

SPLEEN DE PARIS E NOSSOS CONTEMPORÂNEOS

SPLEEN OF PARIS AND OUR CONTEMPORARIES

Franklin Alves Dassie¹

Resumo: Esta pesquisa é dividida em três partes. Na primeira delas, faço uma leitura crítica de artigos sobre o fim do verso em Charles Baudelaire com a publicação de *O spleen de Paris*. Em todos os poemas, escritos em torno do aniversário de 152 anos do livro e 200 anos da morte do autor, além da questão do abandono do verso e a entrada da prosa, é mostrada a relação mais instigante que Baudelaire estabeleceu com a sua contemporaneidade. Na segunda parte, investigo autores contemporâneos que mostram um redobramento dessa questão do fim do verso, sobretudo na cena francesa. Por fim, investigo a relação da montagem de *O spleen de Paris* e a noção de *corpus* de Jean Luc-Nancy para ler o hibridismo em dois livros da poeta portuguesa Adília Lopes. A pesquisa não se apresenta de forma completa e apresento neste artigo alguns apontamentos sobre o tema.

Palavras-chave: Modernidade; Charles Baudelaire; Contemporaneidade.

Abstract: This research is divided into three parts. In the first part, I make a critical reading of articles about the end of verse in Charles Baudelaire with the publication of *The Spleen of Paris*. In all of them, which were written around the book's 152th anniversary and the author's death, beyond the matter of abandonment of the verse and the entrance of the prose, we can observe the more riveting relation Baudelaire established with his contemporaneity. In the second part, I investigate contemporary authors who show a redoubling of this matter of the end of the verse in contemporaneity, especially in the French scene. Lastly, I investigate the relation of the staging of *The Spleen of Paris* and the notion of corpus in Jean Luc-Nancy to read the hybridism in two of portuguese poet Adilia Lopes' books. The research is yet to be concluded, and in this article I present some notes on the theme.

Keywords: Modernity; Charles Baudelaire; Contemporaneity.

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários na Universidade Federal Fluminense (UFF): <franklin.alves@hotmail.com>.

DA POESIA À PROSA

Se fosse possível considerar um dos aspectos mais decisivos para a configuração do poema moderno, sua inequívoca deriva da progressiva liberação de formas textuais pré-concebidas ou impostas, como o verso, deveria ser possível também pensar uma figura entre tantas outras para que essa liberação acontecesse. Daí, livre da configuração do poema como poema, seria estabelecido um diálogo proveitoso com os procedimentos de outras artes, como o cinema, a fotografia, o teatro, a prosa, a música, a pintura, entre tantos outros. Essa figura – já que a modernidade está aí solicitada – seria a de Charles Baudelaire e sua expressão singular de pensar e colocar em prática o “fim” do poema a partir de *Pequenos poemas em prosa* e/ou *O spleen de Paris*. Minha hipótese é a de que, a partir da entrada da prosa no poema, e de sua relação com a contemporaneidade – e de outras figuras que, após Baudelaire, invocaram a prosa –, aconteça essa liberação do poema para outras práticas de enunciação – metaforicamente a prosa invade o poema e abre espaço para esses diálogos. De alguma forma, essa tese foi anunciada em inúmeras leituras críticas dos pequenos poemas. Apresento três delas, em uma espécie de crítica como montagem, em que o “fim” do poema é fundamental para essa compreensão. Além disso, as três mostram a relação de Baudelaire com a “contemporaneidade”, ou presente, da Paris capital do século XIX.

No ensaio “*As flores do Mal* e o fracasso do poema”, Marcelo Jacques de Moraes (2017, p. 19) coloca em cena, após fazer a leitura de um dos poemas desse livro, um *tópos* que Walter Benjamin já havia apresentado e desdobrado, “e que se tornaria recorrente nas leituras críticas das *Flores do Mal*”. Afirma Marcelo que Baudelaire é “o poeta dilacerado entre a nostalgia de uma vida norteadada por um ideal metafísico compartilhado, que encontrava na arte um veículo privilegiado”, por um lado, e aquele cuja vida é “vida marcada pelo *spleen* que se impõe definitivamente aos habitantes desta Paris capital do Século XIX, no rastro da segunda revolução industrial, por outro” (p. 19). Vida esta em que

[...] a aceleração das transformações da vida cotidiana e a imposição lógica do capitalismo teriam produzido aos poucos um esvaziamento da dimensão simbólica da existência, indiferenciando valores e depondo toda espécie de absoluto, dissolvendo, de um lado, os laços sociais e culturais entre os indivíduos, que se tornaram, de fato, “túmulos” solitários, estanques em meio à multidão que toma as cidades, e dissolvendo também, de outro, as fronteiras que separam a obra de arte da mercadoria (MORAES, 2017, pp. 19-20).

Para Marcelo, o que mais interessa – que “não é sem relação com o que precede” – é Baudelaire apresentar “no próprio poema – e aqui me refiro à poesia de uma maneira geral – que o [que o] poema sempre expõe é, em última análise, o seu próprio fracasso: a cada poema, o fracasso da poesia” (MORAES, 2017, p. 20). E ele completa: “O trabalho do poema baudelaireano – e seu êxito – é, portanto, também, e, talvez, acima de tudo, trabalho de expor seu próprio fracasso” (p. 20). A noção de fracasso, ao contrário do que se imagina – “malogro, derrota” –, apresenta o poema como encenação de um sintoma freudiano: “o sintoma também vive do êxito de seu fracasso: o sintoma vive de revelar aquilo que, do que ele mostra, ele não pode deixar de ocultar” (p. 20).

Daí o poema como encenação do sintoma ser o começo de outra coisa, como afirma o verso de Michel Deguy que abre o livro como epígrafe: “Aquilo que termina está apenas começando” (MORAES, 2017, p. 15). Nesse sentido, o *fracasso do poema* lembra o sentido de “som estrepitoso provocado pela queda ou destroçamento de algo, barulho”, que encontramos como acepção de fracasso (HOUAISS, 2001) – queda, talvez, do “ideal metafísico” nostálgico que dilaceraria – destroçaria – em Baudelaire. Daí também, *As flores do Mal* ser uma espécie de “laboratório que permitiria implodir uma certa poesia para dar início àquela que seria a poesia da modernidade, a poesia de seu tempo – e, mais ainda, do nosso: o *Spleen de Paris*” (MORAES, 2017, p. 22). Uma série de imagens do seu tempo, como indivíduos solitários, mudanças na cidade provocadas por uma série de reformas, passeios pela multidão, e, ao mesmo tempo, uma vontade de fugir dela, ficando em casa. Enfim, Baudelaire enfrenta o presente e com isso ele deixa de “herança” inúmeras questões.²

