

Renata Coutinho Villon*

Universidade Federal do Rio de Janeiro/CNPq

O que há de poesia no animal: uma análise da “prosa em prosa” de Jean-Marie Gleize

Resumo: O presente artigo busca introduzir a obra do poeta francês contemporâneo Jean-Marie Gleize, a partir de pressupostos teóricos que ele mesmo propõe baseado em seus estudos sobre a poesia francesa, com enfoque na poesia moderna. Analisa-se, então, aquilo que o levará a defender a escrita do que ele nomeou “prosa em prosa”, baseado em uma observação, principalmente, da obra Baudelairiana e da mudança que pareceu se efetuar na escrita do autor entre seu primeiro livro de poemas, *Les fleurs du mal* (1857), e o segundo, *Le spleen de Paris* (1869). Fazendo também uma análise das figuras dos cães e dos gatos que aparecem de forma diferente em cada uma dessas obras, Gleize propõe uma visão do “cão” ligada a essa poesia prosificada, mais ligada à cidade e à realidade, e que é a escrita que ele defende diante da vida moderna. O artigo fará também proposições, portanto, acerca de uma escrita “animalesca” que parece ter sido sugerida por outros escritores, partindo de algumas análises de estudos teóricos da animalidade.

Palavras-chave: Poesia contemporânea, poesia em prosa, prosa em prosa, animalidade, Baudelaire

Abstract: This article seeks to introduce the work of the contemporary French poet Jean-Marie Gleize, starting with theoretical assumptions that he himself proposes based on his studies of French poetry, with a focus on modern poetry. It is then analyzed what will lead him to advocate the writing of what he named “prose in prose,” based on an observation, mainly, of the Baudelairian work and the change that seemed to take place in the poet’s writing between his first book of poems, *Les fleurs du mal* (2016), and the second, *Le spleen de Paris* (2007). Making also an analysis of the figures of dogs and cats that appear differently in each of these works, Gleize proposes a vision of the “dog” linked to this “prosified” poetry, more connected to the city and to reality itself, which is the writing he defends in the face of modern life. The article will also make propositions, therefore, about an “animalistic” writing that seems to have been suggested by other writers, based on the analysis of animal studies.

Keywords: Contemporary poetry, prose poetry, prose in prose, animal studies, Baudelaire

Charles Baudelaire, no prefácio de *Pequenos poemas em prosa* (2007), exorta seu amigo e poeta Arsène Houssaye a respeito de um sonho que é, a seu ver, universal, de uma “prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (Baudelaire 2007: 35). Esse seria o sonho em comum, ainda segundo ele, daqueles que vivem a cidade e na cidade, despertado no poeta pelas ruas e multidões a que tanto irá aludir nas páginas subsequentes: “é do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante” (*ibidem*). Seu projeto e devaneio “sem pé nem cabeça” se apresenta, no entanto, como algo ainda diferente do que tinha inicialmente se proposto a fazer, resultando então em um “acidente” “singularmente distinto” (*ibidem*), o que não deixa de lhe causar frustração pela empreitada aparentemente falha.

Esse projeto, no entanto, acabou por inspirar diversos outros na tradição literária moderna, causando então uma abertura para a prosa e uma “corrupção” da poesia anterior, metrificada e musicada em demasia, talvez, se comparada aos “movimentos líricos da alma” a que Baudelaire alude. Antes de sua empreitada, Victor Hugo havia sido criticado por esforços inovadores e “prosásticos” muito mais modestos, se comparados aos de Baudelaire, chegando a ponto de achar a necessidade de responder às acusações de “[avoir] foulé le bon goût et l’ancien vers françois sous [ses] pieds” (1856) — em suma, de ter, possivelmente, manchado a reputação do “bom” francês ao advogar uma libertação da língua francesa diante do que era, a seu ver, uma visão retrógrada. É então no poema “Réponse à un acte d’accusation”, presente na coletânea *Contemplations* (1856) que Victor Hugo admite: “J’ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose” — “Lancei o verso nobre aos cães negros da prosa” (n.p.).¹

É essa a frase que, mais de um século após sua publicação, inspirou o poeta e ensaísta francês Jean-Marie Gleize a escrever o livro *Les chiens noirs de la prose* (1999), em uma tentativa de ir para além de Hugo e mesmo de Baudelaire em suas ultrapassagens da poesia clássica, indo mesmo a ponto de pôr em prática o que ele chama em seu trabalho teórico de “prosa em prosa”. As articulações em torno dessa noção cunhada pelo autor, seus objetivos no contexto social e também as reflexões em torno das analogias animais utilizadas para cunhá-la é o que se pretende analisar a seguir.

