da experiência e ‘idioleto’ artístico (BERARDINELLI, 2007, p. 179).

Sua apreciação sobre os dois poetas (Auden e Ponge) flutua, no entanto, na superfície estilística. Valoriza em Auden o fato de o poeta de *Musée de beaux arts* liberar a poesia moderna “de seus purismos e rigores”, criando uma poesia de fluência oratória ou coloquial, “o que por si só já assinala uma virada em relação ao estilo ‘modernista’ concentrado, ascético, hermético, órfico, característico no tardo-simbolismo de autores como Rilke, Yeats, Valéry” (BERARDINELLI, 2007, p. 180). Quanto à obra de Francis Ponge, o conceito de ‘realista’ utilizado para caracterizá-la nem sequer é devidamente enunciado. O crítico italiano também não julgou necessário avaliar as análises importantes feitas sobre o poeta francês por autores como Jean-Paul Sartre, Henri Madiney e, mais recentemente, Jean-Claude Pinson. Tudo transcorre como se observações de Berardinelli fizessem tábula rasa de inúmeras ideias importantes sobre a poética de Francis Ponge, desenvolvidas por um conjunto de críticos do mais alto gabarito teórico.

Além disso, se o lapso do crítico alemão – ao não incluir o poeta dos heterônimos entre seus escolhidos – merece a escusa de tempo e idioma, o de Berardinelli é, deve ser dito, imperdoável. O livro de Hugo Friedrich data de 1956, época em que Fernando Pessoa ainda era pouco conhecido fora do mundo lusitano. Ao contrário, o estudo de Berardinelli é recente e peca por um agravante: entre os escritores e críticos italianos encontra-se Antonio Tabucchi, um dos mais conhecidos especialistas da obra de Fernando Pessoa.

A poesia moderna, teorizada por Hugo Friedrich, é, segundo Berardinelli, aquela que privilegia o máximo de abstração e de despersonalização: alheia à história, “deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico autosuficiente”. O crítico italiano opõe a esse modelo uma poesia que se inspiraria em modelos mais “impuros”, como o de Baudelaire, Rimbaud e Whitman. O leitor não consegue descobrir quais as “impurezas” da poesia de Rimbaud e Baudelaire, detectadas por Berardinelli, dissecadas com rigor pelo crítico alemão. Berardinelli limita-se a colocar Walt Whitman no polo diametralmente oposto ao modelo

arquitetado por Hugo Friedrich: uma poesia na qual não há “abstração ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista, nem impulso da linguagem em direção a uma ‘transcendência vazia’ ou fuga de palavras do horizonte concreto, do imediato, da experiência comum” (BERARDINELLI, 2007, p. 22). E ressalta a influência “algo visível” do poeta de *Folhas de relva* sobre a obra de Paul Claudel, Saint-John Perse, Neruda e Garcia Lorca.

No ensaio *A verdade da poesia*, o crítico alemão **Michael Hamburger** também enfatiza tratar-se de um erro afirmar que a poesia desde Baudelaire teria se desenvolvido apenas numa única direção, aquela que desemboca em Mallarmé e dele segue as pegadas (cf. HAMBURGER, 2007, p. 35). Não é por acaso que um dos livros de referência para o estudo de Hamburger é o clássico *The poem itself* (1960), de Stanley Burnshaw, livro, como ele próprio indica, que contém análises de poemas de poetas franceses, alemães, espanhóis, portugueses e italianos, bem como os textos e as versões literais em inglês. A diversidade de vozes dessa antologia já antiga oferece, de fato, ao leitor, a possibilidade de ir ao encontro de vertentes poéticas tão diversificadas como aquelas que vão de Ungaretti a Saint-John Perse, ou de Hugo Von Hofmannsthal a Cesar Vallejo²².

Michael Hamburger também refuta a generalização de Friedrich quando este afirma que a poesia moderna desconheceria o mundo objetivo. E coincide com Jean-Claude Pinson na avaliação da poética de Francis Ponge, cujos poemas, segundo ele, “expressam não as coisas, mas um modo de olhar para as coisas e ter a experiência delas” (HAMBURGER, 2007, p. 46), aquilo que pode ser considerado ‘materialismo positivo’. Numa perspectiva totalmente oposta à de Friedrich, Hamburger (2007, p. 58) escreve:

As diferenças genuínas entre os poetas vêm à luz por causa do valor que cada um atribui às funções e implicações públicas da poesia – funções e implicações que estão bem longe de ter sido eliminadas de uma vez por todas pela declaração de Mallarmé de que ‘os poemas são feitos não de palavras mas de ideias’, ou pela de MacLeish segundo a qual ‘um poema não deve significar, mas ser’. Essas, em todo caso, são meias verdades, como Burckhard argumentou, porquanto as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido. Tampouco é preciso ser marxista para reconhecer que toda a poesia tem implicações políticas, sociais e morais, independentemente de a intenção por trás dela ser didática e ‘ativista’ ou não. De forma contrária ao que Hugo Friedrich asseverou, um bom exemplo poderia ser a humanidade específica de grande parte da poesia moderna, uma preocupação pela humanidade como um todo muito mais intensa por ser ‘despersonalizada’ de um modo que a poesia romântica não era, porque os poetas românticos mais confessionais estavam

²² A salientar que, entre os poetas de língua portuguesa, Burnshaw incluiu no seu livro poemas de Manuel Bandeira, Jorge de Lima e Cecília Meireles.

interessados principalmente em sua própria individualidade e nas coisas que faziam deles pessoas diferentes das outras.

Desacordo com o clássico de Friedrich que atribui filiação única à poesia moderna, caracterizada como desumanizada, une atualmente críticos como Alfonso Berardinelli ou Michael Hamburger. Jean-Claude Pinson insere-se nessa corrente que começou a abalar os pilares da obra mais clássica e mais sistemática sobre a poesia moderna.

4.2 Os prismas de Jean-Claude Pinson

A poesia de Jean-Claude Pinson o situa entre os ‘poetas críticos’, aqueles cuja lírica se distancia do modelo romântico e da prática poética de caráter narcísico. Sua produção o situa, a exemplo de Yves Bonnefoy ou de Michel Deguy, numa vertente que remonta ao Romantismo alemão, embora sua lírica abandone o questionamento exclusivamente ontológico, voltando-se para uma reflexão em torno do que considera uma ‘habitação poética’ do mundo.

No ensaio intitulado *L’homme habite poétiquement, de Heidegger à Ricoeur*, incluído no livro *Habiter en poète* (1995), Jean-Claude Pinson argumenta que a ideia dessa ‘habitação poética’ implica, hoje em dia, chocar-se à objeção “de um pensamento crítico da modernidade que pergunta com inquietação como um mundo desencantado como o nosso poderia ainda ser habitado poeticamente” (PINSON, 1995, p. 63). E indaga em que medida esse mundo oferece uma existência “na qual não esteja maciçamente ausente essa dimensão lírica” relacionada com algo como o sentimento do maravilhoso ou a emoção provocada pelo belo.

Tal preocupação com o destino da poesia o conduz a uma concepção do fazer poético que subentende dois conceitos interligados: ‘poétique’ e ‘poéthique’. O primeiro termo, ‘poétique’, é concepção explícita do autor sobre o seu *modus operandi*, sua fábrica de fazer poesia. O segundo, ‘poéthique’ – com a introdução da letra ‘h’ no interior da palavra francesa –, incorpora o sentido de uma ética que ultrapassa o estrito ato da escrita para ser alargada à própria condição do ser. A poesia é assim observada como vinculada a uma forma do existir susceptível de fazer face aos mecanismos cada vez mais alienantes de uma realidade regida pelas leis mercantis. Ora, segundo Jean-Claude Pinson (1995, p. 135), “se a poesia transborda a poética, se a realidade da obra excede o significado programático (e o próprio significado), a existência ultrapassa a escrita”. A poesia torna-se, assim, lugar da utopia, na sua vertente que se inicia, pode-se dizer, a partir do Romantismo de Iena, de Novalis e Hölderlin, diferente,

contudo, daquele que viria a proliferar em outros países da Europa e do outro lado do Atlântico.

A poesia deixa de ser mero objeto verbal oferecido ao gozo estético ou à análise para se tornar “uma proposição de mundo – uma proposta quanto a uma modalidade possível de sua habitação” (PINSON, 1995, p. 135). A perspectiva do autor teria, assim, uma natureza metatextual, mesmo sem abdicar de sua experiência autobiográfica. Encontraria nessa espécie de utopia poética o sentido – ou a função – de seu fazer literário. A utopia seria a própria razão de seu texto; seu *topos*, o branco da página, onde o verbo criaria sua razão de/do ser, não como mera acrobacia de palavras. Como, por exemplo, a “*plage*” do livro *Free Jazz*, em que a página é, ao mesmo tempo, praia (*plage*) e a faixa (*plage*) de um disco de Coltrane, o músico de jazz estadunidense. Em seu livro mais recente, intitulado *À Piatigorsk, sur la poésie* (2008b), Jean-Claude Pinson invoca Merleau-Ponty, ao observar que o poeta se sintoniza com uma ‘modulação da existência’, enquanto o romancista liga-se essencialmente à apresentação de um ‘acontecimento inter-humano’ que ‘ele deixa amadurecer e explodir sem comentário ideológico’. A poesia teria essa função de explorar os limites da língua e, na medida em que se dedica à criação de novas formas verbais, concorreria para nos levar a refletir sobre a própria existência, tornando-se uma espécie de filosofia ‘no ato’. Ao mencionar o filósofo francês – discípulo de Husserl e de Heidegger, que definia o homem como um corpo em relação com o mundo –, Jean-Claude Pinson insere-se numa via que recorre à fenomenologia para se contrapor a uma poesia voltada para si mesma, como aquela que se constitui herdeira da lírica narcisista dos românticos. A ideia de uma habitação pela poesia estaria, nesse aspecto, próxima à tentativa de Merleau-Ponty de tornar evidente a articulação do ser no homem, sem a qual o exercício da percepção se tornaria impossível.

Jean-Claude Pinson sugere a necessidade de os poetas éticos (*‘éthiciens’*) serem capazes de inventar novas formas que ajudariam a entrever a possibilidade de uma habitação do mundo ‘relegada pelo ópio da razão instrumental’. Poetas-filósofos que teriam um papel a desempenhar no re-desenho da sociedade, cujo imaginário foi concebido pela lógica mercantil, despida de utopias, comandada pelo pensamento meramente instrumental. Nesse sentido, ao interrogar sobre os poderes da poesia no campo da existência, nas suas mais diferentes dimensões, ele amplia ainda mais, no seu livro mais recente, as observações críticas contidas nos seus ensaios anteriores, notadamente *Habiter en poète* (1995) e *Sentimentale et naïve* (2002).

Sua ideia de poesia, enquanto arte do sentido, ou da percepção, na sua dimensão mais profunda – o lugar onde se entrelaçam filosofia e poesia –, faz emergir o sentimento de que

ela, a poesia, é condição indispensável ao ressurgimento de um projeto susceptível de entrelaçar verbo e vida. No entanto, ao reconhecer a necessidade da filosofia para a desconstrução de sua própria dialética, ou para a crítica sobre “o seu próprio devir-mundo”, Jean-Claude Pinson considera ser isso insuficiente. É preciso, segundo ele,

ir além e se engajar na via construtiva dessa ‘ultrafilosofia’, como ele (Hölderlin) a denominava, que Leopardi soube muito cedo entrever. (...) Colocando a necessidade (e a produtividade para a vida) das ilusões verdadeiras da arte, Leopardi soube definir, mostra Antonio Negri, uma outra temporalidade, uma temporalidade da imaginação produtora de esperança concreta, pois que mais conjugada ao presente da ‘desutopia’ do que a um futuro indeterminado da utopia (PINSON, 2008b, p. 42).

Conforme sugere o filósofo italiano Antonio Negri, a resistência ao que ele denomina *biopoder* e a busca de novos estilos de vida não são distantes de uma militância que se apresenta como um ‘novo tipo de subjetividade’, segundo Pinson, construída a partir das lutas por uma sociedade mais justa.

4.3 Em busca da po-ética

A construção de uma esperança, sugerida por Jean-Claude Pinson, remete à questão da linguagem enquanto instrumento fundamental da criação dessa utopia ‘po-ética’. Ele anuncia a ruptura da poesia contemporânea com o modelo sintetizado por Hugo Friedrich na sua obra mestra. Friedrich concluiu que toda verdadeira poesia europeia teria de ser abstrata. Ora, para Jean-Claude Pinson, o céu da poesia observada pelo crítico alemão é o vazio e a abstração e comportaria três grandes características:

- 1) a despersonalização do poeta, que se dilui no absoluto da linguagem;
- 2) a destruição do objeto, levado a uma realidade poética que, “dilacerada pela potência do imaginário”, não é mais do que um “campo de ruínas”, fazendo “eco à dessubstancialização do real pelas ciências”; e
- 3) o aniquilamento do sujeito lírico, fazendo eco “às críticas filosóficas do sujeito soberano e à disposição freudiana da consciência” (PINSON, 2002a).

Esses traços observados por Friedrich já se encontravam consubstanciados no ensaio *A desumanização da arte* (1999), de Ortega y Gasset, editado em 1925, portanto 30 anos antes de o livro do crítico alemão sair do prelo. Segundo o filósofo espanhol, toda poesia, a partir de então, caminharia no rumo concebido por Mallarmé: poesia que não necessitaria ser sentida,

porque não haveria nela nada de humano. À força de negações, escreveu: o verso do poeta francês “anula toda ressonância vital e nos apresenta figuras tão extraterrestres que a simples contemplação delas já é um supremo prazer” (ORTEGA Y GASSET, 1999, p. 55).

Também Walter Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte na época de sua reprodução mecânica, datado de 1936, comentou que o impacto da fotografia culminara na doutrina da arte pela arte, denominada por ele ‘teologia da arte’. E acrescentou: “É dela que saiu ulteriormente uma teologia negativa sob a forma da ideia da arte pura, que recusa não apenas toda função social, mas ainda toda determinação por não importa que tema concreto. (Em poesia, Mallarmé foi o primeiro a atingir essa posição)” (BENJAMIN, 2003, p. 185).