Interessa para nós, além da relação com o *spleen*, a liberação da prosa provocada pelos *Pequenos poemas em prosa*. Marcelo, como pensa em *As flores do Mal* como laboratório, afirma o seguinte: “A prosificação da forma e do tom são certamente uma vocação fundamental das *Flores*, e a prosa do *Spleen* pode ser lida como seu acabamento ou inacabamento natural” (MORAES, 2017, p. 22). A relação que acontece da prosificação das *Flores*, sobretudo nos *Tableaux*, e a prosa de *Spleen* é uma relação natural do

² “É no poema que a vida miserável pode cintilar como espetáculo e se desvanecer em pura perda. É no poema que a experiência se constitui, que ela invade o presente, formando-o, dando-lhe forma, e alcançando retroativamente a dimensão do vivido ao mesmo tempo em que se dissolve enquanto tal. E é no poema que se torna desde então a única forma de conservar esse presente, que então se intensifica e se altera definitivamente” (MORAES, 2017, p. 23).

sintoma do fracasso. Daí, segundo Marcelo, bastar “ver a quantidade e qualidade dos poetas que se valeram, depois de Baudelaire, da prosa, e a abertura para outras formas que estes, por sua vez, forçaram” (p. 24). É grande a lista de autores que na modernidade adotaram a prosa e a forçaram. Há um movimento estético-político nisso: “o poema se afirma como o próprio lugar da experiência, como sua *forma* por excelência e não como sua expressão” (p. 24). Em outras palavras, “é por intermédio da forma-poema que, retroativamente, se torna possível transbordar de volta para dentro do acontecimento que teria deflagrado tal experiência” (p. 24). Há, então, na leitura de Marcelo os dois movimentos que buscamos: a encenação do poema como fracasso, que chamados de “fim” do poema, e sua relação com o presente, com a contemporaneidade, da Paris do século XIX.

De todos esses aspectos que Leda Tenório da Motta (2007, p. 75) apresenta em “As flores sobressaltadas”, diz ela que “a passagem à prosa talvez seja o mais interessante”. E, apesar de as relações temáticas entre esses livros serem próximas – “todo o dicionário baudelairiano da vida moderna” –, há “um *redobramento do moderno*, admitindo-se que se acrescenta, nesse passo, àquele desencantamento do mundo que já era próprio do poeta *spleenático*, um desencantamento da própria poesia” (p. 75, grifos meus). Mais uma vez: o *spleen*, aquele desencanto com o mundo e com a poesia e o aparecimento da prosa, em um movimento de redobrar, como se os pequenos poemas já estivessem, em forma de laboratório, nas *Flores*. Mais interessante é a noção de *redobramento*, em primeiro lugar, na relação dos livros, das incomparáveis máquinas de poesia, e nas consequências do aparecimento da prosa em pequenos poemas, em segundo lugar. Um redobramento que envolve os procedimentos do próprio livro e da influência em outros autores.

No caso do procedimento da prosa, Leda destaca a passagem “da primeira pessoa para a terceira, e com isso, espetacularmente, para a ancoragem da narração poética no domínio do vulgo, onde nunca pensaríamos encontrar Baudelaire” (MOTTA, 2007, p. 77). Daí “um regime de enunciação que é feito para corresponder à voz partida de um sujeito não mais fusional em relação a seu outro” (pp. 77-78), o verso. Assim “um sujeito que, embora meditativo, está voltado para o mundo exterior, que toma conta da situação” (p. 78). Um sujeito, então, atento à modernidade, ao presente de Paris, negando a condição ideal metafísica

do poema sendo agora um ser incógnito pelas ruas e multidões. Como no significativo pequeno poema “Perda da auréola”:

– Mas O QUÊ? Você por aqui meu caro! Você em tão mau lugar! Você, o bebedor de quintessências! Você o comedor de ambrosia! Francamente, é de surpreender.

– Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galopes de todos os lados ao mesmo tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo!

– Você poderia ao menos pôr um anúncio, ou comunicar a perda ao comissário.

– Ah! não. Estou bem assim. só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me entedia. Depois, alegra-me pensar que talvez algum poeta encontre a auréola e com ela impudentemente se adorne. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um feliz que me fará rir. Pense no X., ou no Z! Hein! Como será engraçado! (BAUDELAIRE, 1995, p. 333).

A leitura que Leda faz do poema é interessante e, segundo ela, “mais importante” na questão de Baudelaire é estar voltado para o mundo exterior; e afirma ser isso “o que mais parece saltar à vista do itinerário desse poeta moderno que já não é mais o ‘bebedor de quintessências’, nem o ‘comedor de ambrosias’” (MOTTA, 2007, p. 77). Continua ela: “mas alguém ‘aborrecido com a dignidade’, como zomba o narrador do pequeno poema em prosa justamente intitulado ‘Perda da Auréola’, é um agravamento do senso de falta” (p. 77). Incógnito, anônimo, o poeta é submetido a uma série de eventos – como saltitar na lama, atravessar com pressa o bulevar, entre outros movimentos, como numa *gag* à la Buster Keaton – naquele que é talvez um dos pequenos poemas mais significativos no que diz respeito à mudança de um ideal de poeta que agora “mergulha” no macadame, mais atento ao presente.

A mudança desse ideal de poeta é acompanhada de uma mudança de forma que modifica a perspectiva poética. Diz Leda: “Julgando-os por tudo o que vem depois, eles não apenas redefinem a estética imposta à modernidade pelas *Flores* mas realizam ainda toda uma remarcação do território poético, que, a partir daí, se reinventa em prosa” (MOTTA, 2007, p. 79). E finaliza: “é esse assassinato do verso que abre um veio poético inesgotável para a literatura moderna e *muito moderna*” (p. 80, grifos meus). Leda, ao contrário de Marcelo, aponta a abertura de um veio

poético específico, elencando Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, entre outros, que adotaram a prosa e a forçaram em diferentes direções. Isso, aos 150 anos de *Spleen de Paris*, apresenta um outro redobramento que torna esse livro a obra moderna que ainda nos emana procedimentos e práticas para o presente/contemporâneo.

Em “A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do *Spleen de Paris*”, Eduardo Veras (2007, p. 94) chama atenção para “a travessia do caos da cidade moderna, a queda do poeta e a perda de sua condição privilegiada, o que nos convida a pensar o poema à luz da autoderrisão irônica que sempre caracterizou sua prática poética”. São esses dois movimentos, mais as descidas que acontecem nos poemas de *As flores do Mal*, que começam o “desprezo” de Baudelaire pelo poema: é incógnito, circulando entre as multidões de Paris, que o fim do poema tem seu início. Para Veras (2007, p. 96, grifo meu), “a partir dos poemas que tematizam a cidade moderna, é possível dizer que a experiência poética de Baudelaire se *horizontaliza*”. As imagens da queda se desdobram. Ele continua: “Em outras palavras, o problema da ‘descida’ ou da ‘queda’ do poeta se metamorfoseia na imagem da ‘travessia’ do caos urbano do mundo dos mortais” (VERAS, 2007, p. 96). E conclui, afirmando que “[o] poeta passa a ser aquele que percorre as sobras sinuosas de uma grande capital, onde tudo, mesmo o horror se dá aos encantos” (p. 95).

