

**O LIRISMO CRÍTICO E A PÓS-POESIA: DIFERENTES PROPOSTAS
ESTÉTICAS PARA A POESIA CONTEMPORÂNEA****THE CRITICAL LYRICISM AND THE POSTPOETRY: DIFFERENT
AESTHETIC PROPOSALS FOR CONTEMPORARY POETRY**Erica MILANEZE¹

Resumo: No diversificado contexto da poesia francesa contemporânea, o lirismo crítico e a pós-poesia representam dois diferentes projetos estéticos, apoiados de modo particular nos trabalhos teóricos e nas obras poéticas, respectivamente, de Jean-Michel Maulpoix e Jean-Marie Gleize. Desta forma, pretendemos discutir os aspectos teóricos que definem o lirismo crítico e a pós-poesia, delineando seus mecanismos de construção, a fim de situá-los como diferentes encaminhamentos para a poesia que se constitui no extremo contemporâneo.

Palavras-chaves: poesia contemporânea; literatura francesa; lirismo crítico; pós-poesia; literatura contemporânea; Jean-Marie Gleize; Jean-Michel Maulpoix.

Abstract: In the diverse context of contemporary French poetry, the critical lyricism and the postpoetry represent two different aesthetic projects, supported in particular in theoretical works and in poetic works, respectively Maulpoix Jean-Michel and Jean-Marie Gleize. Therefore we will discuss the theoretical aspects that define the critical lyricism and the postpoetry, outlining its mechanisms of construction in order to situate them as different referral for poetry that is constituted in the contemporary extreme.

Keywords: contemporary poetry; French literature; critical lyricism; postpoetry; contemporary literature; Jean-Marie Gleize; Jean-Michel Maulpoix.

Ao longo dos anos de 1990, começa a se desenvolver no cenário da poesia francesa do extremo contemporâneo uma tendência estética que propõe uma “saída” do âmbito da poesia, nomeada por Jean-Marie Gleize (1946) de pós-poesia ou prosa em prosa(s). Herdeira dos anseios das vanguardas e das neo-vanguardas, a pós-poesia se caracteriza, de maneira geral, pela criação de uma prosa literal, disposital e documental que se afasta das tendências neo-líricas, representadas nos dias atuais especialmente pelo lirismo crítico, cujo principal teórico e animador é o poeta Jean-Michel Maulpoix (1952). De fato, o lirismo crítico e a pós-poesia representam tendências poéticas diferentes que dividem atualmente o cenário literário francês, sendo, contudo, desdobramentos das correntes experimentais e líricas que se formam a partir dos anos

¹ Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, CEP 13083-859, Campinas, SP, Brasil. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). email: erica.milaneze@gmail.com.

de 1950 e que expressam, por sua vez, um prolongamento da modernidade poética francesa da segunda metade do século XIX. Antes de compreender os mecanismos que caracterizam o lirismo crítico e a pós-poesia, como definem seus principais teóricos, respectivamente, Maulpoix e Gleize, é importante que se conheça o panorama literário no qual se constituem e se inserem, pois expressam encaminhamentos da poesia francesa contemporânea que se expandem cada vez mais para o contexto literário internacional.

Uma cartografia da poesia francesa contemporânea

No artigo “*Actualité du moderne*”, publicado no volume da revista *Magazine Littéraire*, em 2001, que efetua uma espécie de avaliação da poesia francesa no início do novo milênio, o crítico Jérôme Game faz uma interessante separação desta produção em dois polos: um voltado para a “escrita”, uma poética do evento, em que o poeta se coloca à escuta do que a vida diz por meio do trabalho com a linguagem, cujo exemplo é a obra de Jean-Marie Gleize; e um polo que se liga ao “habitar em poeta”, ou seja, uma poética do sujeito relacionada à fenomenologia e centrada em um sujeito que fala da vida e, conseqüentemente, do mundo, tendo-se como exemplo a obra de Michel Deguy e, pode-se acrescentar, a de Jean-Michel Maulpoix. Jean-Marie Gleize e Jean-Michel Maulpoix, por sua vez, também se preocuparam em mapear a produção contemporânea.