Jean-Claude Pinson compara as ideias de Friedrich sobre a poesia com as do crítico de arte estadunidense Clement Greenberg, para quem o advento da fotografia havia liberado a pintura do realismo e cuja teoria formalista advogava a autorreferencialidade da obra. Na sua visão, no entanto, o poeta deveria buscar uma nova lírica, para ser lida através de uma interrogação ética, a exemplo do que propõe Yves Bonnefoy, resistente à “excarnação mallarmeana”, a lembrar a tradição de um Baudelaire, mais ligada à existência do que à textualidade. Jean-Claude Pinson sugere que poderia ser aplicado literalmente à poesia francesa atual aquilo que o autor de *Flores do mal* preconizou em 1861:

Se lançamos um olhar geral sobre a poesia contemporânea e sobre seus melhores representantes, é fácil ver que ela chegou a um estado misto, de uma natureza muito complexa; o gênio plástico, o sentido filosófico, o entusiasmo lírico, o espírito humorístico nela se combinam e se misturam de acordo com dosagens infinitamente variáveis. A poesia moderna tem ao mesmo tempo algo da pintura, da música, da escultura, da arte do arabesco, da filosofia zombeteira, do espírito analítico, e, com tanta felicidade e tão habilmente arrumada, que ela se apresenta com os sinais visíveis de uma sutileza a ela emprestada pelas diversas artes (apud PINSON, 2002a).

De fato, se a poesia não é, de acordo com Bonnefoy, um emprego da língua, mas “talvez a loucura *na* língua”, ela é capaz de sugerir uma ordem utópica, uma “intenção de salvação”, de busca de “laços que unam em *mim* as coisas” (BONNEFOY, 1992, p. 247). O espaço do poema é lugar da ‘presença’ e da ‘utopia’. Do caminho que se esgueira da poética à *pó-ética*. Ao mesmo tempo, a poesia torna-se, conforme afirmou o poeta francês Bernard Noël, “foco de resistência da língua viva contra a língua consumida, reduzida, unívoca”. Pois a perspectiva da poesia, segundo ele, “é de ser fonte do futuro porque é um perpétuo recomeçar” (NOËL, 1998).

No livro *Seis propostas para o próximo milênio*, o escritor italiano Italo Calvino (2002a, p. 39) afirma que a literatura tem uma função existencial, “a busca da leveza como reação ao peso do viver”. Ela seria, além disso, a comunicação “entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando, mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita” (2002b, p. 58). Jean-Claude Pinson inclui-se nessa dimensão, ao definir a ‘poéthique’ – ‘poéthica’ – como um método crítico e, ao mesmo tempo, “uma teoria geral da poesia que estende esta última à própria existência” (PINSON, 2008b, p. 59). Sua formulação sobre o papel da poesia questiona a produção neovanguardista, cuja linguagem se encerra em textos ilegíveis. São muralhas literárias que trazem, segundo ele, duas consequências importantes. A primeira é aprofundar o fosso entre escrita poética e linguagem social, o que resultaria na impossibilidade de utilização inventiva dos usos cotidianos da língua. A segunda, conduzir a uma situação de negação, na qual a linguagem poética se veria afastada de uma ‘habitação’ do mundo e do eu, essencial ao fazer poético. De certa forma, Jean-Claude Pinson aqui também se aproxima de José Guilherme Merquior, quando, ao criticar Roland Barthes, escreveu que em *O prazer do texto* ele “parecia igualar o deleite textual à suspensão da crítica e julgamento, como se as alegrias individuais da leitura implicassem o colapso de qualquer horizonte de valores compartilhados e avaliação objetiva” (MERQUIOR, 1991, p. 186).

No ensaio *À quoi bon la poésie* (1999), Jean-Claude Pinson explicita os quatro axiomas de uma poesia susceptível de favorecer uma ‘habitação do mundo’: 1) toda existência supõe uma relação com lugares habitados ou vividos; 2) a grande poesia é sempre uma “lição de trevas”, no sentido em que ela se abre à existência e, em consequência, à própria morte (nesse aspecto, ele invoca Leopardi para afirmar que a poesia arranca sua verdade e sua energia dessa “luz negra”); 3) a poesia é “uma sonda lançada em direção ao desconhecido”; e 4) a poesia deve ser imaginada como a criação de pontes em direção aos outros, já que somos múltiplos a habitar a língua e a terra (PINSON, 1999, p. 40).

Essa sua concepção resulta num movimento dialético – jogo de espelho entre crítica e poética, ficção e realidade – que é perseguido pelos poetas, a exemplo do que escreveu Yosip Brodsky sobre a poetisa Anna Akhmatova, no ensaio *A musa lastimosa* (1994, p. 45): “Em certos períodos da história, só a poesia é capaz de lidar com a realidade, condensando-a e transformando-a em alguma coisa compreensível, em alguma coisa que de outra maneira não poderia ser apreendida pelo espírito”. Nesse aspecto, longe de ser um mero articulador de signos ou de jogos verbais, o poeta se atribui a fascinante missão de contribuir para fazer emergir do caos a lucidez, sua lição de trevas.

Contudo, a ‘*poéthica*’ de Jean-Claude Pinson não se apresenta como uma via abertamente ‘engajada’. Apenas percorre um caminho alternativo, susceptível de se desvencilhar de um imaginário contaminado pelo império da mercadoria. Caroline Andriot-Saillant, em comentário ao livro *À Piatigorsk, sur la poésie* (2008b), observou, com propriedade, que a visão da poesia de Jean-Claude Pinson “aproxima-se de um exercício espiritual de formação de si mesmo, ou visando a intensificar sua própria existência e a do outro, através de uma intensificação dos recursos da linguagem” (2008b, p. 2). Ou seja, a construção de um lugar dentro da escrita, através dos instrumentos de uma linguagem poética para desvelar novas alternativas possíveis ao existir, resulta numa nova forma de utopia, que poderia ser denominada a ‘utopia do texto’.

O escritor italiano Antonio Tabucchi, num ensaio sobre o poeta português Fernando Pessoa, intitulado *La nostalgie du possible et la fiction de la vérité* (1998), ao buscar o caráter universal da obra do poeta de *Mensagem*, recorre ao conceito de *endoxa*. As *endoxas* – embora pertençam, segundo Tabucchi, à esfera dos conteúdos (do ‘significado’, no jargão estruturalista), como o amor, a morte, a saudade – são observadas como “categorias universais e, na comunicação literária, constituem justamente o que chamamos os conteúdos da própria comunicação” (TABUCCHI, 1998, p. 17). No entanto, a ‘universalidade’, a exemplo do que ocorreu com Fernando Pessoa, residiria, sobretudo, na maneira de transmitir essa mensagem, ou seja, na sua formatação. A criação dos heterônimos e a consequente multiplicação das *endoxas* foram o recurso utilizado pelo poeta português.

É possível reconhecer na ‘utopia’ a *endoxa* predominante na obra de Jean-Claude Pinson. Contudo, sua ‘utopia’ não se projeta em direção a um lugar abstrato, um paraíso, mágico horizonte. Não se trata da busca de um lugar idealizado, mas de transformar aquele onde nos encontramos. O fazer poético, na sua concepção, é instrumento de transformação. Ora, o poeta vê-se confrontado atualmente com uma vaga de ‘poesia’ anti ou pós-lírica que exacerba a utilização dos recursos textuais e, em muitos casos, nega o próprio sentido do fazer poético. Daí sua necessidade de investir num debate teórico que reacenda a chama de uma lírica nova, ao mesmo tempo desvinculada de um ‘eu’ narcísico e voltada para as fontes de um fazer poético próximo do caminho aberto pelo Romantismo alemão, em diálogo com a filosofia. O poeta de *Free Jazz* lançou a si mesmo um duplo desafio: o de justificar a poesia como instrumento de transformação e o de realizar uma poética que fosse expressão dessa sua

proposta. Além disso, reconheceu, ao mesmo tempo, a necessidade de uma lírica nova susceptível de possibilitar uma habitação poética do mundo e uma autoconsciência que conferisse legitimidade aos seus textos críticos.

A utopia do texto é, nesse aspecto, a interação do poema articulado no branco da página com uma poética da experiência vivida, união entre sangue e palavra, entre as linhas negras do livro e o vermelho da existência.

4.4 Uma ideia de poesia

Em *À Piatigorsk, sur la poésie* (2008b), Jean-Claude Pinson, ao fugir do estilo mais acadêmico de seus ensaios anteriores, tece considerações instigantes em torno do fazer poético. Principia tecendo comentário sobre prognóstico de William Marx sobre o desaparecimento da poesia. A partir de uma comparação entre a produção poética realizada em seguida a duas catástrofes mundiais – o terremoto de Lisboa, de 1755, e o extermínio em Auschwitz, nos anos 40, durante a Segunda Guerra Mundial –, William Marx (2005) conclui que a poesia encontra-se em via de extinção. A constatação sugere influências de Theodor Adorno e de Walter Benjamin, que acreditavam ter ocorrido uma queda da experiência com o consequente ofuscamento da figura do narrador²³. É conhecida a passagem do ensaio intitulado *O narrador*, de Walter Benjamin, na qual se refere aos que regressaram da Grande Guerra de 1914-1918 sem nada ter o que contar, em razão do choque de toda uma geração que testemunhara a fragilidade do ser humano em meio ao “campo de ação de correntes mortais e de explosões deletérias” (BENJAMIN, 1991, p. 265).

Lembramos que o crítico José Guilherme Merquior observou esse aspecto da herança aristotélica na lírica moderna e sua opinião sobre o caráter mimético da poesia: o que ele denominou estados de ânimo. É a partir notadamente das observações de Kenneth Burke – o núcleo do lírico é o momento de *stasis* – que o crítico de *Paris a Praga* enuncia sua definição do poema: “Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo” (MERQUIOR, 1997, p. 20).

²³ * É curioso observar que no livro *La trêve* (A trégua), de Primo Levi, no qual o autor narra sua experiência em Auschwitz, numa das frases finais ele declara: “Reencontrei a vitalidade de meus amigos, o calor de uma refeição garantida, a alegria libertadora de contar” (...).

Nessa mesma perspectiva de Merquior e contrapondo-se à tese de William Marx, Jean-Claude Pinson critica o pressuposto aristotélico e argumenta que a poesia não tem necessariamente utilidade narrativa. Ela poderia exercer outras funções, na medida em que o poeta encontra-se sintonizado com as modulações da existência, ao contrário do romancista, que se dedica à narração de acontecimentos. Assim, uma das funções do poema seria a de explorar os limites da palavra, na medida em que a poesia é, entre os outros gêneros literários, o que se dedica a interrogar e, ao mesmo tempo, refletir sobre as diversas formas de linguagem. Além disso, ao inventar formas verbais, ela incitaria a refletir sobre nossas formas de vida, ou seja, tal concepção não se restringe a mimetizar os *stasi* – estados de ânimo –, mas considera que ela, a poesia, teria também a função de nos fazer refletir sobre as formas de nosso existir, lançando, nesse sentido, uma ponte entre poesia e filosofia, na perspectiva de uma postura lírica renovadora:

O poeta, sem dúvida, “é um fingidor” (Pessoa). Inventa formas e dispositivos textuais. Contudo, ele não escreve submetido a limitações existenciais? O pacto lírico (é o que o distingue do pacto narrativo) requer que o pulso da existência venha tocar as palavras, que a chuva do real chicoteie obliquamente a página, em relâmpagos, que “a velocidade do mundo”, como diz Stéphane Bouquet, passe através do poema. E que na outra extremidade da cadeia resulte, se possível, um efeito lírico para o leitor (PINSON, 2005a, p. 2).

Tais questionamentos não apenas relançam, segundo Jean-Claude Pinson, o debate sobre a questão da primazia entre romance e poesia, mas levam à constatação de que, além dessa querela genérica, há uma crise maior, decorrente do estertor de uma ‘ordem encantada da palavra’. Reforçam ainda o poder do romance, gênero considerado como a arte do ‘negativo’ e susceptível de trabalhar a ironia, dentro da tradição inaugurada por Cervantes no seu *Dom Quixote*.

No entanto, o momento não lhe parece o de declínio da poesia. Ao contrário, ela se encontraria em plena fase de mutação, razão pela qual seria necessário redefinir suas funções, numa hora em que tais mudanças conduzem-na a uma articulação com outras esferas da arte, inclusive as que fogem do domínio do propriamente literário. Para exemplificar sua opinião, Jean-Claude Pinson refere – ao mesmo tempo que critica – a tese de Jean-Marie Espitallier, que conclui ter a poesia saído do espaço estritamente literário, fato que poderia ser explicado por não ser mais possível ‘habitar o mundo em poeta’. A sociedade moderna, ao criar um mundo de ficção, “nos privou de toda possibilidade da experiência” (PINSON, 2008, p. 30), experiência ancorada num universo de simulacros e definitivamente privado de aura. Para

Jean-Claude Pinson, essa argumentação tem assento nas ideias de Walter Benjamin, relacionadas com a denominada ‘queda da experiência’. No seu modo de ver, não ocorrera uma ‘queda da experiência’ e estaríamos diante de uma

superabundância de linguagens e de imagens que imitam e refletem de forma permanente a ficção do mundo no qual evoluímos: um mundo inteiramente preso à teia tecida pelos discursos e imagens que asseguram o reino, tornado absoluto, da mercadoria (PINSON, 2008, p. 31).

A partir dessa sua visão – e para empreender essas mudanças –, Jean-Claude Pinson desenvolve o seu conceito de ‘poetariado’:

Se a noção de “poetariado”, que não invento completamente (aparece em 1920 sob a pluma de um poeta dadaísta quase desconhecido, René Edme), reteve minha atenção de observador das coisas da arte e de filósofo, é que me parece bastante adequadamente circunscrever uma intersecção: a que uma mutação social profunda encontra uma mutação do regime próprio da arte. Nessa ótica, distingo um sentido amplo e um sentido restrito de uma noção onde desejo que a palavra “poeta” seja entendida não somente como a ideia “de fabrico” (poiésis) ligada à sua etimologia, mas também à ideia de atividade (práxis) e, no final de contas, para dizê-lo em inglês, a de *agency* ou *empowerment*. Participam do poetariado em geral todos os que, confrontados com as mutações do sistema capitalista (a suas diversas formas de precariedade), recusam a submissão e são tocados por suas modalidades novas (aquelas nomeadamente do trabalho intelectual) para inventar, no dia-a-dia e nos interstícios, formas de vida, se não alternativas, pelo menos desvinculadas do modelo dominante. Quanto ao sentido restrito, vale para todos os que, de uma maneira ou outra, põem a arte no meio da sua existência e se pretendem criadores. Entre eles, os apaixonados de poesia (de literatura) que frequentam os ateliês de escrita, publicam plaquetas ou textos *on-line*, participam de noites de *slam*...²⁴ O sem-número deles encontra-se em crescimento exponencial por toda a parte, ao mesmo tempo que está em alta na ordem dos valores o modelo de trabalho não alienado atribuído ao artista. Os segundos (artistas no sentido restrito) são uma subclasse dos primeiros (“poetas” da sua própria existência), e se trata de um *continuum* que conduz destes àqueles (e vice-versa) (2008b).