Leda já havia afirmado que, nessa horizontalização, Baudelaire já se mostrava “aborrecido com a dignidade”, e Marcelo, que a queda do ideal metafísico do poeta já havia mostrado a ele o *fracasso* do poema como sintoma de encenação. Interessante é a metáfora da horizontalidade e o percurso no “caos da cidade” – esta “pode ser entendida como uma dramatização poética de renovação da poesia lírica, que ataca principalmente, sua dimensão institucional, isto é, sua imagem ao mesmo tempo sacralizada e anacrônica na sociedade francesa do Segundo Império” (VERAS, 2007, p. 96). Que ataca um ideal de poeta que olha de cima, por de trás das janelas.

Enfim, como afirma Eduardo, “[a] cena do poeta incógnito que caminha nas ruas de Paris deve ser tomada, portanto, como uma espécie de alegoria para a compreensão do projeto baudelaireano do livro de poemas em prosa, que o poeta não teve tempo de realizar antes de seu falecimento, em 1867” (VERAS, 2007, p. 98). A novidade apresentada por Eduardo é que esse tipo de poema “deve ser compreendido em seu próprio inacabamento como percurso parcial percorrido entre a publicação em

jornais e a organização final de um livro de poemas” (VERAS, 2007, p. 99). Isso é acrescentado a um procedimento que Baudelaire buscava: “uma espécie de síntese entre a originalidade e a acessibilidade comercial, entre o humor e a filosofia, entre a anedota e a reflexão moral” (p. 101). Os “pequenos poemas” já não podem ser lidos, nessa perspectiva, apenas a partir da relação com a contemporaneidade do caos urbano, mas também em contemporaneidade em relação aos meios de produção: “Acredito que esse rebaixamento da literatura – e mais especificamente da poesia – a função de preenchimento do vazio gráfico dos jornais também não é estranha ao projeto poético da prosa baudelaireana” (p. 106).³

Como todos eles foram publicados primeiro em jornais, numa espécie de folhetim, Baudelaire aumentava seu público e tornava possíveis experimentos com a comunicabilidade. Mas Eduardo não se distancia das outras leituras quando afirma que a “[a] dinâmica de *Le Spleen de Paris* se define, portanto, como um jogo de retomada e desconstrução do lirismo tradicional [...], de aproximação e distanciamento da realidade material, de enclausuramento e abertura do eu para o mundo social” (VERAS, 2007, p. 109). Seria uma espécie de procedimento poético que influenciou outros autores e os forçou a lidar com a prosa de outra maneira: entre a abertura e o fechamento ao “mundo social” e a página – seja ela qual for – como uma forma a ser levada em conta a partir de agora nas práticas poéticas.

Escolher três leituras críticas sobre *O spleen de Paris* e/ou *Os pequenos poemas em prosa*, escritas quase na mesma época – em torno do aniversário de 150 anos desse livro – é interessante, uma vez que elas mostram o fim do poema de inúmeras maneiras e, ao mesmo tempo, relacionam esse fim à entrada de Baudelaire no caos urbano, através de quedas e de um processo de horizontalização. Interessa-me, especialmente, a noção de redobramento do moderno, de Leda, e como isso pode ser desenvolvido em outro redobramento do moderno, como se a prática da prosa em Baudelaire fosse o começo de outras prosas e suas relações com procedimentos de outras áreas. E não apenas do momento do seu lançamento e nos anos seguintes, mas ainda na contemporaneidade.

A isso se junta a questão do suporte e do inacabamento do livro. Em primeiro lugar, aparece o jornal, materialidade que vai, por exemplo,

³ “A passagem para a prosa, por si só, já representa uma abertura à comunicabilidade, pois se apresenta, não somente como uma revolução formal, mas principalmente como uma nova ideia de poesia, que inclui a adesão a novos temas e ao caráter fragmentado do gênero jornalístico.” (VERAS, 2007, pp. 111-112)

influenciar Mallarmé e que pode ser um espelho de outros suportes. Em segundo lugar, o inacabamento do livro, que foi considerado uma das práticas modernas, basta lembrar as anotações de Marcel Duchamp e do projeto das *Passagens* de Walter Benjamin. Por fim, há uma escuta política na relação de Baudelaire com o presente e a sua contemporaneidade, de errância mesmo com a metrópole, escuta política esta que é uma tomada de posição, e não de partido, que ele encenou. A pergunta que me faço: esse projeto mais uma vez se apresenta como forma de leitura da nossa contemporaneidade ou como forma de leitura inacabada, *redobrada*, que ainda nos diz alguma coisa? É um caminho que, como tantos, se contradiz em alguns momentos, mas parece certo em outros. Duplo, como a prática dobrada de Baudelaire.

POESIA E LIMITES

Em “As fronteiras da poesia”, Alfonso Berardinelli (2007, p. 13) lembra que “é o conhecimento das fronteiras que nos permite entender de que territórios estão falando. Com a poesia, essa discussão das fronteiras se torna um cipal”. A missão foi “um dos empreendimentos mais apaixonantes e malogrados do pensamento estético” (p. 13). Apaixonante e malogrado por uma simples pergunta: O que é a poesia? Assim, Berardinelli começa seu ensaio com três formas de pensar/definir a poesia. Em primeiro lugar, apresenta a reflexão dos filósofos-teólogos, em que o discurso sobre a poesia assume o lugar de um “tratado negativo” e, mais a frente, o chama de “qualidade ontológica” da poesia, que teria como resposta: “a poesia é aquilo que é, a poesia é a poesia” (BERARDINELLI, 2007, p. 14). Completa ele: “Não há raciocínio, não há provas racionais, não há métodos seguros para aferir a presença da ‘qualidade ontológica’ chamada poesia em um determinado texto” (p. 14). Instaura-se um beco sem saída em que, “com o ar de dizer a coisa essencial”, não dizem senão que a poesia é a poesia.

À tautologia do “tratado negativo” segue-se uma definição – talvez a última que tenta uma “tranquilização metodológica” – impetrada por Roman Jakobson e sua “função poética”, “cuja principal característica seria a de não comunicar outra mensagem que não a mensagem de comunicar uma mensagem” (BERARDINELLI, 2007, p. 14). A função poética e sua “literariedade, objetivo exclusivo da ciência da literatura, teria como traço distintivo a ‘não referencialidade’, isto é, “o não se referir extralinguística, mas somente à organização dos signos linguísticos” (p. 14). Essa função arma uma equação: a linguagem poética “seria mais poética quando se

subtraísse à função comunicativa” (p. 14). Há um limite bem preciso no que diz respeito a essa compreensão de poesia, pois a poesia quase não “respira” instaurada nesse lugar formalista. Porém Berardinelli é crítico em relação ao lugar da função poética. Afirma ele:

Os procedimentos da literariedade, portanto, separariam a poesia da comunicação, isolando a função poética ou autorreferencial das outras funções linguísticas, *o que finalmente distanciaria a poesia de outros gêneros, particularmente da prosa [...]* Ao passo que o romance moderno nascerá da fusão e da mistura, a princípio um tanto informe e caótica, de vários gêneros, velhos e novos, mais tarde, por volta de meados do século XIX, *a poesia moderna se fixava como lírica segundo o modelo oposto da natureza, da depuração, da interrupção dos nexos dialógicos e dinâmicos com outros gêneros literários* (BERARDINELLI, 2007, p. 15, grifos meus).