Uma poesia verdadeiramente crítica

Em uma entrevista, Gleize afirma:

É verdade que na nossa história literária “moderna” (conferir nossos manuais didáticos e dicionários), em certo momento, tratou-se de “poesia pura”, e de uma querela da poesia pura. Excelente tautologia. A poesia reduzida à poesia, a poesia como essência e quintessência da poesia, a poesia puramente ela mesma. Ao mesmo tempo, essa história, a história “moderna” da nossa poesia (e com moderna, quero dizer desde muito antes daquele abscesso da

“poesia pura”, penso em Hugo de quem precisamente tomei o título do livro: “Lancei o verso nobre aos *cães negros da prosa*”), é a história de sua impureza, de sua contaminação, de sua prosaização, por exemplo, e de sua “vulgarização”. (2013: 438)

Gleize, então, parte dessa “poesia pura”, a qual chama de “Apoesia”, para diferenciar a poesia que foi se vulgarizando e contaminando — se tornando, enfim, cada vez mais prosa, e a qual ele chama também de “poor poetry”, ou mesmo a poesia “impura”, “suja”, que não pretende fingir uma elevação de espírito ou de vida que não condiz com a materialidade da vida “real”. Se trata das “saídas”, como ele diz no livro de mesmo nome, *Sorties* (2009), dessa poesia pura e de seu “carrossel”, de seu mecanismo demasiadamente formal, musicado e “ensaiado”, para uma poesia que segue o ritmo alucinado das ruas, uma poesia que vagabundeia, vulgariza e “empobrece”. Ele também fala um pouco dos precursores de tal vulgarização — os quais ele bem conhece, sendo professor de literatura e teórico vinculado a diversas instituições —, suas inspirações e métodos na formação de sua própria poesia *poor*:

No que me concerne, acontece que minha forma de estar para a invenção de uma “prosa particular” (Baudelaire) ou uma “prosa muito prosa” (Flaubert) ou uma “prosa batida achatada” (Ponge), ou ainda uma “prosa em prosa(s)”, não implica (prioritariamente) tocar na língua (no sentido de deformações visíveis, muito menos de manipulações espetaculares histerizadas, que são, no fundo, formas exacerbadas de lirismo); trata-se ao contrário, para mim, por um lado, de neutralizar, o quanto for possível, toda sensação “musical” (de literalizar o enunciado, de fazer de forma que ele ressoe e consoe o mínimo possível); por outro lado, de colocar em prática dispositivos de montagem (reunião de fragmentos, de seqüências, reciclagem de segmentos colhidos etc.) indiferentes a qualquer expressão da interioridade. (2013: 440)

Seu objetivo, então, não é o de “deformar” os versos, de forma a também parecerem ensaiados, mas sim de “achatá-los”, deixá-los em um nível “plano” e neutro, banal. É conforme essas noções que ele descreve seu trabalho poético ainda em seu primeiro livro publicado com esse objetivo, *Léman* (1990), título inspirado em um lago europeu de mesmo nome:

Léman désigne alors l'ensemble de ces réalités formelles, parcouru par des trajets, des lignes qui deviennent celles du récit lui-même aux prises avec l'étrange “nulle part” de la création. Il faut alors inventer la littérature, inventer Léman, les mots, le dialogue, le point, la ligne, la surface. Contre les images, le temps, la maladie. Contre la violence invisible. Et mot à mot, de l'un à l'autre, au présent, à l'intime, à l'infime, au moins que rien. Léman est le journal de cette expérience. Vers quelque chose qui serait absolument simple. Ce point est accessible à qui regarde le lac, à tous ceux qui regardent (n.p.).²

A “realidade”, então, se torna um ponto-chave do trabalho poético de Gleize — poderia também dizer-se anti-poético —, que tem como objetivo forjar a literatura da forma o mais próxima possível da realidade, da simplicidade dessa realidade, que se torna acessível a todos. Também usadas para referir-se a sua empreitada, as palavras “nudez” e “literalidade”³ implicam a solidez da tarefa Gleiziana, da tarefa de outros que vieram antes e também daqueles que trabalham junto a ele, a exemplo mesmo de Baudelaire com sua tarefa original, mesmo que não plenamente alcançada.

Gleize, junto de outros poetas poor da atualidade — poderíamos restringir-nos a dois exemplos, frequentemente citados por ele: Christophe Hanna e Nathalie Quintane —, encara mais do que nunca a escrita como uma tarefa *política*, que passeia pelas ruas e contempla a todos. É isso que ele deixa claro na conclusão do ensaio “Os cães se aproximam, e se afastam”, enquanto continua a advogar pela “real” realidade, intocada pelas mídias e meios tele-digitais:

Devemos trabalhar com, sobre e contra essa midiatização do real, sobre, com e contra os formatos que ela propõe e os modos de comunicação que ela constrói. É a tarefa pós-poética, e talvez política também. [...] Nessas condições, de fato, a “poesia”, como se preocupa Michel Deguy, sai de seu leito. Essa saída, a meu ver, não é um perigo, mas sim uma chance. Que a poesia, ou aquilo que a sucede, não se reduza mais à produção de objetos “poemas” (afivelados, acabados, munidos de sua cláusula), que esses novos objetos sejam impuros e mistos, e não mais apenas objetos “em língua materna vernácula”, que aquilo de que tratam não diga mais respeito à experiência singular de um indivíduo mas sim a nossas práticas coletivas, que a poesia renuncie a mostrar o exemplo de um sublime moderno nos “dark times” em que vivemos, tudo isso deve ser considerado sem receio particular. [...] Em direção a novas formas de expressão que nos permitam verdadeiramente resistir às pressões da época. (2021a: n.p.)

O objetivo de Gleize é demonstrar que a poesia pura foi superada, misturada, contaminada, e com razão, para que se pudesse chegar à poesia crítica, impura, a poesia em prosa e, mais que isso, à prosa em prosa. A prosa que teria a capacidade de aludir a objetos banais e analisá-los criticamente, tendo ainda assim a capacidade de cantar o que é “indiferente”: as coisas que estão sempre presentes. Fazendo, assim, com que a percepção delas se dê de forma diferente, mais musical que nunca, mesmo que por meio do anti-lirismo — ou exatamente por essa causa. O resultado, e seu objetivo, seria uma prosa que permitiria uma meditação sobre a vida e que se propõe a ser uma forma de resistência às pressões da época, em uma mistura de língua capaz de mostrar as práticas coletivas da sociedade pós-moderna em meio aos tempos sombrios em que se vive.