A esse respeito Giorgio Agamben indagou, num ensaio intitulado *A ideia da música*, do livro *Ideia da prosa*, por que algumas obras escritas entre os anos 1915 e 1930 do século passado ainda detêm ‘as chaves da sensibilidade da época’, como se ainda não tivéssemos sido confrontados com a esfinge de nosso tempo. Numa tentativa de responder a essa indagação, que o aproxima da preocupação de Jean-Claude Pinson, Agamben sugere como

²⁴ O *slam* é uma espécie de performance poética, muito em voga na França, com regras próprias, na qual o autor recita seu texto diante de um júri escolhido ao acaso.

explicação o fato de as experiências limites feitas antes por uma elite intelectual terem se tornado hoje experiência de massa. E observa que

sobre os cimos mais inacessíveis do pensamento, onde o nada se ostenta com sua máscara inexpressiva, o filósofo e o poeta se encontram doravante em companhia de uma inumerável massa planetária. Uma *stimmung* de massa não é mais uma música susceptível de ser gravada: não é mais do que barulho (AGAMBEN, 1998, p. 76).

Caberia então indagar: qual o caminho possível para a poesia, senão aquele da mera aventura da linguagem? Para Jean-Claude Pinson, a poesia pode ser, também, forma especial de contar, de narrar, conforme a ideia descortinada por Octavio Paz, de que na escrita se deve buscar atingir, ao mesmo tempo, intensidade poética e extensão narrativa. Estabelecer diálogos entre poema e narrativa e ensaio e canto, sem a preocupação de que a poética venha a assumir formas híbridas, guardando o poema, no mínimo, sua ‘forma icônica’, aquela que lhe confere uma aura ou ‘presença’. Presença que nos remete ao poeta Yves Bonnefoy, cuja entrevista concedida à escritora Patrícia Tenório, na revista Calibã, é elucidativa. Nela o autor retoma, de maneira mais didática, suas concepções sobre a ‘presença’:

A poesia serve para nos dar consciência de que a palavra é mais significativa do que os conceitos e de que a palavra, em si, pode se modificar. Vale compreender e pressentir que os grandes vocábulos da língua nos permitem perceber, sobre tais conceitos (os significados que eles articulam), a coisa (do mundo natural), ou os seres – naquilo que a coisa ou os seres têm de realidade própria, infinita e não destruído pelas análises que propõe o discurso: o ‘não destruído’ manifesta-se, então, como unidade, na qual descobrimos também, nesse instante, que nós mesmos somos uma parte dela (2007, p 11).

Ao tratar da ‘presença’ nos indagamos em que medida é também possível evocá-la como próxima da ideia de ‘aura’ formulada por Walter Benjamin para caracterizar a obra de arte. O que o autor de *Passagens* caracterizou como a “singular trama de tempo e de espaço, a única aparição de um longínquo tão próximo ele esteja” (BENJAMIN, 1991, p. 183), conforme ele a retrata no seu ensaio sobre a reprodutibilidade mecânica da obra de arte.

Segundo Jean-Claude Pinson, para permanecer no espaço literário a poesia deve estabelecer laços com todos os gêneros, mas permanecer distante da tutela filosófica, da primazia do ‘conceito’. Mais uma vez o flagramos em concordância com Yves Bonnefoy, para quem o conceito é instrumento, objeto de pensamento – não mais o objeto real –, a golpear “com vaidade essa melodia mais sombria das palavras que mascaram a morte”

(BONNEFOY, 2001, p. 14). Essa concepção poética Bonnefoy ilustrou no belo poema sobre a salamandra, do livro *Poèmes: du mouvement et de l'immobilité de Douve et autres*, cuja primeira estrofe transcrevemos:

*A salamandra surpresa imobiliza-se
E finge a morte.
Este é o primeiro passo na consciência das pedras,
O mito mais puro,
Um grande fogo atravessado, que é o espírito.*

*(La salamandre surprise s'immobilise
Et feint la mort.
Tel est le premier pas de la conscience dans les pierres,
Le mythe le plus pur,
Un grand feu traversé, qui est esprit).*
(BONNEFOY, 1986)

Para Bonnefoy a palavra é a ‘alma do que ela nomeia’, não apenas um signo determinado por uma estrutura. O exemplo do fogo ou da salamandra, no ensaio *Poésie française et le principe de l'identité*, é tentativa de explicitar sua concepção sobre a ‘presença’ e a intuição poética. A palavra ‘fogo’, segundo ele, não evoca apenas a natureza do fogo, mas a ‘presença’ desse elemento no horizonte de sua vida, espécie de ‘deus ativo, dotado de poderes’ (BONNEFOY, 2001, p. 248). A salamandra surpreendida num muro em ruínas não pode ser designada apenas com a palavra da prosa, no seu sentido literal. Caso assim fosse separaríamos no espírito essa pequena vida dos outros dados do mundo. É preciso aceitá-la como se ela tivesse vivido, e “longe de ter que ser explicada por outros aspectos do real, é ela que aqui está presente como o coração da terra batendo docemente que se torna origem do que é” (BONNEFOY, 2001, p. 249).

Jean-Claude Pinson chama a atenção sobre as diferentes formas de conceber as relações entre poesia e filosofia. De um lado, estaria uma poesia vinculada a alguma teoria filosófica, servindo para destacar uma doutrina ou dar ênfase a uma ideia que acabaria por passar despercebida sem seu ornamento poético. O exemplo clássico de Lucrécio, poeta latino autor de *Rerum natura*, ilustra a ideia. Do outro, aquela que diz respeito a uma vida, ou via, poética, susceptível de despertar novas formas de ‘habitação do mundo’, para a qual são necessários poetas ‘éticos’ aptos a inventar formas de existência que nos liberem do ‘ópio da razão instrumental’ (PINSON, 2008b, p. 42). Ora, segundo ele, tal tarefa seria também cabível àqueles que se dedicam a outras formas de literatura – como os romancistas –, pois as

formas de vida a serem inventadas carecem de esquemas tanto normativos quanto sensíveis, afetivos e prosódicos.

Nesse aspecto, surge, a nosso ver, a ambiguidade entre os conceitos de poesia e poema que Jean-Claude Pinson (2008b, p. 43) busca resolver com a seguinte solução:

E para que essa esquematização poética concreta possa agir (mesmo se a ação for apenas ‘restrita’) é preciso que ela seja sinônimo de produção de um certo lirismo. Pois sem lirismo (sem o canto ‘segundo’ do poema) a poesia permaneceria incapaz de desencantar o encantamento do mundo.

Vislumbrada a ideia da necessidade da poesia e do poeta ético, Jean-Claude Pinson volta-se para a questão: o que se pede ao poeta? Não apenas a invenção de um estilo, mas, se possível, que ele desça “às entranhas das palavras e das frases para inventar uma prosódia, uma música nova”. Como exemplo, recorre ao que denomina ‘parada tônica das palavras’, expressão tomada de empréstimo ao poeta Philippe Beck, efeitoônico que implicaria três coisas: 1) no poema, mesmo para uma língua não acentuada, como o francês, tudo diz respeito ao ritmo, à música. A poesia (a literatura) é, antes de tudo, ‘discurso musical’; 2) essa ‘parada’ acentuando certa palavra no enunciado libera, ao mesmo tempo, sentidos, partículas de sentidos – faz surgir nas palavras o sentido preso, despercebido, dormente num futuro sombrio da língua. Pois a poesia não é evidentemente simples música de palavras, é também arte do sentido, manifestação física do sentido; 3) o enunciado adquire essa “parada tônica, uma batida e um relevo aforísticos que lhe conferem uma força quase proverbial” (PINSON, 2008b, p. 45).

Ao tratar da acentuação da língua, refere-se Jean-Claude Pinson implicitamente às supostas limitações da poética francesa derivadas de sua especificidade linguística, assunto que há muito chama a atenção dos estudiosos da poesia. Octavio Paz registrou no ensaio intitulado *Verso y prosa* que

o francês é uma língua sem acentos tônicos, e os recursos da pausa e da cesura os substituem. Em inglês, o que conta realmente é o acento. A poesia inglesa tende a ser puro ritmo: dança, canção. A francesa: discurso, ‘meditação poética’ (PAZ, 2003, p. 74).

Também Yves Bonnefoy, no ensaio *La poésie française et le principe d’identité*, recorre à comparação entre as duas poéticas – francesa e inglesa – para esboçar sua opinião, numa espécie de ‘defesa’ da língua francesa. Segundo ele, nesse idioma as palavras, na maioria das vezes, conotam “não aspectos empiricamente definidos, mas entidades que

parecem existir em si, como suportes de atributos que terão de determinar e diferenciar as diferentes formas de conhecimento” (BONNEFOY, 1992, p. 260). Ou seja, a língua francesa tende a identificar realidade e razão e a refletir com precisão, na sua estrutura, o Inteligível. A isso ele denomina o seu ‘princípio de identidade’.

Num dos ensaios do livro *A verdade da poesia*, intitulado *Uma nova austeridade*, Michael Hamburger tece comentário a respeito dessa questão, ao abordar a poética de Yves Bonnefoy, e chama a atenção para o quanto o poeta francês estaria consciente das ‘deficiências e perigos’ de sua própria língua:

Grande parte da poesia inglesa parece trivial aos leitores franceses, e Bonnefoy enfatiza a preferência dos leitores ingleses e norte-americanos por Corbière e Laforgue, poetas que o critério francês relega a um status menor. Tudo isso se relaciona ao próprio idioma, com o que Bonnefoy chama de a ‘semitransparência’ das palavras francesas, em comparação com a opacidade terrena e o corpo do anglo-saxão. Como o latim foi a língua da teologia, da liturgia e do misticismo, ‘as folhas e os rouxinóis’ perderam suas associações sagradas em francês (HAMBURGER, 2008, p. 338).

Tais dificuldades da poética francesa – sobretudo comparada à inglesa – foram também observadas em relação às línguas românicas em geral, por estudiosos como Damaso Alonso. Na introdução à tradução feita por ele de seis poemas de Hopkins, incluída no livro *Poetas españoles contemporâneos*, Alonso (1969, p. 383) comenta dificuldades pertinentes ao idioma espanhol. Refere-se não apenas às aliterações – “uma das delicadezas mais sutis do idioma inglês” –, mas também ao que considera a “maravilhosa possibilidade (para nós negada)” do canteiro inesgotável do idioma inglês para composições poéticas, como mostram em particular as de Hopkins, cuja tradução representa a “prova mais dura para o pobre tradutor castelhano”

Embora consciente dessas limitações, Jean-Claude Pinson se atém a certo rigor do ritmo, mesmo em seus textos em prosa, intenção de quem busca dar sentimento à razão, para superar, em certa medida, aquele ‘princípio de identidade’ de sua própria língua.

Introduzimos uma ressalva. Em alguns textos de Jean-Claude Pinson fomos levados a interrogar sobre o que ele considera ‘poesia’ ou ‘poema’, distinção para cujo entendimento recorreremos ao trecho do ensaio de Octavio Paz intitulado *Poesia y poema* (2003, p. 14):

Um poema é uma obra. A poesia polariza-se, congrega-se e isola-se em um produto: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida. Somente no poema a poesia isola-se e se revela plenamente. É lícito perguntar ao poema pelo ser da poesia se deixarmos de concebê-lo como uma forma capaz de ser preenchida por qualquer conteúdo. O poema não é uma forma literária, mas sim o lugar de encontro entre a poesia e o homem. Poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia.

A ambiguidade entre o que é entendido por esses dois conceitos se manifesta em muitos textos que tratam de poesia ou da relação poesia/filosofia. Numa das belas páginas sobre essa cumplicidade, escrita por María Zambrano, discípula espanhola de Ortega y Gasset, encontramos também essa concepção de poesia que nos leva a considerar o fenômeno poético como uma espécie ‘*d’état d’âme*’. Ela descreve os caminhos que tomam filósofo e poeta. Segundo Zambrano, o filósofo parte livrando-se do seu ser, enquanto o poeta aguarda a doação; o poeta quase sempre soube o que ignorava o filósofo, “que não é possível possuir a si mesmo, em si mesmo”. E estabelece a diferenciação: o filósofo, impulsionado pelo amor do que busca, “abandona a superfície do mundo, a generosa imediatidade da vida, baseando sua ulterior posse total em uma primeira renúncia”. O poeta nada procura, porque

tinha por pronto o que diante de si, ante seus olhos, ouvidos e tato, aparecia; tinha o que olhava e o que escutava, o que tocava, mas também o que aparecia em seus sonhos, e seus fantasmas interiores misturavam-se de tal forma com os outros, com os que vagavam fora, que juntos formavam um mundo aberto onde tudo era possível. Os limites alteravam-se de tal modo que finalmente deixavam de existir. Os limites do que descobre o filósofo, em troca, vão se precisando e se distinguindo de tal maneira que acaba por se formar um mundo com sua ordem e perspectiva, onde já existe o princípio e o ‘princiado’; a forma e o que sob ela se encontra (ZAMBRANO, 2006, p. 18).

A definição de poema dada pelo crítico brasileiro José Guilherme Merquior ajuda-nos, talvez, a tornar mais claros os conceitos de poesia/poema:

Poema é uma espécie de mensagem verbal fortemente regida, quanto ao funcionamento da linguagem, pela projeção do princípio de equivalência do plano da seleção das palavras para o plano de sua sequência na frase. Esta mensagem consiste na imitação de estados de ânimo (*stasis*) (MERQUIOR, 1997, p. 20).

Assim, a construção verbal do poema é suporte de uma mimese sutil, reveladora do sentimento, num aprimoramento do discurso da *Poética* de Aristóteles.

5 ANDAMENTOS DO *FREE JAZZ* (do olhar à práxis poética)

*ensuite au lecteur d'en démêler les lignes, au sèche-cheveux si
besoin et se demander dans la foulée quel taux de free-jazz aujour-
d'hui encore sur la planète? Et combien dans une page de
poésie comme de vie?*

Jean-Claude Pinson (in *Free Jazz*, p. 18)

O livro *Free Jazz*, da autoria de Jean-Claude Pinson, foi editado pelas Éditions Joca seria, de Nanais, França, em 2004, publicação que contou com o concurso do Centre National du Livre. O livro tem 134 páginas e é composto de dez partes:

1. Brouillon général
2. Reprise
3. Hydraviology
4. Piano solo
5. Remarques mêlées sur l'effet-cabane
6. Halloween
7. Turdidés, derechef
8. Or not?
9. Rushes
10. Brouhaha général

O livro é concebido como ‘manual de vida’ e recorre a conceitos não literários para ‘explicar’ situações literárias. O termo ‘castrametação’, por exemplo – escolha e levantamento de um terreno para acampar – é usado no sentido de ‘quadricular’ – desenhar no papel quadriculado do desenhista – o que seria o ‘acampamento provisório da existência’, ou seja, o lugar do poema. Da mesma forma, os termos ‘decolagem/amerrisagem/decolagem’ (retirados do vocabulário da aeronáutica dos hidroaviões) são utilizados para compor a ideia do próprio fazer poético – a do ‘decolar *sobre* a página’.