Parece haver um retrocesso com a prática teórica formalista, ou com uma tentativa de cercar a poesia em função dessa metodologia. Interessante é a afirmação em contraste do romance como resultado da “fusão e da mistura”. Essa comparação leva Berardinelli a voltar com a poesia lírica do século XIX – em que Baudelaire se inseria – como se essa pudesse ser uma proposta para a poesia depois das exigências duras do formalismo. Por fim, o autor lembra que o pós-estruturalismo, “dos anos 1960 em diante, conseguiu rebaixar tanto o romance quanto a poesia, em proveito da crítica e da escrita filosófica e, pós-filosófica e teórica” (BERARDINELLI, 2007, p. 16). Segundo ele, “tudo em princípio se tornava literatura, isto é, Escritura: a crítica, a historiografia, as ciências humanas e a filosofia” (p. 16). Mais um limite improdutivo colocado à poesia, agora ela era “escritura”, quando rebaixada em função da crítica. Um limite que não propunha discussões sobre as características da poesia, de seus limites em relação a outras artes e outros gêneros, *como modelo oposto da pureza*, que é tanto aquilo que ele chama de “qualidade ontológica” quanto de tranquilidade “metodológica” do formalismo de Jakobson.

Giorgio Agamben (1999, p. 30, grifos meus) apresenta – logo de início –, em seu “A ideia da prosa”, uma afirmação na qual os limites da poesia são expandidos e misturados com os da prosa. Diz ele “que nenhuma definição do verso é perfeitamente satisfatória, excepto aquela que assegura *a sua identidade em relação à prosa* através da possibilidade do *enjambement*” (p. 30, grifos meus). A prosa passa a ser, por meio do *enjambement*, um dos elementos de limite do verso: “[n]em a quantidade, nem o ritmo, nem o número de sílabas – todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa –” (p. 30). A distinção passa a ser mais complicada e os caminhos da

hibridação mais abertos e solícitos. O *enjambement* torna-se o elemento de desestabilização do limite da poesia. Afirma Agamben (1999, p. 32) o seguinte:

O enjambement exhibe uma não coincidência e uma desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido, como se, contrariamente a um preceito muito generalizado, que vê nela o lugar da concordância entre som e sentido, a poesia vivesse pelo contrário, apenas da sua íntima discórdia.

A lógica parece contraditória, quando o verso, quebrando o nexo sintático, “afirma sua própria identidade”, mas é “irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte para atingir aquilo que rejeitou fora de si: *esboça uma figura de prosa*, mas com um gesto que atesta a sua versatilidade” (AGAMBEN, 1999, p. 32). Desde o começo, o autor, ao trazer a figura do *enjambement*, esboça uma ligação direta da poesia à prosa. Se essa ligação é modernamente expressa pela passagem que Baudelaire faz com *O spleen de Paris*, em Agamben ela é mais antiga. Mais antiga e mais explícita em relação à convivência da prosa e da poesia e do hibridismo aí solicitado: “*O enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico [...] mas o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (p. 32). Esse é um caminho possível, dentre outros, para pensar o movimento que vai da poesia à prosa e desta à produção de hibridismos.

Berardinelli (2007, p. 15), por sua vez, mostra como a função poética afasta a poesia da prosa e nisso há perdas, uma vez que o romance “nascerá da fusão e mistura”. Baudelaire e, sobretudo, seus “continuadores”, forçaram a prosa a outros lugares, lugares híbridos talvez. Até agora podemos observar – seja através dos pequenos poemas do francês, dos limites impostos e seus prejuízos em Berardinelli e das reflexões do *enjambement* – um movimento de mistura da prosa, após o abandono da poesia, a que certos autores chegaram em seus *redobramentos*.

Marcos Siscar (2016, p. 159), em “Figuras de prosa: a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, afirma que, do ponto de vista contemporâneo, “está em jogo nessa outra emergência (nos dois sentidos dessa palavra) [o] fato de que a questão vem novamente à tona e de que chega com determinada urgência”. A noção de urgência de Siscar pode ser relativizada, uma vez que, me parece, a questão nunca deixou de estar à tona (embora, é claro, em outros tons) e que, “com determinada urgência”, a crise vai aparecer uma hora ou outra. Chama atenção o subtítulo do artigo: “a ideia da ‘prosa’ como questão de poesia”, assim explicado por ele: “A primeira

proposição que gostaria de fazer, em relação ao tempo, é a de que a prosa é uma *questão de poesia*” (p. 161). Ou seja, está ligada à “reflexão que a poesia moderna vem fazendo sobre si mesma” (p. 161). Interessa então a ele “a questão da ‘prosa’ como um problema tradicionalmente, ou convencionalmente – embora não exclusivamente –, da competência e do interesse da *poética*” (p. 161). Em relação a esta, “a poesia dessa grande época se sente *concernida pela prosa*”, e isso significa “conceder espaço, caminhar na sua direção, perdendo a clareza ou a necessidade de suas fronteiras e de suas tarefas” (p. 161). Isso tudo cria um “mal-estar” que se instala, daí a crise: “Chamo de ‘discurso da crise’ a elevação desse mal-estar a elemento constitutivo da reflexão que a poesia faz sobre sua situação”, que a poesia faz sobre sua tomada de posição e, nisso, *de seus limites* (p. 162).

Segundo Siscar (2016, p. 162), a questão poética da prosa não deixa de se mostrar como “uma nova e singular metamorfose da chamada ‘crise da poesia’”. Continua ele: “Se o paralelo for pertinente, essa crise poderia ser redefinida, como negociação contínua (sujeita a vários *tons*: pensativo, resistente, autonomista, hibridizante) que a poesia realiza com a prosa, ou seja, com aquilo que eu nomearia como *questão dos seus limites*” (p. 162). Em princípio, a reflexão baudelairiana sobre o limite da poesia passa por aí, sobre as possibilidades políticas da poesia e de sua relação com a forma. O autor assim o explica: “É no cruzamento entre essas duas proposições que se poderia explicar a aproximação com a prosa” (p. 162). E lembra aquilo que Jean-Marie Gleize diz sobre esse movimento:

É em *Spleen de Paris* que Gleize, por exemplo, encontrará as evidências de algo comum como um ideal baixo da literatura, por oposição ao ideal alto de *As flores do Mal*, opondo o mistério sublime dos gatos (fechados nas quatro paredes dos poemas em verso) a figura mais prosaica do cachorro (que passa sem destino pelas ruas dos poemas em prosa) (SISCAR, 2016, p. 163).