Os cães, os gatos e a superação da poesia

Ainda no ensaio “Os cães se aproximam, e se afastam” (2021a), Gleize justifica um pouco de sua inspiração a respeito do título de seu livro *Les chiens noirs de la prose* através

de um retorno aos versos de Victor Hugo e, também, de uma complexa análise das figuras animais nas coletâneas poéticas de Baudelaire:

Certamente se tratava, para Víctor Hugo, de reformular, colocando-a à distância, a acusação de ter arruinado a poesia, de tê-la dado aos cães devoradores e selvagens da prosa. De fato, a acusação se justificava em parte. Victor Hugo, que com certeza nunca abandonou o verso, que era mesmo o verso em pessoa, de fato contribuiu para a prosaização do alexandrino, para seu deslocamento decisivo, para seu desaparecimento na goela do cão. Os cães negros da prosa são, para mim, os primos dos bons e pobres cães de Baudelaire [...]. Eles testemunham uma saída formal para fora do molde e do carrossel. Do esforço da poesia contra si mesma. (n.p.)

Gleize se refere aos cães presentes no último poema em prosa do *Spleen*, “Os bons cães”, no qual Baudelaire condena e rejeita um certo tipo de poesia elevada e erudita por ser incapaz de cantar a vida como realmente se apresenta nas grandes cidades:

Para trás, a musa acadêmica! Não me interessa esta velha melindrosa. Invoco a musa familiar, urbana, viva, para que ela me ajude a cantar os bons cães, os pobres cães, os cães enlameados, aqueles que todos evitam como pestíferos e piolhentos, exceto o pobre, de quem são os sócios, e o poeta, que os olha com olhar fraternal (Baudelaire 2007: 241)

Esse elogio aos cães “de sarjeta” leva Gleize a achar uma diferenciação entre sua coletânea de poemas *As flores do mal* (2016) e o *Spleen de Paris*. Em contraposição, o gato, que Gleize referencia como “animal poético e metafísico, para não dizer místico por excelência” (2021a: n.p.), apareceria na obra de Baudelaire para representar a poesia pura e elevada em sua primeira coletânea; enquanto o cão, mais presente no *Spleen*, seria uma analogia animal para a antes referida “prosa em prosa”, uma poesia alírica — e até mesmo anti-lírica — e desarmoniosa que surge a partir da desarmonia urbana da modernidade, aparecendo como um símbolo de abandono às elevações estilísticas e de adentramento por completo na língua. Essa “superação” dos gatos-líricos pelos cães prosaicos e devoradores seria representativa da impossibilidade da poesia elevada e harmoniosa de cantar a realidade material da vida moderna — de cumprir, enfim, o sonho e devaneio confiado por Baudelaire no prefácio do *Spleen*. O objetivo seria, então, “desnudar” ou “despir” a poesia de seus floreios, de seus artifícios de rima, métrica, versificação, etc., para assim chegar a uma poesia crua e nua, uma poesia que passou por diversos processos de mudança que resultaram em sua prosaização, graças ao contato do poeta com a massa urbana.

Gleize então não cessa de referenciar essa “substituição” dos gatos pelos cães — do verso pela prosa; as flores da famosa obra baudelairiana em *Les chiens noirs de la prose* (1999) se tornam “a flor de nada” [*la fleur de rien*],⁴ uma flor “deflorada, desfeita, arrancada” [*déflorée, défaite, arrachée*], assim como a prosa a que se propõe:

Existe água na prosa. De agora em diante a rosa é a flor de nada. A fala sufocada sob as rosas, sob as flores, as figuras, um estilo, caligrafia, eutopia, eutonia, eufonia, euforia, nas roseiras do estilo, recoberta por toda água das rosas, de rosa, a prosa invadida pela pele da água de rosa, esse leite. A prosa esmagada sob as rosas funerárias. A fala caída sob a fala fLORAL. A prosa ajeitada regada para os cemitérios. (2021b, n.p.)⁵

Dessa forma, Gleize anuncia a morte da poesia formal, enclausurada, “floreada”, deixa-a diante de seu túmulo, e anuncia, ao invés disso, o ideal da prosa sempre por vir, sempre na iminência de ser feita: “*J’y suis pour être chien, pour devenir, naïtre encore*” (1999: 55). Um devir cão, assim como um devir de prosa, cada vez mais prosa.