Nesse sentido, *Free Jazz* pode, a nosso ver, ser observado como uma rapsódia, pela sua multiplicidade de significados. Nele, Jean-Claude Pinson arma uma teia poética multiforme e vibrante, de onde emergem sons de sax, misturados às vozes daqueles que

contribuem para suas indagações filosóficas em torno da questão do fazer poético, como as dos poetas Leopardi e Baudelaire, do filósofo Wittgenstein, do artista plástico F. Cælebs ou do compositor checo Leos Janáček. Fernando Pessoa também se faz presente, sob o nome de Psoa. Com sua voz e seus acordes de guitarra portuguesa, ele contribui para a montagem de um texto que nos dá a sensação de estarmos diante de uma reinvenção da rapsódia. Rapsódia entendida como trecho de poema épico ou processo de composição improvisada cantada ou recitada por um rapsodo. Nesse caso, uma rapsódia moderna que pode ser chave para um melhor entendimento da poesia francesa contemporânea.

5.1 Além dos gêneros

Jean-Claude Pinson recorre à tendência que, desde o século XIX, marca a literatura francesa: a de subversão das normas tradicionais da construção do texto poético. A desintegração dos arcaísmos formais, decorrente da necessidade de filtragem da ‘experiência’ através das venezianas da sensibilidade – a fim de evitar o que ele denomina o ‘poema-cortina’ –, é um dos traços distintivos de seu livro.

O termo *poikilos* (policromático) é utilizado por Jean-Claude Pinson para designar sua forma peculiar de conceber o texto, constituído de alternâncias de poemas e fragmentos narrativos, diálogos ou sequências reflexivas, geralmente entrecortados de poemas curtos. Logo à primeira leitura, *Free Jazz* chama a atenção, em razão da mescla de gêneros e de sua composição, que tornam difícil a caracterização do livro segundo os critérios formais da crítica.

A definição *poikilos*, que Jean-Claude Pinson atribui a seus livros de poesia, faz parte de sua busca para alcançar uma nova lírica e tem sua própria justificativa:

Ao tornar-se policromático, *poikilos*, impuro, ao permitir no seu seio outros registros de línguas e de outras modalidades enunciativas (tanto à narrativa como à anotação imediata), o poema, o livro-poema, dá-se a possibilidade de sair do ilegível, daquilo que eu denomino ‘poesia-cortina’. Ele reconquista, dando lugar à pulsão de singeleza, a possibilidade de uma dicção menos opaca do mundo (PINSON, 2005a).

Ao contrário do poema hermético – ‘poema-cortina’, ou simples exercício lúdico –, ele abre janelas, venezianas por onde filtrar o sol que chega do exterior do poema.

Sua concepção é tanto mais instigante se o leitor observar a capa do livro e constatar que não há qualquer menção a gêneros. Se a experiência literária recente tende a demonstrar

que os limites entre gêneros passaram a ser cada vez mais tênues, ainda é recurso comum do autor/editora assinalar na capa a caracterização genérica, forma de atenuar a perplexidade do leitor. No entanto, embora a policromia (e polissemia) dos livros de Jean-Claude Pinson seja mais ousada em relação a boa parte dos escritores, ela acompanha uma tendência que se afirma cada vez mais: certo descaso atribuído à questão do gênero. O último prêmio Nobel de literatura, J. M. L. Clezio, por exemplo, declara-se indiferente ao aspecto genérico do texto e considera importante apenas o escrever para si e para os outros, buscando atingir a arte, “que deve ser alcançada como uma aproximação da consciência humana” (CLEZIO, 1992, p. 107).

Mesmo assim, a inovação formal trazida pelos livros de Jean-Claude Pinson constitui novidade até mesmo para a poesia francesa, acostumada aos abalos sísmicos que passaram a caracterizá-la desde o surgimento de *As flores do mal* e de *As iluminações*. O poema há muito deixou de ser assimilado como simples suporte versificado e passou, desde o século XIX, a assumir novas formas de expressão. Jean-Claude Pinson, preocupado em alcançar aquela “aproximação da consciência humana” que tende a liberar o texto de suas amarras formais e a romper com os cânones, também evitou limitar-se a uma simples arte da linguagem sacrificada à urdidura e em detrimento da mensagem. Sua busca é a de um texto capaz de propor ao leitor a reflexão sobre o papel da poesia e, sobretudo, sobre alternativas de convivência.

O apelo à ‘narrativa’ e a pedaços de autobiografia é, nesse sentido, um dos aspectos importantes da escrita de *Free Jazz*. Recorrer à narração em meio à mescla genérica em que a prosa poética predomina é, de certa maneira, uma reação à ideia de Walter Benjamin (e também de Adorno) no que diz respeito à ‘queda da experiência’ e ao ofuscamento do narrador, que caracterizariam a literatura contemporânea. O recurso do texto poético à narração ilustra, na práxis, que o contar não se obscurece, simplesmente muda de forma. Metamorfose de forma ou de linguagem que, no fundo, espelha as modificações e turbulências da própria sociedade na qual o poeta se acha ancorado.

Confrontados com o texto de Jean-Claude Pinson, detemo-nos, a cada passo da leitura, diante de uma surpresa, arquitetada e medida dentro de uma estratégia de sedução. Efeitos inesperados, urdidos através de pequenos enredos ou diálogos, ou pela própria trama da linguagem, pouco a pouco acabam por enredar-nos em situações de cumplicidade e ironia. *Free Jazz* recorre a uma espécie de síntese de formas e de gêneros: prosa poética, poemas, fragmentos de diário e até mesmo elementos de ficção. Escrita híbrida, pouco convencional, mas nada assemelhada a certos experimentalismos que marcaram de forma exaustiva a poesia francesa, sobretudo a partir da segunda metade do século passado. É que, para Jean-Claude

Pinson, a poesia não sobrevive distante da vida; ela pode até mesmo contribuir para tornar a realidade mais digerível e o mundo, de certa forma, mais ‘habitável’. Sua poesia adota como referência o Romantismo alemão, de cujo questionamento ontológico Jean-Claude Pinson se afasta para preconizar uma forma de ‘habitação poética’. Ou seja, exerce a opção de um lirismo como criação nova e não decorrente de uma emoção experimentada. Nesse aspecto, a manipulação artística das emoções aproxima-se da visão de T. S. Eliot, que observou ser tarefa do poeta não encontrar emoções novas, mas se servir das emoções ordinárias para expressar sentimentos que não podem ser encontrados nas emoções reais (ELIOT, 1999).

Em entrevista concedida à revista *Les entretiens*, Jean-Claude Pinson assim se expressou:

Espero, quanto a mim, que meus livros estejam na medida, por sua energia enunciativa, de abrir a existência a mais intensidade. Livros cuja língua seja capaz de comunicar alguma coisa como uma virtude ‘habitante’ (tanto quanto ‘desabitante’, no que diz respeito aos nossos hábitos). O que quer dizer livros que ao mesmo tempo não neguem o breve sopro, que sejam abertos ao que falta (onde se sente passar, como diz Bataille, um ‘desejo de prodígio), e, entretanto, não se neguem ao áspero da realidade (...). Não se trata somente de experimentar formas impossíveis. É necessário que o prodígio e o nada da existência passem nessas formas. Que elas estejam como amarradas ao patíbulo da existência para dizer o grande vendaval, como Turner, que para pintar a tempestade se fez amarrar ao mastro de um navio onde se encontrava embarcado (2005a).

Em *Free Jazz*, o narrador não se fez amarrar ao mastro do navio sob tempestade, mas tem diante de si o mar aberto, a praia, os hidroaviões, enquanto escuta os ecos de uma cultura emergente que cintila nos metais do sax. Mar, pedaço de história; hidroaviões, marcos de uma época; música, pretexto para uma sutil revisão da questão cultural, que teve em Adorno um de seus principais prógonos.

O livro está articulado a partir de materiais de história pessoal, artefatos destinados a um processo criativo, de cujo resultado é difícil discernir o limite estreito entre realidade e ficção. Tais artefatos literários foram alinhavados em torno do *leitmotiv* do *free jazz*, através de exemplos de personagens que romperam os marcos da tradição (Coltrane, Coleman, Ornette) e tornaram-se ícones incontestáveis no mundo da música. Contudo, de nada valeria adentrar-se na biografia do autor, a não ser para buscar traços mais reveladores do sentido de sua escrita. Alongar-se à procura de elementos autobiográficos seria correr o risco de sermos induzidos a falhas de interpretação ou de cairmos nas armadilhas disseminadas pelo próprio texto. O crítico Alfonso Reyes, em *La experiencia literaria*, nos previne de que nada solicita

mais o cuidado e a experiência do crítico no campo da investigação em literatura do que a autobiografia:

Considerar ao pé da letra certa declaração na primeira pessoa pode conduzir aos piores extremos. O ‘eu’ é muitas vezes um mero recurso teórico. As lembranças da própria vida, ao transfundir-se na criação poética, se transfiguram de tal forma que é difícil seguir os seus rastros. Em certas ocasiões, os testemunhos mais diretos escondem-se detrás de um parágrafo que apenas contém, aparentemente, ideias e conceitos abstratos. Em outras ocasiões, o que se oferece como uma evocação de fatos reais pode ser um mero efeito de inventiva literária (REYES, 1961, p. 96).

Nada, por conseguinte, que nos incite a identificar no texto, composto de ‘bribes’ (nacos) do universo pessoal do autor, sob pena de cairmos no ‘pior dos extremos’. A não ser a necessidade de delinear traços gerais que ajudem a melhor compreender sua concepção poética. Elementos, por exemplo, que lembrem sua permanente atração pela paisagem marinha – o grande pano de fundo do livro – ou o rumo do adolescente que se inicia como ouvinte aficionado de John Coltrane. Ou, conforme assinalamos, sua adesão às experiências literárias de revista parisiense, logo substituídas pela militância maoísta e o seu subsequente retorno à Universidade e ao ofício de crítico e poeta.

O ‘espaço’ do livro é praia, lugar de fuga, tema dessa espécie de ‘ode marítima’ (sugestão pessoana?) ou pista litorânea de onde ele decola com seus hidroaviões da época juvenil. ‘*Plage*’ (praia) a confundir-se com ‘page’ (página). Página que é, para Jean-Claude Pinson, lugar técnico e metafísico da questão poética, da escrita, bem como a ‘*plage*’ (praia), território democrático e espaço metafísico. Eis como ele resume e caracteriza seu próprio livro:

Página e praia, procurei, com *Free Jazz*, articulá-las, dobrá-las uma sobre a outra. Pôr a página à escuta da praia para melhor poder passar “de uma topopoética” a uma “geopoética”. Colocá-la à escuta, na escola, do oceano, da sua permanente escalada de foles diversos, seu megaeatribilho, de som big free jazz (vento, vagas, ressaca, e o *bagad*²⁵). Não posso no entanto dizer que a escrita de *Free Jazz* seja improvisada (como a que foi praticada numa certa época por Denis Roche). O livro é antes, pelo contrário, o fruto de longo e lento desenvolvimento, tanto na sua estrutura global como nos seus detalhes. Parece-me, no entanto, que o espírito de improvisação nele se

²⁵ (N.T.: Trata-se de uma formação musical folclórica da Bretanha, que utiliza gaitas de foles, como na tradição escocesa).

encontra de certa maneira presente: o livro, por exemplo, bifurca incessantemente; não procede de um cenário prévio; não tem história a ser contada; não segue regra *oulipienne*, não está sujeito a uma tonalidade que poderia ser aceita antecipadamente como poética. Pelo contrário, brinca com disposições de enunciados variados, instáveis (historietas/ensaios/monólogos/diálogos...), para melhor libertar improváveis linhas de fuga existenciais (um devir-hidroavião, um devir-melro, um devir-praia, um devir-evolução, uma evolução, um devir-ouriço). -> poikilos (PINSON, 2005a, p. 4).

É o próprio Jean-Claude Pinson quem nos aponta os elementos para observação de sua poesia, quando sugere que ao tratar sobre ‘poética’ de um autor não devemos nos ater apenas aos textos em que transparecem suas idéias. Mas que é melhor tentar captá-la a partir de toda a obra do poeta, pois a poesia de um autor ultrapassa sua auto-reflexão. Convite, neste caso, à confrontação de suas duas vertentes literárias: a do ensaísta crítico e a do poeta. Confronto entre vertigem do poema e o exercício racional do filósofo, educado na rigidez do cartesianismo francês, mas do qual logo se desvencilharia ao alcançar o reino da dialética de fonte hegeliana:

Mas se a poesia ultrapassa a poética, se a realidade da obra excede seu significado (e o significado propriamente dito), a existência também suplanta a escrita. Uma poética indica sempre uma ‘poéthica’. Um poema não é apenas um objeto verbal oferecido para o desfrute estético ou à análise, ele é também uma proposição de mundo – uma proposta quanto à sua modalidade possível de habitação (PINSON, 1995, p. 135).

Alain Vaillant, ao analisar a poética de Francis Ponge, registrou que, menos do que uma arte da linguagem, trata-se de uma poesia que “se pretende um modo de percepção do mundo, a acuidade de um olhar que, contra a usura dos pensamentos e das sensações, tomou o partido das coisas” (VAILLANT, 2005, p. 16). A poética de Jean-Claude Pinson não se resigna com assumir apenas o partido das coisas. Nela encontra-se implícita a intenção de transpor o simples trabalho de manipulação dos ‘significantes’. Sob a superfície de seus textos pressente-se como que uma busca de redenção do leitor, tentativa de mostrar que a poesia não basta a si mesma, pode ser bálsamo e luz. O autor de *Free Jazz* leva para sua poesia aquilo que poderíamos designar de ‘moderno humanismo’, buscado e exercitado nos seus intervalos de militância política. Humanismo não mais remoto resquício renascentista, mas pura assimilação daquilo que Gramsci interpretava como ‘filosofia da práxis’. Filosofia em que o próprio filósofo não só é capaz de compreender as contradições que o envolvem, mas “põe-se a si mesmo como elemento da contradição e eleva este elemento a princípio de conhecimento

e, portanto, também de ação” (GRAMSCI, 1974, p. 140). Eis que o elemento biográfico do militante marxista recoloca a questão ontológica numa perspectiva de fundo hegeliano.