Mas a questão dessa nova “crise da poesia” não se limita ao poema em prosa, que negociou – de forma radical – o abandono do verso na modernidade. O autor aponta outras questões. Em primeiro lugar, e ao que parece desenvolvendo o gesto de Baudelaire, Siscar (2016, p. 164) diz que uma “história da relação entre prosa e poesia precisaria atentar para as tensões e negociações teóricas e histórias que a motivaram, e não apenas para suas misturas (isto é, para seu ideal de mistura) frequentemente conflituosas”. Nesse sentido, ele acredita “que um pensamento do hibridismo é necessário nas suas diversas manifestações. De certo modo,

a própria poesia aponta para ele ao colocar em primeiro plano a difícil questão de seus limites, de suas margens; ou seja, no fundo, a questão de seu ‘outro’” (SISCAR, 2016, p. 164).

Isso indica o encontro de ecos “nas opções formais desses autores: a predominância de textos escritos sem o recurso do verso, o uso do fragmento, a colagem, o ‘flash’ de realidade, a ‘lista’, a estética do rascunho, etc.” (SISCAR, 2016, p. 179). Se há um limite da poesia, ele é atravessado por essas práticas e procedimentos, colocando urgentemente o lugar do poema em outro lugar, em outra tomada de posição. Em segundo lugar, isso se relaciona “com a recusa da poesia como expressão ‘autônoma’, isto é, aquela que procura um lugar de exceção e, aproveitando do privilégio de sua condição, mitifica o espaço de linguagem, virando as costas para a experiência comum, para o real, para a sociedade” (p. 166). Assim, citando Pierre Alferi (*apud* Siscar, 2016, p. 167), o autor afirma que “a prosa é caminhar na direção do ‘ideal baixo’ da poesia, é descolar-se da mistificação da altura e do sublime, atribuída à tradição poética e ao nome poesia”. Isso, porém, ao mesmo tempo em que toca a questão do hibridismo, como uma espécie de prática que expande os limites da poesia, incluindo aí outros limites e forças, que dizem respeito também a posições políticas dessa crise.

É uma operação de renomeação, em terceiro lugar, que está em jogo e sugere um ponto em comum (SISCAR, 2016, p. 168): “o de que o mecanismo da discussão sobre os limites da poesia é hoje um mecanismo de nomeação ou de *renomeação*”. O crítico, retomando as ideias de Gleize, diz que, “para alguns outros, a direção a ser trilhada” é da pós-poesia, “aquilo que sobrevém a poesia na direção da prosa, da ‘prosa em prosa’”. Para Siscar, “[o] fenômeno de oposição aos *status quo* do gênero, o ideal ‘antipoético’, que é antigo [...] tem essa particularidade, ou talvez essa novidade, contemporânea: o fato de que a aversão à instituição poesia traduz-se, estrategicamente, como uma recusa do nome ‘poesia’” (SISCAR, 2016, p. 170). A princípio, o gesto parece uma prática já antiga, de colocar “pós” em várias palavras, como se isso fosse modificar, de forma radical, a prática estruturada em torno do prefixo “pós”, mas, como já foi afirmado, esse “pós” sugere uma “recategorização das obras e de sua redistribuição no espaço institucional”, já que uma das consequências do procedimento de renomeação “é a alteração no espaço de circulação, de leitura e de discussão de textos” (p. 170), que tem a ver, por exemplo, com os procedimentos de hibridismo que essa poesia coloca em prática.

Interessante é que os “dispositivos de renomeação”, ao alterarem esses espaços, provocam um esgarçamento dos limites da poesia, encontrando “espaço e sintonia com a discussão mais ampla sobre o contemporâneo da poesia como época de ‘diversidades’, de dissolução das hierarquias e convivência de projetos de diversa ordem” (SISCAR, 2016, p. 171, grifos meus). Em outras palavras, “como época de livres redefinições” (p. 171). Aí a lógica da mistura e dos limites começa a se disseminar nas práticas contemporâneas – a figura da prosa será, assim, um espaço de diálogos constantes e de apropriações. A série de procedimentos listados – a predominância de textos escritos sem o recurso do verso, o uso do fragmento, a colagem, o “flash” de realidade, a “lista”, a estética do rascunho, para não citar outros – transforma a leitura, o espaço de circulação, além de modificar a própria noção de livro. Noção modificada que se apresenta como livros nos quais a linearidade não é mais uma “obrigação”, livros que incorporam imagens fotográficas, o reaparecimento de fotonovelas e folhetins, ou de livros que se intitulam “romances em verso”. Tanto os procedimentos quanto os “novos” formatos editoriais colocam a poesia em outro lugar, ou lugares, e aí há a necessidade de “novas” práticas de leitura.

CODA

A necessidade de pensar esta pesquisa em dois tempos ou em dois caminhos – a presença espectral de Baudelaire, por um lado, e de ensaios que afirmam os limites da poesia e a figura da prosa como questão poética, por outro – assim se mostrou, uma vez que a presença desse poeta ainda é solicitada nos debates sobre o “fim” ou sobre o abandono do verso, e a questão da modernidade – sua contemporaneidade –, os quais invadem os “pequenos poemas”. É o “ideal baixo da literatura”, que Pierre Alferi comenta, é a figura do cachorro que perambula pelas ruas de Paris, o “ser-cão”, na expressão de Jean-Marie Gleize.

Esses “pequenos poemas” não só aparecem como fato histórico, mas como experiência de um novo livro, baseado em uma noção de corte e montagem que é retomada em práticas modernas e contemporâneas. Lembro, por enquanto, das *Passagens* de Benjamin. Penso que essa noção de corte/montagem é importante na apresentação do *corpus*: não só como uma forma de crítica como montagem, mas, sobretudo, na apresentação de artistas – para não dizer poetas – que retomam esse procedimento. Baudelaire é uma espécie de começo e de fim dessa leitura – nesse sentido, uma figura constelar que promove “redobramentos” da modernidade.

Penso também, por último, a importância de críticos e críticas, escrevendo sobre Baudelaire numa época em que *O spleen de Paris* estava prestes a completar 150 anos.

A presença de críticos mais contemporâneos na pesquisa sinaliza a possibilidade de pensar caminhos que investiguem a presença da prosa na poesia. E isso, acredito, pode ser a prática textual que antecipa as formas híbridas. Caminho que foi investigado nas ideias de limites interrompidos em Berardinelli, principalmente no afastamento que o formalismo tornou possível, submetendo a poesia à função poética e, assim, deixando-a longe da comunicação e da prosa. Já Agamben “define” a poesia por meio de sua relação com a prosa, através do *enjamement* e, a partir dele, da presença do hibridismo.