A fraternidade animal

Toda a questão acerca das figurações animais na obra baudelairiana começa com uma identificação entre cão e poeta, o “olhar fraternal” de qual fala Baudelaire em “Os bons cães”. Gleize cita, para fundamentar essa fraternidade animal, uma carta de Baudelaire dirigida a sua mãe, no final de 1855, em que se lamenta de sua vida e de sua pobreza, admitindo: “Eu vivi como um animal feroz, como um cão molhado” (*apud* Gleize 2021: n.p.). E é essa conexão entre animal e poeta, essa identificação causada pelo viver na “real” pobreza, que faz Gleize se colocar “a favor” da prosa, como ele admite no mesmo ensaio:

Eu creio poder dizer que esse autorretrato de artista como jovem cão, ou antes como “pobre cão”, “exausto”, mas a caminho, procurando, avançando ao encontro do encontro, foi para mim um desses “condutores” (não acho outra palavra) rumo à decisão de me declarar resolutamente (brutal ingenuidade do propósito...) a favor da PROSA, como se esse cão, esses cães, essa divagação cínica, extenuante e resoluta (Francis Ponge dizia de bom grado “encarniçada”), designasse de maneira persuasiva a necessidade da passagem da poesia, da fabricação harmoniosa [...], à prosa, ao partido das prosas, o caráter inelutável do roteiro de perda de auréola, o abandono do “sonho de volúpia”, e a submissão à “enxadada no estômago” e àquilo que ela revela, desnuda, da “realidade”: o “horror” e “desolação” (eu retomo exatamente as palavras dele), da “implacável vida”. Rimbaud chamará isso de “ser atirado ao solo”. (2021a: n.p.)

Haveria, então, na figura animal, e mais precisamente na do cão — sempre os cães de rua, porém, ao invés dos cães domésticos e pomposos; aqueles que andam procurando os restos de alguma comida, enlameados e farejadores, e que, de todos os humanos, reconhecem os poetas como iguais —, algo que desperta essa “realidade” latente e essa vivência moderna. Parece, assim, que nenhum outro ser entende tanto sobre essa prosa da alma, sobre o ritmo da cidade, do que os poetas e os “cães de ravina”, com seu vagabundear oscilante.

Eles, assim como o poeta moderno, parecem se encontrar à margem; esses seres, iguais e ao mesmo tempo tão distintos, desprovidos de aspiração aurática, observam a comoção urbana e as ruínas de experiência — os “restos do real”, como diz Florencia Garramuño em *A experiência opaca* (2012), onde fala de uma literatura que escreve as fraturas de realidade que se oferecem em toda sua indiscernibilidade; a desaturação⁶ da arte e o aparecimento de escritos cada vez mais marginais, nascidos dessa necessidade de expor, de certa forma, a vulnerabilidade do sujeito e da experiência. É uma escrita que parece se perguntar para que ela mesma serviria, se não para ser situada na rua, deixando rastros de passagem obscuras, poesias pichadas nos muros durante a madrugada.

Essa seria também a poesia em tempos de “superação do homem pelo próprio homem”, como diz Vladimir Safatle no ensaio “Uma humanidade liberada da figura do homem” (2012). Nesse ensaio, Safatle elabora a ideia de que, assim como o divino foi superado pelo humano com o advento da modernidade e com a “morte de Deus” anunciada por Nietzsche, também o homem, com seus valores “humanos demasiado humanos”, deverá se dissolver como “um rosto de areia na borda do mar” para que, assim, se possa entrever novas possibilidades de existência ligadas àquilo que é negado no antropocentrismo, e que teria mais a ver, talvez, com uma vida mais inumana, animal. Isso passa a se realizar na poesia a partir do momento em que se dá conta dessa animosidade do homem diante de tudo aquilo que nega a sua superioridade sobre as demais criaturas existentes; passa-se a valorizar, então, os instintos mais ligados à animalidade, a se considerar mais o coração, o gozo e a “nudez” do que as atmosferas elevadas de uma literatura aurática. Jacques Derrida, filósofo que fez uma extensa defesa do animal e da animalidade ao longo de seus estudos, aplica esses conceitos à literatura ao também descrever a poesia como ligada à figura do animal no ensaio “Che cos’è la poesia”:

De agora em diante, você chamará poema uma certa paixão da marca singular, da assinatura que repete sua dispersão, a cada vez, além do logos, ahumana, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um sobrenome, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir. (2001: 115)

Parece que o poema não seria, ou pelo menos não seria mais, o andar elegante e planejado dos gatos, ao encontro de uma confortável almofada e uma farta refeição; mas, sim, um andar no ar carregado da cidade, para “devir cão” ou, ao menos, um gato “de sarjeta”: um convite para uma escrita violenta e que oferecerá, portanto, uma forma de adentrar nesses “restos do real” que são oferecidos, assim como toda a hostilidade da não-experiência moderna. Assim como o poema-ouriço de Derrida, o cão seria o animal que igualmente “se lança na estrada, absoluto, solitário” (Derrida 2001: 113); mas, ao

contrário do ouriço, não se enrola em bola diante do tráfego: parte pelas ruas cheias, atravessa o trânsito com maestria, erra pelas ravinas.

A poesia, como impureza e violência, como exteriorização dos impulsos de um sujeito que se dispersa na multidão, seria a mais próxima de produzir crítica e de cumprir a tarefa “política” à qual se refere Gleize. A forma de lidar com uma sociedade que, ao se dizer extremamente civilizada e humana, muitas vezes exclui aqueles a quem considera inferiores, como confirma ainda Derrida em sua série de seminários a respeito da questão do animal intitulado *L’animal que donc je suis*, em que diz que “não há socialização, constituição política, política, sem princípio de domesticação do animal selvagem” (2006: 34, tradução minha). Assim como os cães selvagens, não-domesticados, os poetas hoje também seriam aqueles que fogem e criticam essa política que quer se dizer “civilizadora”, “domesticadora”; é uma poesia que também se quer, de certa forma, “selvagem”, diante da exclusão sofrida por alguns e a qual se deve combater. Safatle, pesquisador anteriormente citado, faz um apelo comovente a respeito dessa exclusão de certos indivíduos:

Nesse sentido, seria o caso de começar dizendo que não deveria ser para nós indiferente a existência de palavras que só podem ser escutadas quando gritadas. Só que para gritar é necessário força e, quando algumas dessas palavras não têm mais força para ser gritadas, a única coisa que resta é esperar que elas sejam ouvidas quando reduzirmos tudo o que a elas se contrapõe ao silêncio, ao vazio próprio do que é radicalmente expulso da pólis. Por isso, não deve ser para nós indiferente que todas as vezes que atualmente ouvimos a palavra “humanismo” a vemos acompanhada de um bizarro cortejo composto por aquilo que poderíamos chamar de “designações impronunciáveis”. Tais designações são termos que, no fundo, visam apenas afastar o outro em um isolamento sem retorno, colocá-lo na vala do inominável. Termos que nada significam, mas, se repetidos desesperadamente, parecem ter o poder de esconjurar e reduzir qualquer alteridade a pó. (2012: 245)

De fato, a aceitação do que é tido como inumano e animalizado parece ser uma condição do que passa hoje pela literatura e pela escrita; essas palavras que hoje são gritadas em meio ao frenesi de ruas movimentadas e buzinas de automóveis devem ser escutadas, e para isso se deve escrever, como resistência e como sobrevivência. Assim haverá uma vida “livre”, mesmo que nas sombras onde os renegados da pólis fazem abrigo. Talvez o poeta consiga envolver mais pessoas em seu propósito ao se unir aos cães nos cantos obscuros da urbe, observando o cenário de guerra cotidiana e todas as batalhas diárias da sociedade; toda a vileza e baixeza do ser que se chama humano, mas também tudo o que seria capaz de redimi-lo em sua dor e agonia, em seus gritos animalescos que exigem ser escutados, mesmo que a vida se apresente num estado que parece perpetuamente hostil. Outra poeta contemporânea, Liliane Giraudon, deixa clara essa violência da escrita em sua obra *le travail de la viande* (2019), ao dizer que para escrever é necessário

[...] qu'il faut pour continuer à écrire se boucher le nez, fermer les yeux en y appuyant les poings, hurler, hurler parfois à n'en plus pouvoir dans le silence de sa tête pour simplement faire le vide de ces odeurs-là, se dégager de ce que dans les universités ils se sont mis à appeler “une histoire de la réception”.

Mais ici c'est d'une autre histoire, d'une tout autre histoire qu'il s'agit comme celle par exemple de la place des bêtes en nous, nous qui sommes pas nous lorsque justement nous écrivons ou tentons de faire cette chose si difficile, si violente et si délicate qui consiste à écrire. (2019: 130, 131)⁷

Giraudon é, inclusive, uma dessas poetas que escrevem de acordo com o real, que não escapam do real, segundo uma opinião dada por Gleize a respeito de sua obra. Uma escritora, enfim, que prosifica a língua, que a animaliza, admitindo toda a violência do real e a transmitindo através da “prosa”.

“Descer na vida” e os pressupostos animais

“No princípio — gostaria de me confiar a palavras que sejam, se possível fosse, nuas” (2002: 11). É assim que Derrida abre seu seminário a respeito da questão animal, evocando o Gênesis e o nu na filosofia; mas também admitindo que “gostaria de eleger palavras que sejam, para começar, nuas, simplesmente, palavras do coração” (*ibidem*). Essa definição de palavras nuas como “palavras do coração” faz lembrar o desnudamento ao qual alude Gleize — o “despir a poesia de seus floreios”. A linguagem faz parte do tema central de Derrida, já que o que faria os animais serem subjugados à mercê da humanidade seria sua incapacidade de fala, e, mais do que isso, o fato de terem sido nomeados pelo homem na tradição judaico-cristã. Essa passividade animal, como encarada até hoje, se tornou uma desculpa para menosprezar tudo o que seria associado ao comportamento animal, negando assim tudo o que poderia haver de animal em nós. Coloca-se o pensamento, e a própria possibilidade de pensamento e de fala (que existiria somente no humano), em evidência, separando radicalmente os seres ditos “racionais” dos “irracionais”.

Mas a linguagem, ao mesmo tempo, poderia oferecer uma aproximação entre humanos e os animais. Derrida diz que “o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, em essência, teve de se privar” (2002: 22). E tal hipotético pensamento, mesmo que rejeitado pela filosofia em várias de suas correntes ao longo dos séculos, parece realmente ter sido aproveitado ou representado pela poesia. O poema que é capaz de despertar o sentimento de nudez, assim como Derrida diz se sentir diante de seu gato, seria um acesso à animalidade anteriormente negada. Assim, tanto na experiência da poesia quanto na da animalidade, seria preciso “abandonar os saberes”, como convida Derrida em “Che cos'è la poesia”, e aprender pelo coração, já que o conhecimento, ainda segundo ele, é uma questão de “animalizar a imagem de si”, de se mostrar nu para si mesmo nessa própria impossibilidade de conhecimento por completo, que seria o que sentimos também em poesia, “como se o poeta se

confiasse a nós como animal autobiográfico [...] nu como uma fera” (2006: 99, tradução minha).