É nessa direção que Jean-Claude Pinson – filósofo e crítico de vários poetas franceses – trata de identificar na poética de Francis Ponge a assimilação de um materialismo *negativo*, ao mesmo tempo que chama a atenção para o fato de que, se o poeta fala do caráter ‘sagrado’ da matéria, é porque ela é o que nos é mais próximo e, ao mesmo tempo, mais misterioso. A imersão em seu seio “define o pertencer de forma primordial ao mundo que permanece irreduzível a toda objetivação teórica ou a toda domesticação utilitária. Alguma coisa nela permanece salva, *sagrado*” (PINSON, 1995, p. 155). É pela mesma razão que coincidem o escritor italiano Italo Calvino e Jean-Claude Pinson na avaliação que fazem da poesia de Ponge. Italo Calvino considerava Francis Ponge como um dos poucos sábios de nosso tempo e observou que através da leitura de seus poemas em prosa pressentia-se que a experiência do existir poderia ser mais intensa e interessante. Através de um exemplo da poética – o poema *Os prazeres da porta* –, Calvino procurou demonstrar a maneira como Ponge exercitava seu ofício, ao “pegar um objeto dos mais humildes, um gesto dos mais cotidianos, e tentar considerá-lo fora de todo hábito perceptivo, descrevê-lo fora de qualquer mecanismo verbal gasto pelo uso” (CALVINO, 2007, p. 245).

Ao contrário da poética de Francis Ponge – poeta dos objetos –, marcada por um materialismo ‘negativo’, a de Jean-Claude Pinson banha-se num materialismo ‘positivo’: recorre aos acontecimentos humanos, não abdica da procura de um ‘*arrière-pays*’, do ‘intocável’. Ajuda a criar uma esperança de que através da escrita é possível chegar a alguma fulguração do ‘impossível’. Atentos ao ritmo, à partitura sonora e visual que transforma o texto num ‘objeto’ desencadeador de novas sensações, seus escritos despertam aquela espécie de impressão que levou Paul Claudel a lembrar possuir o poeta uma espécie de metrônomo interior. Metrônomo, instrumento íntimo de ritmo, capaz de provocar no leitor o sentimento de que a cadência da leitura insinua-se na sua respiração, tornando-se elemento de sua própria natureza. Ao fazer uso de uma linguagem que contém, inclusive, figuras do risível, Jean-Claude Pinson não hesita em recorrer a certa atitude provocatória para chamar a atenção do leitor sobre certas formas cotidianas de comportamento, filtradas através de seu aguçado sentido crítico. Tudo sem abdicar do rigor da linguagem, mesmo quando certas situações o levam ao terra-a-terra de um cotidiano que ele busca demolir com seu humor severo.

É exemplar, nesse aspecto, a maneira como no livro *Abregé de philosophie morale* – manual ou curso consagrado à ‘felicidade’ – Pinson observa a rotina de um campus universitário. Na faculdade de filosofia, onde lecionava, a assiduidade é vista por ele como o

que há de mais facultativo, e a Faculdade é um teatro ‘onde os atores fazem aparições intermitentes’. Essas como que ‘memórias’ do poeta-filósofo foram apelidadas por Michel Jarrety (2001), no seu dicionário da poesia francesa, de crônicas ‘*drolatiques*’ (engraçadas, chistosas), em alusão aos *Contes drolatiques*, do romancista francês Honoré de Balzac (contos publicados entre 1932 e 1937, escritos com verve e à guisa de pastiche sobre temas rabelaisianos). Não é essa, no entanto, uma comparação feliz: o ‘engraçado’ de Jean-Claude Pinson, que nomeamos de ‘humor severo’, tem sempre uma finalidade subjacente: seduzir o leitor e obrigá-lo a aterrissar no texto, como os hidroaviões que sobrevoavam seu lugar de eleição num litoral francês.

Os textos poéticos de Jean-Claude Pinson buscam – como em *Free jazz* – tocar-nos de maneira incisiva, embora de forma diversa daquela sugerida por Julien Gracq (2007, p. 130), para quem “de um poema não existe outra forma de lembrança além de sua rememoração exata, verso após verso”. Ou seja, não é possível retomar o contato com o poema de nossa preferência senão através de sua ‘ressurreição integral no espírito’. Fiel à música, ao ritmo e às engrenagens linguísticas, o leitor do poema estaria, se assim fosse, confinado aos limites impostos pelo delineamento poético, como a criança fascinada diante de um brinquedo. Na opinião de Julien Gracq, diferente é o leitor de romance, que pode, na sua imaginação, redimensionar e colorir presenças, tramas, diálogos e paisagens contidos no enredo original. Por isso, ao contrário do romance, a poesia seria negação do “*vouloir-écrire*” definido e premeditado.

Essa opinião do romancista francês sobre a diferença entre escrita ficcional e escrita poética lembra as cicatrizes deixadas pela ‘teoria da recepção’, que atribui ao leitor papel demasiado importante na construção da obra literária. Daí certamente a reflexão de Gracq de que a sensibilidade daquele que lê pode até mesmo transformar um livro no “seu equilíbrio íntimo, segundo o tempo e o humor” (GRACQ, 2007, p. 52).

Disso resulta a veemência com que é destacado o caráter de fabricação racional do romance, em oposição a uma suposta origem ocasional do poema e à sua virtude quase mágica, fruto de ‘metamorfoses sucessivas e do dócil trabalho de linguagem e aventura verbal’. As palavras, para o romancista, não conteriam o poder daquelas do poema, pois a “paixão pelo seu romance não é despertada diante de um ectoplasma, mas de uma figura que não é deformável à vontade” (GRACQ, 2007, p. 140).

Banhadas por distante aura romântica, não calham tais reflexões aos textos poéticos de Jean-Claude Pinson. Seus livros compõem-se, conforme foi observado, de uma mescla de prosa/poesia/retalhos de diário. O todo do texto transmite fascínio diferente, alheio a

encantamentos sugeridos por eventual ‘ectoplasma’, ou seja, por alguma substância invisível susceptível de produzir materialização de espírito, fora (*ektós*, do grego) do que é plasmado, feito, moldado. Portanto, em contradição com o próprio sentido etimológico do conceito de poesia, que tem sua raiz no *poiein* grego, do fazer ou fabricar. Jean-Claude Pinson adere, isto sim, àquela visão do poeta transmitida por Castoriadis, considerado não apenas como *metropoios* (criador de metros) e *muthopoios* (criador de mitos), mas também *noèmatopoios* (criador de sentidos e de significação), *eikonopoios* (criador de imagens) e *melopoios* (criador de música) (cf. CASTORIADIS, 2004, p. 76).

5.2 Num pátio interior

Pequenos poemas interagem com o texto geral de *Free Jazz*, adornos de uma rapsódia *poikilos*, policromática, composta numa prosa poética pouco convencional. Empregamos o conceito de ‘prosa poética’ tal como foi enunciado por Daniel Briole no seu *Lire la poésie française du XXème siècle*: “Prosa normativa, evocadora ou descritiva que, numa narrativa, uma coletânea poética ou romance, integra diferentes elementos de ordem prosódica, rítmica, figurativa, características do poema em verso” (BRIOLET, 1995, p. 144).

Esses poemas de Jean-Claude Pinson revelam o domínio do autor sobre os recursos formais da arte, postos à sua disposição pela tradição. Eles têm no livro uma dupla função. Primeiro, são construções que marcam o andamento dos diferentes capítulos do livro, como a sintetizarem o clima de cada parte da obra. Em seguida, confirmam a maestria do autor sobre a escrita, nos seus mais diversos gêneros ou formas. De um lado, têm o efeito de chamar a atenção para um objeto poético que se destaca de um livro que brinca com disposições textuais variadas; de outro, despertam no leitor sensação de segura perplexidade e sedução. Sugerem a impressão provocada por uma exposição de quadros de um pintor abstrato, na qual ele houvesse incluído alguns de tessitura clássica ou figurativa, com o objetivo de tornar evidente ao público seu domínio sobre a técnica pictórica. Em *Free Jazz* somos contaminados por uma sensação dessa natureza. No corpo do texto, em que tudo se mescla, como já observado – inclusive aspectos do real –, eis que surgem esses pequenos objetos poéticos, como elementos de um jardim japonês, a confirmarem a possibilidade de uma lírica moderna, sabidamente desvincilhada das características negativas enunciadas por Hugo Friedrich. Nisso consiste uma das particularidades mais interessantes da poética de Jean-Claude Pinson: a integridade (no sentido latino do *integritas*, qualidade de ser inteiro) da obra, espécie de duplo espelho, em que textos de crítica e de ficção se refletem mutuamente. A despeito da

enorme distância no tempo – mais de sete séculos –, da tão diferente matriz, bem como guardadas as devidas proporções, não parecerá estranho comparar seu método àquele que já buscava Dante no *Vita nuova*. Pelo menos como foi percebido pelo seu tradutor e intérprete, Vasco Graça Moura:

Assente este primado do intelecto e da racionalidade a controlar o discurso poético, a obra geral organiza-se com mais lógica e mais unidade, torna-se ciclicamente normativa numa respiração que redunde em fôlego visionário no termo desse processo de memória intelectualizada, despoja-se de qualquer sensualidade, interioriza-se e conceitualiza-se ‘a lo divino’, sem reear articular-se à Filosofia e à Teologia tomista de seu tempo (GRAÇA MOURA, 1995, p. 6).

São exemplos disso poemas como os das páginas 9, 10, 20, 21, 39, 61, 62, 73 e 87, em cuja construção o autor utiliza assonâncias, aliteraões, paronomásias, rimas internas ou *enjambements*. Iniciamos com o poema da página 39:

*depuis rien que
le mugissement
marin des vagues et
du vent
le sans fin, sempiternel
remuement requinquant
de Merlin l’océan rebrassant
ces milliards de litres*

*ô quinquina broyeur
noyant toute amertume*

*(et c’est pourquoi je suis, dixit Hugo Victor
Le voisin de la mer)*

O poema refere-se a uma praia estival do litoral francês, onde residiu o autor/narrador. Ali, ele depara com o “mugido das ondas” e o movimento “tubaronante” (*requinquant*) do oceano, como um Merlin, a remexer suas infinitas águas. Merlin é o mitológico mágico bretão que comanda os elementos naturais. A comparação não é feita por acaso: a palavra Merlin é derivada de ‘*Muir Dun*’: “*fort de mer*”, em língua celta. Evocativo do mar – elemento que perpassa todo o livro –, o poema inicia-se com ritmos e sonoridades (“*mugissement marin des vagues et du vent...*”) um tanto clássicos para findar por mencionar o *dixit* latino, seguido do nome de Victor Hugo de forma invertida (Hugo Victor). Maneira de tornar irônica a fórmula convencional de apelação no idioma francês, ao referir-se ao autor de *Les contemplations*, cingido por uma espécie de aura de monstro sagrado das letras francesas. O humor, como já

observado, é característica da obra de Jean-Claude Pinson, observador “divertido e engraçado”, segundo Jean-Michel Espitalier (2006, p. 82), que busca na leitura crítica da vida cotidiana, repetitiva e vazia os materiais para a construção de uma poética do banal. Porém, essa ironia, cuidadosamente destilada, corresponde também à ideia de utilizar no texto poético elementos de ‘desconstrução’ de um cotidiano dominado pela lógica mercantil e de reutilizar elementos banais, aptos a tornarem possível a reconstrução de uma nova estação no mundo. A captura desses elementos na elaboração de uma escrita despretensiosamente sofisticada nos faz lembrar o monumento do Facteur Cheval, o carteiro francês que ao longo dos anos construiu seu castelo a partir de materiais os mais simples, encontrados nas ruas. Nesse aspecto, a escritura poética de *Free Jazz* segue o mesmo padrão de outras obras de viés crítico de Jean-Claude Pinson – a exemplo de *Abregé de philosophie morale* –, nas quais ele não hesita, conforme assinalamos, em fazer apelo às figuras do risível.

No primeiro capítulo de *Free Jazz, Brouillon général* (caldo geral), é na praia que o adolescente de treze anos, na tarde estival numa cidade litorânea da França, medita sobre seu ingresso no mundo, visto por ele como uma página de borrão (*brouillon*), coberta de garatujas desenhadas por crianças impossíveis. A despedida do adolescente que parte para o desconhecido é denominada *free jazz*, que também oferece título ao livro. Cinco anos mais tarde, aos dezoito anos, o narrador ainda adolescente conseguirá ‘avistar’ John Coltrane, músico de quem é aficionado e que se tornará um dos personagens citados com mais frequência no texto. Ele o avista e também o ouve/entende. O ‘*entendre*’, em francês, tem o duplo sentido do ouvir e do entender, recurso utilizado por Jean-Claude Pinson na sua forma ironicamente sutil: “*je verrai (entendrai surtout) Coltrané*”.

Esse ‘entendimento’ justifica-se: *free jazz* não é para Jean-Claude Pinson simples divertimento. É descoberta de uma espécie de terceira via da cultura, alternativa ao modelo dicotômico, sugerido por Adorno, em que estariam presentes apenas a indústria cultural, de um lado, e, do outro, uma arte de vanguarda. O registro dessa posição em torno da questão da cultura será consignado em vários textos de Jean-Claude Pinson, assim como em suas entrevistas. Como a que concedeu ao sítio librecritique.com:

Sabe-se que Adorno excluiu violentamente o jazz da arte verdadeira, não queria ver nele senão um único avatar entre outros do *entertainment*. Assim, ele não apenas ignorava a própria realidade do jazz como forma de arte; ele permaneceu cego em relação ao seu sentido político, ao avanço histórico ao qual pôde testemunhar. Faltava, e com ele toda uma tradição modernista, a emergência, essencial para a época contemporânea, daquilo que chamo “um terceiro-estado artístico”. Ora, a cultura afroamericana, da qual o jazz teve

origem, oferece claramente o modelo de uma outra lógica da arte. Nele é possível observar em ação uma *vis* criativa, que torna destinatários da cultura de massa não simples consumidores passivos e alienados, mas agentes que tentam, apropriando-se de uma prática artística, se apoderar de sua própria existência, individual e coletiva. A cultura *hip-hop*, nomeadamente, oferece hoje, parece-me, confirmação desta abordagem (2008a).