Siscar, em debate, sobretudo, com a cena francesa, sugere a emergência da ideia da prosa, e isso como questão poética; daí a ideia de limite, da diversidade a partir de certos procedimentos e da noção de crise. A presença da crise vai nortear o pensamento sobre esse desejo que a poesia tem na prosa (o “devir-prosa”, na expressão de Gleize), mas vai mostrar também como a crítica entra em crise outra vez. A proximidade das palavras “crítica” e “crise” é conhecida: uma crise é uma situação – ou experiência – crítica.

A aproximação da poesia com a prosa e a questão posterior do hibridismo são noções críticas, que fazem repensar, por um lado, a questão histórica dos gêneros e, por outro, o lugar mesmo da crítica. Crítica que, a meu ver, vai precisar se colocar de outras formas diante dessa questão – de maneira emergencial, posso dizer. Afirma Siscar (2016, p. 162): “a evidência de um mal-estar tende a se instalar”. É esse “mal-estar”, ou essa situação crítica, que pretendo assumir ao apresentar um *corpus* que se mostra como híbrido ou em crise nesse redobramento moderno na contemporaneidade. Um *corpus* mostrado como práticas diversas, práticas híbridas, e também apresentado de forma crítica, ou em uma situação crítica, tomando como posição uma prática política.

MONTAGEM E CORPUS

A carta-nota que abre *Pequenos poemas em prosa e/O spleen de Paris*, que Baudelaire (1995, p. 277) dedicou ao amigo e editor Arsène Houyassaye, é um documento significativo no que diz respeito à montagem do livro. O poeta, logo de início, diz ao amigo que essa “pequena obra da qual ninguém poderia dizer, sem injustiça, que não tem pé nem cabeça;

nela, ao contrário, tudo é ao mesmo tempo cabeça e pé, alternativa e reciprocamente” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277). E continua, dizendo que “admiráveis comodidades tal combinação pode nos oferecer a todos, a você, a mim, e ao leitor” (p. 277). Ao autor cabe parar o “devaneio”, ao editor, “o manuscrito” e ao leitor, sua leitura, pois a este o poeta não deixa “a vontade teimosa, pendente do fio interminável de uma intriga supérflua” (p. 277). Ao leitor/a, talvez, o maior ganho: ler sem precisar de forma “teimosa”, seguir uma intriga que é redundante nesse momento: se não há “pé nem cabeça”, ele/a abre *Pequenos poemas* sem a obrigação – o “fio interminável” – de acompanhar uma narrativa que tem começo, meio e fim delimitados.

A autonomia do leitor/a de parar onde quiser, sem prejuízo narrativo, radicaliza-se na sugestão que Baudelaire coloca em seguida: “Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta *fantasia tortuosa* se tornarão a juntar sem esforço” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277, grifos meus). E radicaliza ainda mais: “Corte-a em numerosos fragmentos e verá que cada uma deles pode existir à parte. Na esperança de que *alguns desses pedaços sejam bastante vivos para lhe agradar e diverti-lo ousou dedicar-lhe a serpente toda*” (p. 277, grifos meus).

Não haveria, ao contrário do que se possa imaginar, alguma espécie de fraqueza pela ausência da intriga, é a falta dela que permite ao leitor/a trilhar o caminho que melhor lhe apetece. Melhor dizendo, os inúmeros caminhos. Inúmeros mesmo: sem pé, nem cabeça, sem cabeça, nem pé; há uma relação de liberdade que “pequenos poemas” apresentam. Isso pode ser sugerido a partir do processo enunciativo que atravessa os “pequenos poemas”, os sobressaltos. A carta/nota continua, e Baudelaire nos faz uma pergunta:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo, e sem rima, bastante maleável e *bastante rica de contrastes* para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, *aos sobressaltos da consciência?* (BAUDELAIRE, 1995, p. 277, grifos meus).

Os “sobressaltos de consciência” se transformam numa espécie de prática de montagem do livro. Isso junto, é claro, com a série de imagens anatômicas e radicais de corte nos poemas em prosa de Baudelaire (1995, p. 277): são pedaços e/ou troços abertos aos diversos enunciados, que os tornam maleáveis a ponto de afetarem a leitura e o caminho, melhor dizendo, os caminhos do/a leitor/a. Mas há outro ponto. Baudelaire afirma:

“É sobretudo da frequentação das grandes cidades, é do *cruzamento de suas inúmeras relações* que nasce este ideal obsessivo” (p. 277, grifos meus).

Estamos diante de um pequeno tratado de montagem, mesmo que de um livro, mas que poderia ser de um filme do começo do cinema ou de uma prática experimental de Jean-Luc Godard: pedaços cortados em fragmentos que podem existir à parte, entrada por qualquer uma dessas partes, saída também. Mas arriscaria – outra vez – a pensar que é por conta dos pedaços diversos ou troços, das peças sobressaltadas, que o livro se torna um monstro, ou um livro híbrido. Lembro-me, para esta pesquisa, da definição de *corpus* em *58 indícios sobre el cuerpo* de Jean-Luc Nancy (2007, p. 23, tradução minha):

Corpus: um corpo é uma coleção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de funções. Cabeças, mãos e cartilagens, queimaduras, suavidades, esguichos, sonhos, digestão, apavoramentos, excitação, respirar, digerir, reproduzir-se, recuperar-se, saliva, líquidos, torções, câimbras e marcas. É uma coleção de coleções, *corpus corporum*, cuja unidade continua sendo uma pergunta para ela mesma.⁴

Quando define assim o *corpus*, Nancy, numa clara referência ao *corpo sem órgãos* de Antonin Artaud, investe de outras forças o que se configuraria como organização, um organismo – um *corpus* é uma coleção, uma prática, a história de seus usos. Quando solicito o entendimento do *corpus* como *enunciado* e “coleção de coleções”, figuro uma abertura que torna possível a relação das obras a partir de forças diferentes, afastando-me de noções genéricas e historicistas que, de certa maneira, tomam posse da escritura a partir de normas, leis e datas. Figuro e penso um *corpus* que, de certa maneira, esteja próximo do procedimento baudelairiano, de modo que essa investida de outras forças entre os pedaços/troços, permita uma leitura híbrida. Por um lado, um movimento crítico de escolha de livros e obras que se comportem assim, sem pé nem cabeça – o que deslocaria o sentido das práticas de leitura, enfim, da formação de outro cânone. Por outro lado, a escolha viria a se transformar em leitura específica e viva de cada texto/obra que adote o procedimento da montagem de Baudelaire e Nancy em um movimento típico do hibridismo em que o “devir-prosa” se

⁴ “*Corpus*: un cuerpo es una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras, suavidades, chorros, sueños, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovial, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, *corpus corporum*, cuya unidad sigue siendo una pregunta para ella misma.”

abra para eles/as. É uma tomada de posição, um redobramento moderno que, a partir do abandono do verso – em um primeiro momento para o poema em prosa –, deixe a prosa vazar e assim deixe também pedaços/ troços de outras práticas de escrita entrarem no texto.