Nesse sentido, o fazer literário parece se dar com o desnudamento dos conhecimentos prévios — a “renúncia aos saberes” e do que é normalmente aceito como sujeito para, assim, abraçar novas possibilidades de vida, para além dos humanismos demasiadamente humanos, como diz Safatle. A literatura se torna, então, o local onde até os gritos e urros animais podem levar a reconhecer uma alteridade, e onde o humano poderia admitir sua animalidade incompreendida, uma parte sua que parece esquiva e inapreensível em toda a sua complexidade. Uma literatura de fragmentos do ser e da experiência que pede uma renúncia dos saberes formais, descendo ao âmago obscuro da própria existência e da nudez para ali tentar apreender algo pelo coração.

Baudelaire, em seus escritos íntimos publicados postumamente, *Mon coeur mis à nu*, diz:

Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan.

L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre. C’est à cette dernière que doivent être rapportées les amours pour les femmes et les conversations intimes avec les animaux, chiens, chats, etc. (1887: n.p.)⁸

Esse “gozo de descer” relacionado à animalidade, às conversas íntimas animais, é o que mais parece se relacionar com esse esforço em transmitir palavras “nuas”, desnudadas, mais próximas do real e da baixaza da existência — não à toa, parece, o título desse caderno baudelaireano é, precisamente, “meu coração desnudado”.

O mais próximo então que se conseguiria chegar de uma poesia animal, essencialmente nua, essencialmente *do coração*, seria a poesia deflorada, dita impura, uma poesia *poor* que se propõe a ir cada vez mais longe e cada vez mais para baixo, como convida Gleize na esteira de Baudelaire e de tantos outros predecessores. Em uma das “prosas” iniciais de *Les chiens noirs de la prose*, Gleize esclarece que a poesia é o contrário do que se espera; ao contrário do que seria uma elevação, talvez, e que para nela adentrar seria necessário, precisamente, descer para encontrá-la:

LA POÉSIE N’EST PAS UNE SOLUTION

non, la poésie, encore elle, n’est pas du tout ce que vous croyez, d’ailleurs pour commencer il ne s’agit pas de croire, la poésie n’a pas lieu de se réjouir de ce que vous croyez et encore moins de ce que vous croyez croire, la poésie serait plutôt le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d’être le contraire, alors non, ça n’est pas pour faire de la peine à qui que ce soit, mais il va falloir encore descendre d’un cran, descendre d’une marche, ou d’un étage, et même franchir le niveau rue et continuer vers le premier, le deuxième, le troisième sous-sol,

là peut-être, à côté des grands pots verts en plastique, avec sur la tête tout le poids de béton, de métal, de verre, de feuillage, etc., là peut-être nous y serions, altitude zéro, nous y serions. (1999: 15)⁹

Se trata, portanto, de descer, de ir ao encontro dessa prosa constituída de palavras enunciadas nuas, palavras que vão ao encontro da animalidade. Pode ser que a poesia, ou mesmo a prosa, não seja, realmente, uma solução para os problemas sociais, para a violência da modernidade. Mas ela é uma “saída” daquilo que é convencional, se apresentando, assim, mesmo que não como solução, como sobrevivência e resistência.

Considerações finais — deixar-se ser engolido

Jean-Christophe Bailly, poeta francês contemporâneo, no livro *Le parti pris des animaux* (2013) advoga que o homem sucumbe à animalidade, não conseguindo se manter totalmente separado dela. Apesar da pretensão antropocêntrica de se manter sempre acima do que é considerado animal, Bailly aponta que a animalidade engloba tanto uma zona de exclusão quanto uma zona de inclusão, pois “o homem não escapa à animalidade, ele sucumbe a ela”, mas ao mesmo tempo e “apesar de tudo, [o homem] é o que sai ou o que tende a sair da animalidade” (2013: 43). Esse “sucumbir-se” à animalidade, coisa a qual a humanidade estaria supostamente fadada, parece também ser a forma como a poesia, na descrição que Gleize faz ao reconstituir seu trajeto e seu “empobrecimento” ao longo da modernidade, acabou por “sucumbir” a uma prosa errática, efetuada por um poeta que Baudelaire aponta ser fraterno ao animal. Parece então que Gleize, em *Les chiens noirs de la prose*, convida todos aqueles que leem sua obra a se identificarem com o cão assim como o poeta se identifica; mais do que isso, faz um convite para adentrar por completo na animalidade, deixar-se ser engolido pelo cão. Assim, ao longo do livro, frases sobre a vontade de devir cão [*Être chien, comment?*]¹⁰ são frequentemente repetidas, se sobressaindo uma bem em sua introdução: “O cão abre a boca” [*Le chien ouvre la bouche*] (1999: 11).

Se trata, enfim, de encenar novas “saídas”, novas formas, capazes de ser críticas de si mesmas, da realidade vigente, das práticas coletivas, do próprio fazer literário, aí por diante. Não mais uma poesia estática, fincada em modelos de metrificação e versificação, para se tornar o constante movimento da prosa, “sem ritmo e sem rima” (2007: 35), em um esforço constante de saída de si mesma: de “vulgarização”, como diria Gleize. A prosa em si não como modelo a ser seguido, mas como perseguição sem fim da realidade empobrecida e desnuda, e como tentativa de vaguear pela cidade, imitando mesmo os cães que erram pelas ravinas. Esse deslocamento efetinado de Baudelaire a Gleize parece então indicar que a realidade desse cão negro que abre a boca e convida a adentrar em sua escrita animal seria também, enfim, uma constatação do que existe de animalidade em nós mesmos, que seríamos capazes de falar sobre essa modernidade poética somente ao descermos e nos depararmos com a realidade fraterna ao animal; e, ao tentar identificar o que ali se diz, encontrar a capacidade de enunciar a prosa nua — a prosa em prosa.