Seu entendimento e compreensão do *free jazz* ultrapassam a simples fruição do aficionado. John Coltrane, que ele toma como modelo, não era músico comum. Virtuoso do jazz, marcou toda uma geração (a mesma que foi influenciada pelos Beatles), sobretudo a partir de seu famoso álbum *A love supreme*, cuja extraordinária recepção em muito se deveu às mudanças culturais e políticas ocorridas naqueles anos, sobretudo nos Estados Unidos: a ascensão do movimento negro (Martin Luther King, Malcolm X), a Guerra do Vietnã e a busca de uma nova espiritualidade. Conforme reza a biografia do músico, no seu sítio oficial²⁶, *A love supreme* atesta o poder, glória, amor e grandeza de Deus. Para John Coltrane, a música era instrumento privilegiado para angariar efeitos positivos para um mundo em plena ebulição. Como Coltrane em relação à música, Jean-Claude Pinson confessará nos seus ensaios sua crença na possibilidade de a poesia contribuir para tornar o mundo mais ‘habitável’ e no surgimento de um tipo de cultura fugidia ao esquema teórico esboçado pelo filósofo de *Dialética negativa*. Poesia ou música, ou qualquer manifestação artística, poderiam se transformar em instrumento capaz de despertar um sentimento crítico da realidade e oferecer recursos para torná-la mais prazerosa.

Curiosa essa atração exercida pela música de John Coltrane (o sax-tenor, por sua vez, influenciado por Dexter Gordon), que parece ter tocado mais de um escritor da geração do autor de *Free Jazz*. O romancista português António Lobo Antunes foi um deles. Em *Os cus de Judas*, Antunes evoca um também cais de Angola, onde um pequeno grupo de negros acorados observa os soldados portugueses desembarcados com a “distração intemporal, ao mesmo tempo aguda e cega”, como nas fotografias que exibem Coltrane, “quando sopra no saxofone a sua doce amargura de anjo bêbedo” (LOBO ANTUNES, 2008, p. 23).

Ao ouvir/entender o som desse saxofone, o autor/narrador de *Free Jazz* percebe que, após Parker (Charles Parker, ou Charles ‘Bird’, um outro gigante do jazz), um novo som está prestes a explodir. E o poema da página 9 traduz, de forma sintética, essa correspondência entre jazz/revolução/maoísmo (alegorias à parte):

²⁶ Disponível em <<http://www.johncoltrane.com/swf/main.htm>>. Acessado em 2 fev. 2009.

*1960: écarlate fau-
connerie on devina
déjà dans un angle
la couverture en
plastique du petit
livre rouge, a veu-
glant chaperon que
bientôt pas mal
brandiront ron ron*

No primeiro verso o corte introduz o ambíguo ‘*fauconnerie*’, que soa também ‘*fausse connerie*’. Caçar o falcão, falcoaria ou simplesmente uma falsa idiotia? O livrinho vermelho que cega converte-se numa confissão (‘*a veu*’), e um ‘glant chaperon rouge’ pode também soar de maneira ambígua: um ‘gland’, parte terminal do pênis, ‘chapeuzinho vermelho’ que em breve será brandido, o pequeno livro de Mao.

Na página 10 é descrito, com a mesma verve, o voo de um hidroavião sobre o oceano, aeronave que lembra toda uma época do litoral francês da infância do autor:

*quatre hélices à pleine moteurs brassant
du bleu éblouissant
avec en bas mobile
la taie la tache à peine
l’ombre sur locéan
de l’appareil qui lui
très haut vombrir
tandis qu’au loin défile
le feston de la côte africaine*

O poema registra o fim de uma época, em que os hidroaviões no litoral foram enviados aos ‘museus do ar’, mas o seu som ainda repercute no sentido. Museus do ar ou musas do ar – mais uma vez os jogos de palavras – prestam-se, no idioma francês, a uma polissemia frequentemente buscada ao longo do texto. O avião plana no alto, enquanto, ao longe, desfila a guirlanda da costa africana. ‘*Feston*’, segundo o dicionário Quillet da língua francesa, significa guirlanda de folhas e flores. África francesa das independências duvidosas, onde as festas recobrem misérias ancestrais? Ou África berço do jazz, que se cruza com outras áfricas em guerra (a de um Frantz Fanon ou de um António Lobo Antunes)? A sombra do avião sobre o lençol aquático é semelhante a uma fronha, ou a uma mancha que se move. E, de novo, aliteraões (‘*la taie la tache*’), assonâncias, imagens poéticas: recursos estilísticos que atestam a desenvoltura da escrita poética de Jean-Claude Pinson. Ou este som de oboé:

*son de hautbois très
hutte dans la forêt noir
mineur de sons fouillant
la vie en direction
de qui n'est pas*

E quando o autor evoca seu ‘*black heidegger*’, na página 19, a que antecede o poema, refere-se a John Coltrane (sua ontológica busca musical?), comparado ao filósofo alemão Martin Heidegger. Como em outras passagens, Jean-Claude Pinson não hesita em utilizar palavras estrangeiras (sobretudo em inglês ou alemão), em confronto com a tradição francesa de recusar qualquer incorporação de vocábulos estranhos à língua de Racine...

Em poucos versos, Jean-Claude Pinson descreve a “música pensante” de Coltrane, “enxugando cada nota, perseguindo uma ideal de grandeza” (PINSON, 2004, p. 20). Em francês, oboé (*hautbois*) soa também como ‘alto bosque’ ou ‘alta floresta’, prestando-se a um jogo de palavras que provoca no leitor a necessidade de rever/reinterpretar o texto a cada leitura. O poema (“som de oboé/muito choupana na floresta negra/mineiro de sons escavando/a veia em direção/do que não é”) sugere várias interpretações. A ‘choupana na floresta negra’ tanto pode ser percebida como alusão à origem africana do jazz como à choupana onde Heidegger escreveu parte de sua obra clássica, *Ser e tempo*. Também é sabido que nos anos 1960 o filósofo alemão dirigia um seminário na cidade francesa de Thor, debaixo de oliveiras, ocasiões em que às vezes costumava ministrá-lo durante o passeio em alguma cabana abandonada. Talvez alusão à ligação do filósofo alemão com o nazismo, ao qual se filiou, para depois alcançar o cargo de reitor da Universidade de Friburgo. Ao Heidegger que, segundo George Steiner, se tornou o novo ‘Magnificus’, com a insígnia do partido nazista na lapela, a quem os estudantes aclamavam como líder com tochas e outros aparatos, numa manifestação que ele, Steiner (2005, p.107), denomina o “círculo brutal da dominação nazista”.

O paralelismo entre o músico do jazz e o filósofo do *Dasein* inscreve-se no estilo ‘provocativo’ de Jean-Claude Pinson. A palavra ‘*veine*’ (veia), que em francês tanto pode ser compreendida como ‘veia’ ou como ‘veio’, presta-se também a duplo sentido. Garimpar nos sons ou nas lavras – inclusive linguísticas – é escavar o sangue ou o filão que jaz (jazz) no subsolo em busca do “que não é”. Afinal, para o autor de *Free Jazz*, o fio do poema não consiste apenas na energia engendrada pela forma e pelo verso: ele age sobre o leitor pelo sentido que sugere. Daí sua escolha por uma poesia que

[...] não podendo ‘ir à frente da ação’, esteja, no entanto, na medida para ritmar a existência ordinária, a fim de levá-la ao mais vivo e ao mais verdadeiro dela mesma. Poesia cuja tarefa seria a de esticar os quatro fios que fazem o nó rítmico e semântico da existência: o fio dos lugares e circunstâncias, o fio da morte, o fio do desconhecido e o fio da relação com os outros (PINSON, 1999, p. 39).

Quando Jean-Claude Pinson registra que esse som de oboé é ‘très hutte’ (muito ‘cabana de palha’) e evoca campinas cósmicas e “*son de wagon dans la nuit s’en allant vers le nord dans un briquebatement très ancien testament*” (‘som de vagão na noite indo para o norte num trepidar muito antigo testamento’), faz-nos viajar em torno de outro texto nosso conhecido: *Viagem do último trem subindo ao céu*, uma das três partes do longo poema *Trivium*, de Joaquim Cardozo, marco fundamental de nossa poesia. Aqui também se aplica a observação feita por Marco Lucchesi a propósito do poema de Joaquim Cardozo, que “começa com uma chamada onomatopaica para resultar num campo metafórico próprio”, segundo Lucchesi, “como se o trem fosse uma flor desabrochando e crescendo ao céu” (LUCCHESI, 2005, p. 91). Nesses poemas de Jean-Claude Pinson encontram-se os quatro fios tendidos (os fios do lugar, da morte, do desconhecido e da relação com o próximo) – raramente reunidos na poesia francesa contemporânea –, em que poesia e ética se entrelaçam:

*son biblique, bruits d’égorgement
tenebreux gargouillis
de douleur dégorgée
sonnete d’or et grenade
colonnes d’acacia (quatre
l’or la pourpre violette
le vermeillon cramoisi
l’huile pure d’olives
concassées, les aromates
+ 1 chevreau (non cuit
dans le lait de la mère)
et des peaux de bélier
teintes en bleu*

Nesse ‘caldo geral’ (*Brouillon général*), ou ‘sopa geral’, que abre o livro, seu primeiro capítulo, somos introduzidos no universo fragmentário e evocativo de *Free Jazz*. Como se o compasso de um ritmo afroamericano nos sugerisse o improviso, quando, de fato, esconde uma elaboração consciente, feita com virtuosidade. Essa virtuosidade reside, sobretudo, na forma como Jean-Claude Pinson ‘brinca’ com as sutilezas da língua e na maneira como transforma em alegorias retalhos da experiência. Ou como representa, através de imagens engenhosas, ideias abstratas que são materializadas e, em alguns casos, personalizadas. É com

essa intenção que Pinson inclui na formação de sua ‘orquestra’ personagens como o músico John Coltrane, o poeta português Fernando Pessoa, o poeta alemão Novalis, o poeta francês Baudelaire, o músico checo Janáček ou o filósofo alemão Wittgenstein. A alegoria aqui não é entendida apenas como uma ‘técnica lúdica’, mas como uma expressão. Além disso, conforme observou o filósofo de *Passagens*, a relação do alegórico com tudo o que é fragmentário não deveria ser vista como obra do acaso, mas da construção resultante da própria estética do autor (BENJAMIN, 2002, p. 202).

Em *Free Jazz* o fragmentário é elemento da própria linguagem, e o livro sugere conter excertos de um diário, mas nem sempre é possível distinguir entre movimentos do real e as engrenagens da ficção. Nesse aspecto, vale evocar o ensaio de Valeria Piazza, intitulado *L’amour en retrait*, acerca do diário de Hanna Arendt e de sua correspondência com Martin Heidegger. Piazza trata da maneira como um autor se manifesta nessas duas modalidades de escrita, correspondência e diário. Valendo-se de textos de Walter Benjamin, ela registra que o diário “não é alguma coisa que chega ao eu que vive”, mas é com o diário que “a experiência sai do mundo dos fatos e acede à língua, inaugurando uma nova dimensão” onde o ‘eu’ deixa de ser prisioneiro no mundo dos acontecimentos, tornando-se ele próprio raio do tempo, pura temporalidade (AGAMBEN; PIAZZA, 2003, p. 67).

Escritos nos limites dos gêneros – com a prosa poética mesclada a fragmentos de diário e artefatos de ficção –, alguns livros de Jean-Claude Pinson poderiam se enfeixar nessa ideia de Benjamin, citada pela ensaísta italiana Valeria Piazza: “livro insondável de uma vida jamais vivida”. Pois aí estamos diante de uma escrita particular, na qual o diário é, ao mesmo tempo, ficção e experiência de acesso à língua.

Em *Free Jazz*, obra meticulosamente articulada, os poemas citados certamente não foram semeados no texto por acaso. A eles cabe deixar marcos no decorrer da leitura, invocadores do clima de cada parte do livro. No capítulo segundo, *Reprise* (retomada), por exemplo, o narrador vê-se conduzido à outra margem, entre ‘página’ e ‘praia’. ‘*Plage*’, no idioma francês, conforme vimos, tanto pode ser ‘praia’ como a ‘faixa’ de um disco. Entre essas ‘*plages*’ divide-se o narrador, entre o ‘ele’ e o ‘eu’ que são, dialeticamente, a sua própria síntese. O ‘ele’ publica artigos e poemas, certamente alusão ao tempo em que o autor ingressou na vida literária, sob os auspícios da conhecida revista *Tel Quel*.

Quanto ao ‘eu’ do narrador/autor, ele permanecerá reservado ao poema *Tamanho natural* (*Grandeur nature*), o “poema não publicado da vida a ser refeita a cada dia”. Pouco importa, no entanto, que se faça distinção entre o ‘eu’ e o outro, preso nas engrenagens da

rotina. Importa, escreve o poeta, cuidar do “pátio muito interior, que ao fio dos anos se tornou coração”:

*maison arabe
derrière ses murs
très ombragée
avec jet d'eau
bassin pour rafraîchir
mains et visage
avec terrasse où vient
plonger le ciel venté vide
(et s'il n'a pas prévu la treille
le vieil idiot c'est au cas où
qui? quoi? aérolithe
voudrait sauter
sur la cible en parachute
angélique ou hydravion*

Cuidar desse ‘pátio interior’ é rejeitar uma poesia que se pretende técnica autônoma da linguagem, caminho assumido por muitos autores franceses das últimas décadas e que o crítico Alfredo Bosi (2004, p. 170) considera como uma maneira de incorporar “à prática simbólica o princípio fundamental da divisão do trabalho e o exaltar em nome da maior eficiência dos produtos”. Crítico em relação às experiências da *Tel Quel* e já distante das utopias marxistas do poder proletário, Jean-Claude Pinson inscreve seus textos numa via que ele próprio sugere como sendo a do ‘poetariado’. Daí seus textos recusarem as acrobacias de linguagem elaboradas a título de mero ‘*divertissement*’.

No poema da página 61 ele sintetiza o período de abandono da Paris do Vème arrondissement da época que ele denomina “das largas massas”, nos anos 1970. Época que lhe deixa

*beaucoup de pensées tues
et de désirs, douleurs
tués dans l'oeuf. Et les morts laissés en souffrance dans une
pièce murée avec application
mis au secret, clandestins dans la clandestinité, enterrés dans
le soi le plus nié du soi*

Ou seja, pensamentos calados e desejos mortos na semente. O acento agudo no participio passado variável do verbo *taire* (calar) é suficiente para transformar ‘calados’ em ‘mortos’. Tempo em que os mortos, ‘clandestinos na clandestinidade’, foram “enterrados no si mais negado de si”. O silêncio identifica-se com a morte.