NOSSOS CONTEMPORÂNEOS⁵

Há um texto, um dos primeiros, de *Bandolim* de Adília Lopes (2016) que é bastante significativo. Chama-se “*Modus operandi*”. Em tom confessional, Adília diz: “Nunca consegui escrever nada como projectos, planos, programas, esquemas, prazos. Grão a grão, verso a verso, enche a galinha o papo. Pôr o carro à frente dos bois. Assim é que funcionou para mim” (p. 19). Se não há como pensar a escrita de forma prevista, com as inúmeras metodologias, vai mesmo de “grão em grão”, como um gesto natural, de necessidade dessa espécie de prática escritural. Aquilo que Adília parece esquecer – enfatizo o verbo parecer – é que há um *modus operandi*, melhor, um procedimento de feiura em *Bandolim*. Digo *parecer* porque esse “carro na frente dos bois” lembra a prática da montagem/*corpus* que a modernidade redobrou no presente, na questão do caminho da poesia à prosa.

Bandolim é composto por muitas fotografias da Adília quando criança com os pais, citações inúmeras, como esta de Roland Barthes (*apud* LOPES, 2016, p. 33): “Há pessoas que perdem a vida por não quererem largar um chapéu-de-chuva. Valéry escreveu isso, li em Barthes”. Há, também, as citações diretas que se transformam em textos, como “Anywhere out of the World” de Baudelaire, justamente na parte que fala de Lisboa, citada quase inteira: “– Diz-me, ó minha alma, pobre alma arrefecida, gostarias de habitar Lisboa? Lá deve fazer calor [...] É uma cidade à beira da água; dizem ser construída em mármore, e que seu povo odeia tanto o vegetal que arranca todas as árvores” (LOPES, 2016, p. 33). Além disso, há memórias, aforismos e crônicas curtas. Pula-se de prosa em prosa, sem nenhuma linha de intriga; esbarra-se em fotografias e citações, por exemplo. E nisso quase todo o livro é escrito em prosa, em um horizonte de expectativas de poemas quebrado – já que Adília Lopes é poeta. As relações de forças entre as partes são outras, como no *corpus* de Nancy – nenhum esquema genérico é respeitado. A leitura em *Bandolim* assemelha-se à leitura

⁵ A relação Charles Baudelaire e Adília Lopes foi feita, em primeiro lugar por Celia Pedrosa (2007).

sobressaltada de Baudelaire em *Pequenos poemas em prosa*: o/a leitor/a pode entrar em qualquer canto, pular para qualquer outro canto e, no meio disso, encontrar qualquer outra coisa.

A prosa não é novidade na obra de Adília – a contar seu livro *Irmã barata, irmã batata* (2000) e as crônicas que escreveu em jornais e sites –, mas é uma novidade livros dela quase todos escritos em prosa, como se ela estivesse aos poucos abandonando o verso. E nessa ação a prática híbrida é solicitada – a partir do desejo pela prosa, o “ser-cão”, o hibridismo parece figurar nos últimos livros de Adília. Neles, ela parece dar mais atenção à cidade de Lisboa, a casos de sua adolescência, observações sobre a língua, entre outras opções, naquele “ideal baixo da literatura” que a prosa solicita e encarna. Imagino uma leitura sobressaltada. Ela abre com um texto chamado “Anos 70”:

A cor do princípio dos anos 70 era um amarelo fabuloso. Era a cor da Lotus do meu Tio Luís novo. Esse Lotus era um carro desportivo de dois lugares. Sonhei andar nesse carro e impressionar minhas colegas da escola porque elas eram antipáticas comigo. Desvalorizavam-me. Nunca Andei nesse carro. Foi pena (LOPES, 2016, p. 41).

Do carro “amarelo fabuloso” do tio, a leitura cai em “Farmácia”: “Antigamente, quando os medicamentos eram feitos na farmácia, a uma pessoa que tomava muitos medicamentos chamava-se uma *pia de farmácia*” (LOPES, 2016, p. 51). De dois textos, em tom de quase crônica lisboeta, passa-se para um aforismo cortante, quase uma pichação chamada “Carros”: “Os carros são todas umas latas, não prestam para nada. As pessoas dão importância a umas coisas que não valem um caracol” (p. 53). A leitura então adianta-se e pula para “O meu bairro” (p. 153): “Comprei uma melancia no lugar. Na rua, um conhecido aproximou-se de mim e disse-me: ‘Agora ia uma talhada de melancia’. Fez um verso. O meu bairro é um oásis”. A leitura volta atrás e percebe um texto que seria um esboço de uma montagem radical de um filme radical proposto pela Adília. Chama-se “Genéricos”:

Quando ia ao cinema, era das últimas a sair da sala porque gostava de ver o genérico até ao fim. Adorava nomes e códigos. E então nomes e códigos a correr no ecrã e músico adoro. Podia realizar filmes só com a lista de telefones e música (LOPES, 2016, p. 49).

Pulo mais páginas e encontro outro aforismo intitulado apenas “M”, radical e atento às políticas contemporâneas: “O horror econômico não

mata por explosão, mata por implosão. Mata na mesma” (LOPES, 2016, p. 82). Adianto muitas páginas e encontro outro aforismo, quase uma arte poética, sem título, que diz: “Nem sempre fazer coisas difíceis é eficaz e eficiente. Às vezes fazer coisas fáceis é que é o mais acertado” (p. 156). A leitura para. Sempre houve um aspecto cotidiano e banal na poética de Adília, mas a entrada da prosa aí leva a crer que se trata do “ideal baixo” de que falava Jean-Marie Gleize em relação aos *Pequenos poemas em prosa*. Adília parece dizer que as coisas mais fáceis e acertadas de fazer são com a prosa. Com isso, ela rompe com a função poética e deixa a comunicação contaminar seus livros, que mais lembram cadernos de anotações e de rascunhos (*Caderno*, de 2007, é o nome de um de seus livros de poema).

É certo que sua entrada na prosa não foi tão radical quanto a de Baudelaire, mas ele é um dos escritores com quem Adília dialoga em *Bandolim*. Não à toa. Ela reescreve um “pequeno poema” de Baudelaire, “Espanquemos os pobres!”:

O dinheiro não existe, nunca existiu. Não é como as pedras, as árvores, o ADN.
É uma coisa simbólica, um tigre de papel, um papão, uma estupidez, uma treta.
É Sheltox, mata que se farta. E nunca se farta.
Para sobreviver neste mundo agora é preciso ter dinheiro. Não há almoço de graça. Ninguém sobrevive sem dinheiro, sem poder. Não me venham com baboseiras, é uma questão de vida ou de morte.
Espanquemos os pobres! Assommons les pauvres! Empoderemos os pobres.
Escreveu Baudelaire no *Le Spleen de Paris* no século XIX e no século XXI (LOPES, 2019, p. 99).