NOTAS

* Renata Coutinho Villon é pesquisadora do CNPq e mestranda vinculada ao programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), sendo bacharel em letras português-francês pela mesma instituição. Sua pesquisa diz respeito a teoria da animalidade e sua relação com a escrita, principalmente a de autoria feminina. Contribui na pesquisa literária e também no desenvolvimento do Laboratório de Poesia Contemporânea (LAPOFRAN) junto ao orientador Marcelo Jacques de Moraes na UFRJ, tendo contribuído também com diversas atividades do PACC (laboratório da palavra), principalmente nas oficinas de tradução.

¹ No ensaio “Os cães se aproximam, e se afastam” (2021a), Gleize explica a motivação do poema de Hugo: “Certamente se tratava, para Victor Hugo, de reformular, ao distanciá-la, a acusação de ter arruinado a poesia, de tê-la dado aos cães devoradores e selvagens da prosa. Victor Hugo, que certamente nunca abandonou o verso, que era mesmo o verso em pessoa, de fato contribuiu para a prosaização do alexandrino, para seu deslocamento decisivo, seu desaparecimento na goela do cão” (n.p.). Fica claro assim que Hugo — apesar de ser “o verso em pessoa”, nas palavras de Gleize — foi criticado por sua contribuição no avanço da prosaização. Baudelaire então, ao romper de forma mais visível e definitiva com o verso, anos depois da publicação do poema de Hugo, foi proporcionalmente mais criticado pelo público por sua aproximação da escrita à “goela do cão”.

² Sugestão de tradução: “Léman designa então o conjunto dessas realidades formais, percorrido por trajetos, linhas que se tornam aquelas da própria narrativa lutando com a estranha ‘parte alguma’ da criação. É preciso então inventar a literatura, inventar Léman, as palavras, o diálogo, o ponto, a linha, a superfície. Contra as imagens, o tempo, a doença. Contra a violência invisível. E palavra a palavra, de um a outro, ao íntimo, ao ínfimo, ao menos que nada. Léman é o diário dessa experiência. Em direção a alguma coisa que seria absolutamente simples. Esse ponto é acessível a quem olha o lago, a todos aqueles que olham”.

³ A respeito da noção de “literalidade” [*litteralité*] evocada por Gleize, principalmente em sua coletânea de ensaios *Litteralité* (2015), Marcelo Jacques de Moraes discorre: “Ao sair da linguagem da poesia e recusar ao mesmo tempo o silêncio (o indizível?) que a limita — formalmente — em sua pretensa pureza, Gleize sai na própria matéria da língua enquanto tal — em sua “literalidade”, diria ele —, isto é, ele sai num real não mais mudo, ignorado, calado por aquela forma que o excluía, mas ruidoso em sua irredutibilidade informe [...]” (2017: 207). Se trataria então de encontrar novos usos e novas formas que sejam réelistes, a partir de “saídas” para a prosa, em seu encontro com o real “informe”, sobre as quais ele advoga em *Sorties* (2009). Como diz também Christophe Hanna a esse respeito: “Montrer (piéger) les usages, c’est peut-être encore une autre façon de dire qu’elles sont “réelistes”, que ce qui les concerne n’est guère “La Présence” ou un “Réel” de grands mystagogues: c’est notre ordinaire réalité, celle que nous parlons, notre présent commun” (2015: XV).

⁴ Ainda a respeito desse “nada” a que se refere Gleize, é interessante a observação que faz Marcelo Jacques de Moraes a esse respeito: “É esta forma que não se parece definitivamente mais com nada, sempre aberta, por sua aparência literal, para seu próprio fora, mesmo à sua revelia, é esta forma no limite do informe — ou talvez fosse melhor inverter a fórmula: o informe no limite da forma —, é esta forma informe que vai interessar a Gleize” (2017: 208).

⁵ No texto original, retirado de *Les chiens noirs de la prose*, lê-se: “Il y a de l’eau dans la prose. À partir d’ici la rose est la fleur de rien. La parole étouffée sous les roses, sous les fleurs, les figures, un style, calligraphie, eutropie, eutonie, euphonie, euphorie, dans les rosiers du style, recouverte par toute l’eau de roses, de rose, la prose envahie par la peau de l’eau de roses, ce lait. La prose écrasée sous les roses tombales. La parole tombée sous la parole FLORALE. La prose arrangée

arroseeé pous les cimetières” (1999: 36).

⁶ Florencia Garramuño utiliza esse termo em abundância ao falar sobre esses “escritos marginais”, que despertam “uma indistinção entre literatura e vida que tende a desaturar o literário e suas funções sublimatórias” (2012: 21). Ela utiliza “aura” para se referir a uma inspiração transcendental, algo que Baudelaire também faz no poema em prosa “Perda de auréola” (2007: 219-221), ao descrever um poeta que abandona sua auréola, símbolo de elevação e transcendentalização, na lama. O poeta deixa de ser visto, então, como um ser “bebedor de quintessências” (*ibidem*) e passa a “passar incógnito, praticar ações vis e [se] entregar à devassidão, como os simples mortais” (*ibidem*).