Baseado no desenvolvimento de alguns aspectos poéticos mais proeminentes de uma determinada década, desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI, Maulpoix agrupa a poesia francesa contemporânea no texto “*La poésie française depuis 1950*”, publicado em sua página na internet²:

- década de 1950 – **Habitar** (*Habiter*): aparecimento dos trabalhos poéticos de Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Philippe Jacottet, etc., que compartilham um lirismo apoiado na busca pelo lugar e pela presença;
- década de 1960 – **Figurar** (*Figurer*): momento em que a escrita poética se desloca da interioridade e da paisagem para se concentrar na escritura.

² <<http://www.maulpoix.net>>

Época das pesquisas do grupo *Oulipo* e dos trabalhos que se desenvolvem em torno da revista *Tel Quel*, que agrega poetas com projetos estéticos diversificados,

- década de 1970 – ***Decantar, Des-cantar*** (*Décanter, déchanter*): manifesta-se, neste período, uma geração de poetas que se volta para a metalinguagem, para o rigor formal e para a literalidade, como Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach e Claude Royet-Journaud;
- década de 1980 – ***Articular*** (*Articuler*): começa aos poucos a se formar o chamado “*nouveau lyrisme*” ou “*neo-lyrisme*” ou ainda, conforme Maulpoix, “*lyrisme critique*”, que perdura até os dias atuais por meio de projetos estéticos singulares que se articulam na medida em que reatualizam o lirismo; trata-se dos trabalhos poéticos de autores como, Jean-Pierre Lemaire, Jacques Redá, Guy Goffette, James Sacré, Alain Duault, Philippe Delaveau, Jean-Claude Pinson, Jean-Claude Renard, etc.;
- décadas de 1990-2000 em diante – ***Desconstruir, agravar*** (*Déconstruire, aggraver*): desenvolvem-se tendências desconstrutivistas, que radicalizam alguns aspectos das vertentes dos anos 70, buscando uma linguagem objetiva que se investe de mecanismos de montagens, de citações e do diálogo com as outras artes, cujos exemplos se observa, dentre outros, nos trabalhos de Olivier Cadiot e Pierre Alferi.

Apesar do aspecto genérico e didático, esta cartografia não dá conta de algumas tendências minoritárias, como a poesia visual, sonora, elementar, ação, etc., que foram evoluindo em concomitância com as tendências descritas; no entanto, oferece a vantagem de fornecer uma visão histórica da poesia francesa contemporânea a partir do pós-guerra, momento de um importante incremento no desenvolvimento das ciências humanas.

Todavia, Jean-Marie Gleize (2009b, p. 56-60) realiza um recorte diferente deste período literário, uma vez que toma como princípio de sua cartografia a afirmação ou o afastamento em relação à poesia por parte de um determinado grupo de autores:

- **Apoesia** (*La poésie* ou *lapoésie*): refere-se à poesia com tal, ou melhor, à produção que segue os parâmetros estabelecidos pela tradição literária que definem a poesia enquanto parte constituinte de um gênero, que tem dentre seus participantes Bonnefoy, Jaccottet, du Bouchet e Dupin;
- **Repoesia** (*Repoésie*): produção lírica que começa a se estruturar por volta dos anos de 1980, como reação à produção formalista e textualista das neo-vanguardas dos anos de 1960-70. Na verdade, trata-se do “*nouveau lyrisme*” que recoloca em questão o lirismo no cenário poético em oposição ao hermetismo das neo-vanguardas, vistas como responsáveis por um crescente rompimento entre a poesia e o leitor; neste âmbito, Gleize situa o lirismo crítico como um dos vários encaminhamentos do “*nouveau lyrisme*”;
- **Neopoesia** (*Néopoésie*): reúne a produção de poetas que entendem a poesia como um processo de transformação e de redefinição contínuos, isto é, acreditam que a poesia se define por sua capacidade de se reformar ou de se transformar continuamente de maneiras diversificadas; portanto, à semelhança da *Apoesia* e da *repoesia*, a *neopoesia* não se afasta dos moldes da poesia, antes se insere em uma longa tradição poética;
- **Pós-poesia** (*Postpoésie*): conjunto de produções literais e experimentais pós-genéricas, ou melhor, que se afastam ou têm por objetivo uma “saída” da poesia que se vincula a um gênero literário.