Fragmento de biografia ou episódio imaginário susceptível de despertar no leitor a mesma estranheza de uma Noruega de ficção, visitada pelo filósofo Wittgenstein? A elegia ao pai, em cujas exéquias ecoou, segundo seus desejos, o *Peer Gynt*, de Grieg, mais uma vez conduz ao clima de sedução do livro:

*quelle Norvège avait-il dans la tête mon père?
quel rêve de clarté, de paix
dans le jour qui se lève à peine, de solitude
au bord de l'eau tout au bord d'un ponton
ce jour froid de janvier où il alla
pêcher et se noyer, glissant
au bord d'une estacade d'où
l'été on s'embarque pour l'île
d'Yeu?*

Aqui, as mudanças verbais entre passado simples e presente do indicativo transportam o leitor a uma espécie de suspense e o fazem acompanhar os passos do pai do poeta à beira de um cais (que ninguém sabe se real ou imaginário?), de onde mergulharia para a morte. A pergunta do início do poema nos incute a dúvida sobre as razões do gesto final: que Noruega teria o pai na cabeça ou que sonho de claridade? Cabe-nos também indagar, à leitura desses poemas, sobre a eventual relação entre os textos poéticos de Jean-Claude Pinson e o conceito de ‘encadeamento de metáforas’, desenvolvido pelo escritor grego Cornelius Castoriadis, no ensaio *Notas sobre alguns meios da poesia*. Segundo o escritor grego, trata-se de um dos recursos utilizados para remediar as limitações semânticas de nossas línguas ocidentais, que contrastam com as que ele denomina línguas primárias (como é o caso do idioma grego), que possuem o “que se pode chamar de polissemia indivisível das palavras e dos casos gramaticais” (CASTORIADIS, 2004, p. 49).

Leitor de Leopardi (*Le Giacomo qui sommeille em moi*, da página 64 de *Free Jazz*), Jean-Claude Pinson conforma seus textos poéticos, em certa medida, às orientações do *Zibaldone*. Ou seja, a poesia, por um lado, não pode produzir mais os grandes efeitos de imaginação do passado e, de outro,

[...] tanto em relação ao maravilhoso, quanto à emoção ou estímulo de qualquer espécie, necessita de um fingimento que possa, contudo, persuadir não somente segundo as regras ordinárias da verossimilhança, mas também no que diz respeito a uma certa persuasão de que a coisa seja ou possa efetivamente ser assim (LEOPARDI, 1996, p. 569).

Fingimento, arma de persuasão de outro poeta mais próximo de nós, Fernando Pessoa. O Psoa da orquestra do *Free Jazz* teria sucumbido também a certa influência do autor de *O infinito*. A observação do escritor e crítico italiano Antonio Tabucchi, ao invocar que até certo ponto o poeta ‘sacrifica’ a forma em detrimento do sentido, também pode caber em relação a Jean-Claude Pinson. Essa zona de obscuridade é justamente um dos problemas da poesia contemporânea.

Tabucchi, no ensaio sobre o poeta português Fernando Pessoa, intitulado *A saudade do possível e a ficção da verdade* (TABUCCHI, 1998, p. 17), ao buscar o caráter universal da obra do poeta de *Mensagem*, recorre ao conceito de *endoxa*. Embora pertençam, segundo Tabucchi, à esfera dos conteúdos, como o amor, a morte, a saudade, as *endoxas* são observadas como “categorias universais e, na comunicação literária, constituem justamente o que chamamos os conteúdos da própria comunicação” (TABUCCHI, 1998, p. 17). A título de exemplo, registra que a *endoxa* do D. Quixote é a utopia, a de Shakespeare, os vícios da alma. Segundo ele, a ‘universalidade’ de Fernando Pessoa residiria na própria forma de transmitir essa mensagem, na sua formatação; enfim, na criação dos heterônimos.

Nesse aspecto, é possível reconhecer na ‘sedução à utopia’ a *endoxa* predominante na obra de Jean-Claude Pinson. Sua ‘utopia’ não se projeta em direção a um lugar abstrato, paraíso, mágico horizonte. Trata-se apenas de viabilizar o lugar onde estamos: da transformação de uma terra real. Para que o lugar se torne ‘habitável’, o fazer poético, na sua concepção, é observado como instrumento imprescindível. Ora, o poeta francês vê-se confrontado, na França contemporânea, com uma vaga de poesia ‘pós-lírica’ – aquela que exacerba “o regime da escrita próprio à modernidade semiótica” – e com aqueles que negam o sentido do próprio fazer poético. Daí sua necessidade de investir num debate teórico necessário para deflagrar a chama de uma lírica nova que, ao mesmo tempo que se desvincula do ‘eu’ narcísico, volta-se para as fontes de um fazer poético cujo caminho foi aberto pelo Romantismo alemão. Por outro lado, a forma de comunicação dessa mensagem, a forma *poikilos*, policromática, de seus textos, cria uma *endoxa* que, a exemplo dos heterônimos de Fernando Pessoa, “reside na própria forma de transmitir a mensagem”.

A poesia em diálogo com a filosofia coloca o poeta de *Free Jazz* em face de um duplo desafio: o de justificar a poesia como instrumento de transformação e o de realizar uma poética exemplificativa de sua proposta.

5.3 O trapézio da linguagem

Guillaume Appolinaire, no ensaio *L'esprit nouveau des poètes*, escreveu que os artifícios tipográficos utilizados com grande audácia “têm a vantagem de fazer surgir um lirismo visual que era quase desconhecido antes de nossa época” (apud GLEIZE, 1995, p. 451). Tais recursos foram utilizados na poesia latino-americana, a exemplo do chileno Vicente Huidobro, antes do autor de *Calligrames*. O crítico espanhol Damaso Alonso, no ensaio sobre a poesia do poeta Gerardo Diego, do livro *Poetas españoles contemporâneos*, comenta que Appolinaire, na França, havia levado a técnica da disposição tipográfica “a limites pueris – e às vezes deliciosos”. E acrescenta:

Mas (para os que ainda se escandalizam) nada de novo há no mundo: a escola metafísica inglesa havia feito o mesmo no século XVII. Meu Deus! Meu Deus! Pensar que o mesmo ocorre na tradição tardia da poesia grega! (DAMASO, 1969, p. 236).

Damaso Alonso remete a uma nota de rodapé, na qual cita como referência as páginas 425-428, do tomo IX, da *História Universal* de Cesare Cantú, na tradução espanhola de 1878. A poesia concreta, no Brasil, seguindo essa trilha, também levou quase ao paroxismo sua preferência pelos artifícios tipográficos, dispondo o texto numa tênue fronteira entre poesia e artes gráficas.

Luciana Stegagno Picchio lembra, na *História da literatura brasileira*, o quanto a poesia concreta brasileira se liga “aos poemas figurativos gregos e latinos, à flauta de Pã de Teócrito, aos versos ropálicos, ou ao ovo de Simmia de Rodes, remontando até aos poemas figurados medievais, aos jogos barrocos e às experiências simbolistas”. E, sobretudo, à de Mallarmé, cujos espaços tipográficos tornam-se, na poesia moderna, “elementos substantivos da composição” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 615).

Jean-Claude Pinson, embora sem se render a esses ‘jogos’, presentes desde o início do século passado na poesia ocidental, em especial na francesa, utiliza seus recursos com prudência e maestria. Seu objetivo, vimos, não é o de proporcionar puros malabarismos verbais, de quem se fia no poder encantatório das palavras e dos signos, mas o de transformar o texto em algo capaz de despertar os sentidos, numa dimensão que ultrapasse os limites da escrita. Nesse sentido, a utilização desses ‘jogos’ pelo autor de *Free Jazz* revela uma preocupação quase didática de levar-nos a captar o real significado do texto e, ao mesmo tempo, de permanecer atento ao ritmo. Ritmo, segundo a definição de Décio Pignatari,

entendido como “ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço de elementos ou eventos verbovocovisuais (verbais, vocais, visuais)” (PIGNATARI, 2005, p. 21).

O crítico peruano José Carlos Mariátegui observou, a propósito do vanguardismo, que um de seus efeitos benéficos teria sido o de reagir “contra a retórica e contra a ênfase”. Mas, acrescentou: “somente repudia de verdade a retórica e a ênfase o escritor ou o poeta que carrega a modernidade no espírito” (MARIÁTEGUI, 1980, p. 116). Jean-Claude Pinson não “passeia pela superfície” de certas inovações: serve-se de alguns de seus elementos para aclarar nossa descida ao subsolo onde jazem os pequenos vulcões da sociedade onde reina o fetiche. As páginas 15, 16, 32, 33, 37, 44, 64 e 105 do *Free Jazz* ilustram como ele se vale dos recursos preconizados pelo poeta de *Alcools*. Contudo, em todos esses exemplos – e mesmo em todo o seu livro –, o que busca Jean-Claude Pinson é, quando utiliza o mimetismo tipográfico, levar o leitor a encontrar analogias entre texto e figuras. Cada palavra ou signo têm sua própria identidade, ao mesmo tempo que interagem entre si, abrindo janelas para que se descubram novos campos de significados.

A poesia deve, por conseguinte, levar a página a sério, seu espaço e o que ali vai ser inscrito; deve considerá-lo como um espaço real, material – levar em conta todas as dimensões da “motorialidade” da linguagem. A página como espaço real, espaço de vida, lugar de acontecimentos verbais (e não como suporte indiferente, abstrato). Daí a importância dos espaços, os brancos, os dispositivos tipográficos, os caligramas... Por exemplo, a energia rítmica que nasce das diferenças de velocidades, das sínopes, elipses, da pontuação... do recurso a palavras estrangeiras. Tudo deve fazer texto (2005a).

Interrogamos se a criação poética de Jean-Claude Pinson teria sofrido alguma influência, mesmo longínqua, de certos elementos da cultura chinesa, eventualmente absorvidos em algum momento de sua formação. Teria ele, por exemplo, assimilado certos atributos da construção da lírica chinesa, cujas especificidades são descritas pelo sinólogo francês François Cheng (1996, p. 49)? É interessante verificar, por exemplo, que uma dessas características anotadas por Cheng em relação aos poetas dos Tang, especialmente Li Shang-yin (813-858) – é a busca da ambiguidade entre o tempo vivido e o da evocação. E outra, a necessidade de o artista ser levado a uma tríplice atividade (no caso chinês, à poesia-caligrafia-pintura). Jean-Claude Pinson não seria o único a realizar essa experiência. Ezra Pound, em carta a Katue Kitasano (1985, p. 44), escreveu que o ‘ideograma’ era essencial para certas formas de pensamento, e que ele, Pound, tinha ‘necessidade’ do ideograma. É

conhecida sua colaboração com Ernest Fenollosa, grande especialista da cultura japonesa, para quem Pound escreveu o prefácio ao livro *The chinese written character as medium for poetry: an ars poetica* (1967).

Num contexto ocidental, a escritura de Jean-Claude Pinson também não se conforma a uma única dimensão. Desvendar a página em branco não pertence apenas ao poeta, nem o poema é a única forma de expressão/comunicação. Expressões gráficas ou alusões à música sugerem que ele não se confina apenas ao contexto de uma escrita cingida pelas normas. A própria ilustração de capa do *Free Jazz* é assinada pelo autor, num exercício que confirma, de certa maneira, a suposição dessa tríplice presença artística.

Alguns exemplos ilustram o que precede. Na página 15, a palavra ‘nuages’ (nuvens) é impressa com letras espaçadas, em curva senoidal, ilustrando como, a partir do brilho de luz na página, a palavra é pousada no papel. Na página 32, palavras separadas por longos traços (como num organograma) representam o processo de embarque de mercadorias, observado à noite, através de binóculos, no porto da cidade francesa de Saint-Nazaire – onde o autor residiu durante alguns anos. Logo abaixo, na mesma página, pequenos quadrados interligados representam figuras que se deslocam no horizonte. Na página seguinte (página 33), duas linhas partidas da página em branco formam um ângulo reto no alto do lado esquerdo. A página é precedida de um comentário do autor: se ele, o autor, leu Wittgenstein, o branco da página deveria proporcionar aquilo que o filósofo denominou “a paz nos pensamentos”.

Além desses artifícios tipográficos, Jean-Claude Pinson recorre, com parcimônia e bons resultados, aos efeitos que podem ser sugeridos pela paginação. Allan Vaillant (2005, p. 106) escreveu que “recentemente os poetas tomaram consciência de que a página oferecia um espaço vazio e fechado onde a livre distribuição dos signos de acordo com as duas dimensões do papel atinge uma forma estruturada e significativa”.

Ao utilizar esses meios, o autor de *Free Jazz* conduz-nos a habitar páginas onde os elementos da composição reforçam a percepção do leitor, induzindo-o a penetrar com profundidade num universo em que o onírico e o real se encontram em permanente disputa.

No conhecido poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa – que sob o nome de **Psoa** é um dos personagens que perpassam algumas passagens de *Free Jazz* –, há uma definição de poeta/fingidor, com a qual se identifica o poeta francês. No entanto, se o poeta inventa formas e dispositivos textuais, a poesia resta condicionada por limitações existenciais. Ora, ‘pacto lírico’, segundo Jean-Claude Pinson, exige que o pulsar da existência aflore no poema, que o poeta busque para o leitor um ‘efeito lírico’. Essa ideia de efeito lírico pode ser identificada com o conceito de ‘subjugação’, tal como foi enunciado por Fernando Pessoa, no texto

Apontamentos para uma estética não aristotélica. A primeira, de vertente aristotélica, orienta seu foco em torno da ideia de beleza e subordina a sensibilidade à inteligência, com o objetivo de ‘captar’ o outro. A segunda baseia-se na ideia de força: o artista não aristotélico é um “foco dinamógeno”:

o que converte tudo em sua substância de sensibilidade, para assim, tornando a sua sensibilidade *abstracta* como a inteligência (sem deixar de ser sensibilidade), *emissora* com a vontade (sem que seja por isso vontade), se tornar um *foco emissor abstracto sensível* que force os outros, queiram eles ou não, a sentir o que ele sentiu, que os domine pela força inexplicável (PESSOA, 1979, p. 113).

Para o poeta português, a arte é um fenômeno social e, como todo fenômeno social, busca sempre a dominação, através da *captação*, ou da *subjugação*.

6 CONCLUSÃO: em busca da rapsódia

Através da leitura de *Free Jazz* e dos ensaios de Jean-Claude Pinson, pudemos observar o caráter atomizado da poesia francesa atual. Muito embora alguns críticos classifiquem os seus poetas em várias vertentes (filósofos, gramáticos, prosaicos etc.), ela pode ser dividida em duas grandes linhagens: uma, a que se aferra aos aspectos lúdicos do texto; outra, a que busca um novo lirismo susceptível de possibilitar um lugar para o poeta no mundo.