⁷ Como sugestão de tradução: “[...] tapar o nariz, fechar os olhos pressionando contra eles os punhos, uivar, uivar [hurler], por vezes até não poder mais no silêncio da cabeça para simplesmente fazer o vácuo desses odores, desprender-se do que nas universidades se meteram a chamar de “uma história da recepção”. Mas aqui é de uma outra história, de uma história completamente diferente que se trata, como aquela, por exemplo, do lugar dos animais [bêtes] em nós, nós que não somos nós justamente quando escrevemos ou tentamos fazer essa coisa tão difícil, tão violenta e tão delicada que consiste em escrever”.

⁸ Outra tradução sugerida: “Existe em todo homem, a todo momento, duas postulações simultâneas, uma em direção a Deus, outra em direção a Satanás. A invocação a Deus, ou espiritualidade, é um desejo de ser elevado; a de Satanás, ou animalidade, é o gozo de descer. É a esta última que devem ser relacionados os amores pelas mulheres e as conversas íntimas com os animais, cães, gatos, etc”.

⁹ Uma outra tradução sugerida, apesar de não oficialmente publicada, seria a seguinte: “A POESIA NÃO É UMA SOLUÇÃO não, a poesia, ainda ela, não é nem um pouco o que você acredita, além disso para começar não se trata de acreditar, a poesia não tem lugar de se deleitar com o que você acredita e ainda menos com o que você acredita acreditar, a poesia seria ao invés disso o contrário do que você pensa, sempre o contrário, e ainda ela seria simplesmente o contrário, sua definição mais simples seria a de ser o contrário, aliás não, isso não é para fazer mal a quem quer que seja, mas vai ser preciso ainda descer um nível, descer um degrau, ou um andar, ou mesmo ultrapassar o térreo e continuar em direção ao primeiro, ao segundo, ao terceiro subsolo, lá talvez, ao lado de grandes jarros verdes de plástico, com na cabeça todo o peso de concreto, de metal, de vidro, de folhagem, etc., talvez nós ali estaríamos, altitude zero, nós estivéssemos”.

¹⁰ “À partir d’un certain moment, on ne peut plus descendre. C’est le signe. Sans rien dire, les yeux ouverts comme des chiens, on se glisse entre les murs. Les chiens! Les chiens lisses et humides. Aux poils collés contre la peau. Les chiens glissent le long des murs, à droite et à gauche, dehors, dedans. Les lits, les couloirs, les rues, les ravines. / — Être chien, comment?” (1999: 18).

BIBLIOGRAFIA

- Bailly, Jean-Christophe (2013), *Le Parti Pris des Animaux*, Lonrai, Christian Bourgois éditeur.
- (1887), *Mon Coeur Mis à Nu*, <<https://www.bmlisieux.com/archives/coeuranu.htm>> (último acesso em 15/05/2022).
- Baudelaire, Charles (2007), *Pequenos Poemas em Prosa*, edição bilíngue, tradução de Dorothee de Bruchard, São Paulo, Hedra.
- (2016), *As Flores do mal*, edição bilíngue, tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Derrida, Jacques (2001), “Che cos’è la poesia”, tradução de Tatiana Rios e Marcos Siscar, *Revista Inimigo Rumor*, n.º 10, Rio de Janeiro, 7Letras, 113-116.
- (2002), *O Animal Que Logo Sou*, tradução de Fábio Landa, São Paulo, Editora UNESP.
- (2006), *L’animal Que Donc Je Suis*, Paris, Galilée.
- Garramuño, Florencia (2012), *A Experiência Opaca. Literatura e desencanto*, tradução de Paloma Vidal, Rio de Janeiro, EdUERJ.
- Giraudon, Liliane (2019), *le travail de la viande*, Paris, P.O.L.
- Gleize, Jean-Marie (1990), *Léman*, Paris, Seuil.
- (1999), *Les Chiens Noirs de la Prose*, Paris, Seuil.
- (2009), *Sorties*, Questions théoriques, Collection forbidden beach.
- (2013), “Entrevista Com Jean-Marie Gleize. Poesia poor, respostas”, tradução de Alexandre Rosa, *Alea*, Vol. 15, n.º 2, 438-446 <<https://www.scielo.br/j/alea/a/MVR6M WrsJmcQmzrLrDD9gSq/?lang=pt#>> (último acesso em 15/05/2022).
- (2021a), “Os cães se aproximam, e se afastam”, <<https://www.lapofran.com/post/os-c%C3%A3es-se-aproximam-e-se-afastam>> (último acesso em 15/05/2022)
- (2021b), “A rosa agora é a flor de nada”, <<https://www.lapofran.com/post/a-rosa-agora-%C3%A9-a-flor-de-nada-jean-marie-gleize>> (último acesso em 15/05/2022).
- Hanna, Christophe (2015), “Préface”, in *Littéralité*, Questions théoriques, Collection forbidden beach, I-XV.
- Hugo, Victor (1856), *Contemplations*, <<https://www.bacdefrancais.net/les-contemplations-hugo-texte.php>> (último acesso em 15/05/2022).
- Moraes, Marcelo Jacques de (2017), *Sobre a Forma, o Poema e a Tradução. A incerteza das formas, o fracasso do poema, língua contra a língua*, 1.ª ed, Rio de Janeiro, 7Letras.
- Safatle, Vladimir (2012), “Uma humanidade liberada da figura do homem”, in *Grande Hotel Abismo. Por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*, 1.ª ed, São Paulo, Martins Fontes, 220-247.