A versão de Adília não mostra o encontro com o pobre espancado pelo personagem baudelariano, este que não ouviu “uma voz cochichar[-lhe] ao ouvido, uma voz que reconhec[eu] perfeitamente” (BAUDELAIRE, 1995, p. 337). Nem tampouco o pedido/cochicho: “– Só é igual ao outro aquele que disso dá prova, e só digno da liberdade aquele que sabe conquistá-la” (p. 338). Não há a cena de violência, mas há o espancamento do pobre, depois o espancamento sofrido pela figura criada por Baudelaire e a conclusão: “– *O senhor é igual a mim!*” (p. 338).

Em Adília há um libelo contra o capitalismo, bem aos moldes da contemporaneidade: a prática especulativa do dinheiro, as afirmações sobre a necessidade do dinheiro e a análise que ela faz do “pequeno poema” de Baudelaire. Curiosa é a afirmação que se junta à do poeta: “Empoderemos os pobres”, como se ele tivesse feito a afirmação de empoderar. Além disso, a escrita de *O spleen de Paris* passa a ser tanto no século XIX quanto no século XXI. A mudança vocabular e a mudança

temporal atualizam Baudelaire. Isso é a modernidade desdobrada: se nele a mudança para a prosa já o liberta de uma prática metafísica do poema, tornando os textos mais prosaicos e atentos a sua contemporaneidade, em Adília, a experiência se radicaliza – a reescritura de “Espanquemos os pobres!” traz o francês e sua atitude para o presente sob outro tom. Minha leitura finaliza por aqui e quer abrir *Estar em casa* (2018), livro que Adília escreveu após *Bandolim*. Mas deparo-me, indiretamente, com Baudelaire de novo: figuro aquela relação possível entre obras, aquele *corpus* que segue outros caminhos.

Estar em casa me lembra o “pequeno poema” “À uma da manhã”. E me lembra que, além do estar entre a multidão, entre acontecimentos da grande cidade – “É sobretudo da frequentação das grandes cidades, é do *cruzamento de suas inúmeras relações* que nasce este ideal obsessivo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277, grifo meu), diz ele na carta-prefácio –, há o outro lado, o *estar em casa*, a vontade de descansar depois de um dia na rua. Baudelaire diz: “Enfim! Posso repousar num banho de trevas! Antes de tudo, uma volta dupla à fechadura. Parece-me que essa volta de chave aumentará minha solidão e reforçará trincheiras que ora me separam do mundo” (p. 286). Em *O spleen de Paris* há essa tensão entre dentro e fora, exterior e interior, janela e porta.

Não se trata de afirmar que Adília, em *Estar em casa*, pretende esse isolamento, mas é um livro em que a casa, o habitar dela se faz uma presença recorrente. Minha leitura abre com “O abismo dentro de casa”, um texto em tons de Jorge Luis Borges: “A meio da casa havia um poço sem fundo mas não havia perigo nenhum porque não vivia lá ninguém e ninguém ia lá” (LOPES, 2018, p. 47). Noutro texto, sem título, a ida a uma exposição de Vieira da Silva parece ser feita de casa: “Quando se fecham os olhos com muita força, coisa que não se deve fazer, parece que se veem quadros de Vieira da Silva” (p. 34). “Hotel em casa” parece seguir uma lógica semelhante:

Uma amiga minha deu-me sabonetinhos, frasquinhos com champô e loções que dão de brinde nos hotéis. Uso-os em casa, na casa de banho, como se estivesse na casa de banho de um quarto de hotel. Assim com esses sabonetinhos e frasquinhos parece que estou num hotel sem sair de minha casa. Não viajo, não tenho dinheiro para viajar e já não gosto de viagens (LOPES, 2018, p. 60).

Tanto no texto dos olhos fechados a verem Vieira da Silva quanto nos presentes que ganhou de uma prima, Adília faz de alguma maneira um elogio à casa, mas também uma tensão entre estar dentro e estar fora,

ambos figurados a partir de um exercício de imaginação e lembrança. É uma possibilidade de leitura de *Estar em casa*, influenciada pelo fim da outra leitura que retorna de alguma forma a tensão em Baudelaire. É de casa, num gesto de realidade cortante, que Adília narra a morte de sua gata, Lu. Não tem título o texto:

A Lu estava a morrer e quis ir para a janela apanhar Sol. De repente estava a olhar com muita atenção o Almeida a varrer folhas lá embaixo na rua. De uma vez que demorei-me mais, ao voltar para a casa, a Lu pôs-me uma pata no peito com muita força. A Lu amava-me muito. Acho que só os animais são capazes de amar assim tanto. Eu não sou capaz (LOPES, 2018, p. 79).

Mas isso tudo, memórias, casos, histórias de uma linha, são a prática textual encontrada por Adília para montar *Estar em casa*. É outra vez que a leitura, se for solta, entra em qualquer parte e sai em qualquer parte: traduções, aforismos, memórias, crônicas, outras reescrituras, minitratados sobre matemática, entre outros tipos textuais. Há uma clara prática de montagem que parece capaz de mudar os textos de lugar, como “o pé sem cabeça” de Baudelaire. Isso dinamiza o livro de outra forma, de modo a encenar outras práticas de leitura. Assim, por um lado, Adília acaba pensando/fazendo outro livro, outra forma de montar um livro. Por outro, ela figura um livro híbrido, assim como *Bandolim*, um livro que – é uma hipótese – por estar escrito em prosa torna possível a abertura que acontece a outros textos. Dois aforismos de *Estar em casa* parecem figurar isso. Um deles diz: “Cismar, tagarelar” (LOPES, 2018, p. 58). Falar à beça, sem tanta preocupação com práticas metafísicas do poema, falar sobre qualquer tema/assunto e cismar, como se houvesse um pensamento insistente nessa prática e, ao mesmo tempo, como se se desconfiasse e duvidasse desse modelo usual de livro, que não permite o hibridismo. O outro aforismo, páginas depois, diz: “Preciso de cismar” (p. 71). Aforismo que muito reitera a desconfiança e dúvida em algo, melhor dizendo, nesse tipo de livro a que estamos acostumados, e que Adília Lopes coloca em cisma.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. A ideia da prosa. In: *Ideia da prosa*. Lisboa: Edições Cotovia, 1999, pp. 30-33.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Ed., org. e trad. por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

- BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. In: *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naïfy, 2007, pp. 13-16.
- HOUAISS. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LOPES, Adília. *Bandolim*. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- LOPES, Adília. *Estar em casa*. Porto: Assírio & Alvim, 2018.
- MORAES, Marcelo Jacques. As Flores do Mal e o fracasso do poema. In: *O fracasso do poema*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- MOTTA, Leda Tenório. As flores sobressaltadas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, 2007, pp. 75-85.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indícios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 23.
- PEDROSA, Celia. Adília e Baudelaire: leituras do fim. *Revista Alea*, v. 9, n. 1, 2007, pp. 118-130.
- SISCAR, Marcos. Figuras da prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: *De volta ao fim – O “fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, pp. 159-173.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do *Spleen de Paris*. *Remate de Males*, v. 37, n. 1, 2007, pp. 93-116.

Recebido: 9/11/2021

Aceito: 1/4/2022

Publicado: 5/7/2022