A essa segunda vertente pertencem os escritos poéticos de Jean-Claude Pinson. No entanto, sua obra busca um horizonte mais vasto: o de uma via lírica atraente, dirigida a um ‘poetariado’, ou seja, àqueles que ainda confiam na força transformadora da poesia. Nesse sentido ele estrutura sua poética de forma original e inovadora, ao mesmo tempo que se ampara em seus próprios textos críticos, susceptíveis de municiar o leitor com instrumentos que permitam a compreensão de sua poesia.

Em *Free Jazz*, Jean-Claude Pinson utiliza todos os recursos possíveis para mobilizar o leitor, seduzindo-o por meio de uma espécie de rapsódia. *Rapsódia* em que vozes de saxofones, contrabaixos e baterias se harmonizam com as sombras de Fernando Pessoa, Wittgenstein, Leopardi ou Baudelaire, numa espécie de tentativa de impedir que o poema permaneça sitiado no interior da estreita cidadela da língua, ou que o texto se conforme à mera disposição das palavras no branco da página.

Sua escrita poética procura responder às questões que ele próprio se coloca enquanto crítico ou filósofo: qual a utilidade da poesia e em que medida ela nos ajuda a tornar a existência mais tolerável. Tentativas de resposta a essas questões podem ser colhidas no breve ensaio *À quoi bon la poésie aujourd’hui* (1999, p. 19). Poesia não apenas configurada como maneira de tratar as feridas da alma ou simples jogo da linguagem, mas elemento subversivo a nos iniciar na via que pode conduzir a uma vibrante *vita nuova*.

Diante do duplo desafio de elevar a poesia a instrumento de transformação e de realizar uma poética que traduza essa proposta, o autor de *Free Jazz* é levado a dirimir uma outra questão: reconhecer, ao mesmo tempo, a necessidade de uma lírica nova e de uma autoconsciência que confira aos seus textos críticos o papel de auxiliar a fruição de sua obra poética.

A lírica de Jean-Claude Pinson tampouco se orienta em direção a uma poética de filiação aristotélica, mimética, geradora de mitos. Equilibrando-se entre o que ele considera a ‘inteligência de um sentido’ e uma ‘sensibilidade das formas verbais’, sua linguagem deveria

buscar uma *saúde* que é, ao mesmo tempo, um *ardor*, herdeira, até certo ponto, da lírica de Leopardi, mas despojada daquela ideia quase mística da poesia como poder de vidência.

A ideia de poesia de Jean-Claude Pinson deserta, assim, o território da ‘lírica moderna’ conforme observada pelo crítico alemão Hugo Friedrich: desgarrada do humano, descompromissada com o futuro, cuja imagem seria a de um ‘céu’ vazio e mudo. Atenta ao cotidiano, arredia às acrobacias da sintaxe, ela nega também o abismo cavado por Mallarmé entre as duas linguagens: a de uma poesia pura, incomunicável, e a língua impura da ‘reportage’, da comunicação entre humanos.

Nesse aspecto, a poesia de Jean-Claude Pinson contraria também a afirmação de Adorno (apud Walter Benjamin) de que nada mais haveria a contar após Auschwitz. Ao contrário: sugere que há sempre algo de novo a contar – na forma e conteúdo –, pois o que nos aflige não é o choque do silêncio, mas o da multiplicidade de vozes.

Poesia, portanto, lírica e pensante, inovadora e comunicante: humana.²⁷

²⁷ No livro *O que resta de Auschwitz* (São Paulo: Boitempo Editorial, 2008. p. 45), Giorgio Agamben observa o quanto Primo Levi se sentia atraído pela complexa poesia de Paul Celan, que ele, Levi, comparava a “um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo”.

REFERÊNCIAS

LIVROS

De Jean-Claude Pinson

- PINSON, J-C. *Abrégé de philosophie morale, suivi de Mécanique lyrique avec nus et paysages*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 1997.
- _____. *À Piatigorsk, sur la poésie*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2008b.
- _____. *À quoi bon la poésie aujourd'hui?*. Nantes: Plein Feux, 1999.
- _____. *Drapeau rouge*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 2008a.
- _____. *Fado (avec flocons et fantômes)*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 2000.
- _____. *Free Jazz*. Nantes: joca seria, 2004.
- _____. *Habiter en poète*. essai sur la poésie contemporaine. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 1995.
- _____. *Hegel, le droit et le libéralisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- _____. *J'habite ici*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 1991.
- _____. *Laïus au bord de l'eau*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 1993.
- _____. *L'art après le grand art*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2005.
- _____. *Sentimentale et naïve*. Seyssel sur le Rhône: Champ Vallon, 2002.

INTERNET

- PINSON, J-C. *D'un lyrisme poikilos* (un point de vue d'atelier). [S.l]: Association Internationale de Stylistique, 2005a. Disponível em: <http://www.styl-m.org/AIS/article.php3?id_article=48>. Acesso em: 10 mar. 2009.
- _____. *Entretien avec Jean-Claude Pinson*. Paris: Prétexte Editeur: revue de critique littéraire, s/d. Disponível em <http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_poesie/discussions/jean-claude-pinson.htm>. Acesso em 4 fev. 2009 (Entrevista)
- _____. *Jean-Claude Pinson: poéthiquement impur... (1)* [S.l] :Libre-Critique, 2008a. Disponível em: <<http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=1232>>. Acesso em: 10 mar. 2009. (Entrevista).
- _____. Poétiques et poésies contemporaines. In: *Le temps qui fait* (Lyon: Centre Jacques Petit Université Franche Compté) et Centre d'Études Poétiques, 2002a.
- _____. Structure de la poésie contemporaine. In: *Poétiques et poésies contemporaines*. Lyon: Le temps qui fait (Centre Jacques Petit – Université Franche Compté et Centre d'Études Poétiques), 2002.

GERAL

- AGAMBEN, G. *Idée de la prose*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1998.
- _____. *O que resta de Auschwitz?*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.
- _____. *Qu'est ce que le contemporain?*. Paris: Payot Rivages, 2008.
- AGAMBEN, G.; PIZZA, V. *L'ombre de l'amour – le concept d'amour chez Heidegger*. Paris: Payot Rivages, 2003.
- ALTHUSER, L. *O futuro dura muito tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANDRADE, C. D de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1962.
- ANDROT-SAILLANT, C. *Résistance de la poétique*. Paris: Fabula: la recherche en littérature, 2008. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/document3949.php>>. Acesso em 22 mar. 2008.

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BANDEIRA, M. *Seleção de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BARBOSA FILHO, H. *O escritor e seus intervalos*. João Pessoa: Ideia, 2008.
- BAYLLY, A. *Dictionnaire Grec Français*. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, Arte e política: obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 2003. (Col. Folio Essais)
- _____. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Paris: Flammarion – Champs, 2001.
- _____. *Origine de drame baroque allemand*. Paris: Flammarion – Champs, 2002.
- _____. *Oeuvres, T.I*. Paris: Gallimard, 2007. (Col. Folio Essais.)
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BERBEROVA, N. *C'est moi qui souligne*. Paris: Actes Sud, 1989.
- BONNEFOY, Y. *L'improbable et autres essais*. Paris: Gallimard, 1992.
- _____. *Poèmes: du mouvement et de l'immobilité de Douve et autres*. Paris: Gallimard, 1982.
- BORGES, J. L. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BRIOLET, D. *Lire la poésie française du XXème siècle*. Paris: Dunod, 1995.
- BRODSKI, Y. *Menos que um*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BURKE, K. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BURNSHA, W. S. *The poem itself*. Londres: Penguin Books, 1960.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- CASTORIADIS, C. *Figuras do pensável*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CHAR, R. *Fureur et mystère*. Paris: Gallimard, 2007.
- CHENG, F. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- _____. *L'écriture poétique chinoise*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- CLAUDEL, P. *Réflexions sur la poésie*. Paris: Gallimard, 1963.
- COMPAGNON, A. *La littérature, pour quoi faire?*. Paris: Collège de France/Fayard, 2007.
- _____. *Le démon de la théorie*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- DAMASO, A. *Poetas espanòles contemporâneos*. Madrid: Editorial Gredos, 1969.
- DESTREMEAU, L.; LOUGER, E. *Singularités du sujet: huit études sur la poésie contemporaine*. Paris: Pretexte Éditeur, 2002.
- DUCROS, D. *Lecture et analyse du poème*. Paris: Armand Colin, 1996.
- DULCI, L.; AMOROSO, M. B. Poeta às pencas. *Folha de São Paulo*, 25 jul. 1999. São Paulo, 25 jul. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs25079914.htm>>. Acesso em:
- EAGLEATON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- ELIOT, T. S. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.
- _____. *Poesia*. Rio de Janeiro: ARX, 2004.
- _____. *Essais choisis*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- ESPITALIER, J-M. *Caisse à outils: um panorama de la poésie française aujourd'hui*. Paris: Pocket, 2006.
- ESTEBAN, C. *Ce qui retourne au silence*. Tours: Éd. Farrago, 2004.
- _____. *Critique de la raison poétique*. Paris: Flammarion. 1987.

- FENELLOSA, E. *The chinese written character as medium for poetry: an ars poetica*. San Francisco: City Lights Books, 1967.
- FLORENNE, Y. *Commentaires et notes*. In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal*. Paris: Le livre de poche, 1972
- FORTUNA, F. *Por uma nova modernidade*. São Paulo: Cronópios, 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2767>>.
- FOUCAULT, M. *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*. Paris: Armand Colin, 1997.
- FRIEDRICH, H. *La structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999.
- GIBSON, I. *Federico Garcia Lorca: uma biografia*. São Paulo: Ed. Globo, 1989.
- GLEIZE, J-M. *La poésie: textes critiques XIV-XX siècles*. Paris: Larousse, 1995.
- _____. *A quoi bon encore les poètes?*. Paris: POL, 1996.
- GRAÇA MOURA, V. Prefácio. In: DANTE, A. *Vita Nuova*. Lisboa: Bertrand Ed., 1995.
- GRACQ, J. *En lisant en écrivant*. Paris: José Corti, 2007.
- GRAMSCI, A. *Obras escolhidas*. T. 1 e 2. Lisboa: Ed. Estampa, 1974.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- HOLANDA, L. *Sob o signo do silêncio*. São Paulo: Edusp, 1992.
- JAKOBSON, R. *Russie folie poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- JARRETY, M. *Dictionnaire de la poésie: de Baudelaire à nos jours*. Paris: P.U.F, 2001.
- JUNG, C. G. e WILHELM, R. *O segredo da flor do ouro*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1984.
- KAWABATA, Y. *Le Maître ou le tournoi de Go*. Paris: Le livre de poche, 2005.
- KUNDERA, M. *Les testaments trahis*. Paris: Gallimard, 1993.
- LARANJEIRA, M. *Poetas de França hoje*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- LAUTRÉAMONT. *Les chants de Maldoror*. Paris: Les Éditions de la Renaissance, 1967.
- LEUWERS, D. *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*. Paris: Armand Colin, 1998.
- LE CLEZIO, J. M. *L'extase matérielle*. Paris: Gallimard, 1992.
- LEOPARDI, G. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.
- LEVI, P. *La trêve*. Paris: Le livre de poche, 2008.
- LUCCHESI, M. *A memória de Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- MANN, T. *Le docteur Faustus*. Paris: Albin Michel, 1993.
- MARIATEGUI, J. C. *El artista y la época*. Lima: Empresa Ed. Arauta, 1980.
- MAIAKOVSKI, V. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1963.
- MARTELO, R. M. Modernidade e senso comum: o lirismo nos finais do século XX. In AMARAL, A. L et. al. (Org.) *Cadernos de Literatura Comparada 8/9*. Literatura e Identidades. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003.
- MARX, K. *Les fondements de l'économie politique*. Paris: Anthropos, 1967.
- MARX, W. *L'adieu à la littérature*. Paris: Minuit, 2005.
- MERQUIOR, J. G. *De Praga a Paris*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- _____. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MESCHONIC, H. ; DESSONS, G. *Traité du rythme*. Paris: Dunod, 1999.
- MICHON, P. *Rimbaud, le fils*. Paris: Gallimard, 2007.
- NOËL, B. *L'espace du poème*. Paris: P.O.L., 1998.
- NORÕES, E. Jean-Claude Pinson: retorno da rapsódia. *Revista Continente*. Recife , ano VII, n. 74, p. 30-33, fev. 2007.
- OLIVIER, L. *Le sombre abîme du temps*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.
- ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1990.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. itora Perspectiva, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

- PESSOA, F. *Correspondência 1905-1922*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PESSOA, F. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1982.
- _____. *O rosto e as máscaras*. São Paulo: Ática, 1979.
- PIGNATARI, D. *O que é a comunicação poética?*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- PIGLIA, R. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PONGE, F. *Pour Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965.
- POUND, E. Carta a Katue Kitasano. *Revista Caderno de Arte Rio* (publicada pelo Instituto de Arte e Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro) ano 1, nº 4, p. 44, dez. 1985 (edição especial comemorativa dos 100 anos de Ezra Pound, organizada por Gerardo Mello Mourão).
- PRADO COELHO, J. *Universalidade e unidade em Fernando Pessoa*. São Paulo: Verbo : Edusp, 1977.
- PRIGENT, C. *À quoi bon encore des poètes?*. Paris: P.O.L, 1995.
- PROUST, M. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 2006.
- REYES, A. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1961.
- RICOEUR, P. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1997.
- ROSEN, L. *Poetas, críticos e outros loucos*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- STEGAGNO-PICCHIO, L. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.
- STEINER, G. *Gramáticas da criação*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- _____. *Lições de mestres*. São Paulo: Record, 2005.
- TABUCCHI, A. *La nostalgie du possible*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- TADIÉ, J. Y. *A crítica literária no século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.
- TCHEKHOV, A. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.
- THOMAS, J. J. *La langue, la poésie*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1989.
- TIBERGHIE, G. *Emannuekl Hocquard*. Paris: Seghers – poètes d’aujourd’hui, 2006.
- TODOROV, T. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- VAILLANT, A. *La poésie – initiation aux méthodes d’analyse des textes poétiques*. Paris: Armand Colin, 2005.
- VIART, D. *La littérature française au présent*. Paris: Bosdas, 2005.
- WITTGENSTEIN, L. *Leçons et conversations*. Paris: Gallimard, 1992.
- ZAMBRANO, M. *Filosofia y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

VÍDEO

Leitura de Free Jazz, por Jean-Claude Pinson: disponível em
<http://vidslib.com/index.php?view=8909166>.