Com efeito, Gleize afirma que para os pós-poetas, dentre os quais Christophe Hanna, Olivier Quintyn, Franck Leibivici, Christophe Tarkos, Nathalie Quintane, etc., à problemática que concerne à questão de gênero e, conseqüentemente, à poesia que se define a partir de proposições genéricas, estruturada por meio de elementos como o verso, a métrica, a rima, a prosódia, as analogias, etc., não tem mais nenhuma pertinência ou qualquer tipo de interesse para seus processos criativos.

Um percurso de “saída”: a pós-poesia

A pós-poesia propõe a elaboração de uma linguagem em prosa “fora” dos mecanismos poéticos tradicionais que resulta em “objetos verbais não identificados” (OVNI) ou “objetos literários não identificados (OLNI). Tal terminologia aparece no

primeiro número da *Revue de littérature générale* (1995), dirigida por Olivier Cadiot e Pierre Alferi, que se destina a descrever alguns mecanismos pragmáticos de produções poéticas recentes que são consideradas inclassificáveis segundo as categorias teóricas conhecidas. Esta terminologia adquire uma ampla aplicação – em alguns casos incorreta –, inclusive, para obras afastadas no tempo como as *Lettres portugaises* (1669), de Guilleragues e as obras *L'Écume des jours* (1994), de Boris Vian ou *L'ombres des autres* (2008), de Nathalie Rheims. Apesar dos exageros e equívocos, as prosas pós-poéticas são, de fato, OVNI's que não se enquadram nas categorias que descrevem e classificam os textos literários empregadas frequentemente pela crítica; daí, Gleize ressaltar que cabe aos pós-poetas formularem suas teorias, o que tem sido feito em torno da associação *Questions théoriques*, notadamente, a coleção *Forbidden Beach*³.

Durante alguns anos, Gleize busca expressões que possam nomear de maneira adequada não apenas seu projeto estético, mas também o de jovens poetas, como Hanna e Quintane, que começam a publicar na revista *Nioques*, a qual funda, em 1990, com o poeta já falecido Michel Crozatier. Surgem, então, os termos “*poésie poor*”, “*straight poetry*”, “*poor poetry*”, “*pooésie*” citados em *Les chiens noirs de la prose* (GLEIZE, 1999, p.16-7) até adotar “pós-poesia” ou “prosa em prosa(s)”, que remeteria à “*prose en prose après la poésie*”⁴, ou seja, uma “*prose très prose*” ou “*prose particulière*” “*sans rithme et sans rime*” ou ainda “*poésie objective*”, expressões que depreende de sua releitura, respectivamente, de Flaubert, Baudelaire e Rimbaud, interpretando-as como os germes de um direcionamento para a constituição de uma escrita literal impura, pobre e plana que se relaciona com a escolha da prosa em detrimento da poesia. Na verdade, prosa em prosa(s) acaba por ser, a meu ver, a melhor denominação para esta produção, embora o termo pós-poesia parece já ter sido consagrado pela crítica literária. Nesta denominação, o plural do segundo termo prosa(s) marca a diversidade de suas formas de apresentação variáveis de acordo com as necessidades estéticas de cada obra e do projeto de cada pós-poeta; portanto, em uma mesma obra, como por exemplo *Les chiens noirs de la prose*, inserem-se diversos

³ Nesta coleção, encontram-se interessantes ensaios como *Nos dispositifs poétiques* (2010), de Christophe Hanna, *Sorties* (2009), de Jean-Marie Gleize, *Dispositifs/Dislocations* (2007), de Olivier Quintyn e *des documents poétiques* (2007), de Franck Leibovici.

⁴ Todas as traduções apresentadas em nota de rodapé são de minha autoria.

“prosa em prosa após a poesia”; “prosa muito prosa”; “prosa particular” “sem ritmo e sem rima”.

gêneros textuais: cartas, frases retiradas de histórias em quadrinhos, citações de textos poéticos e de narrativas, fotografias em polaroide, projeto esquemático de instalação artística, transcrição de conversas telefônicas, de comentários de programas e filmes vistos na televisão, transcrição de textos jornalísticos e de emissões radiofônicas, listas de lugares e de frases copiados de discursos literários e não-literários, traduções, rascunhos esquemáticos de outras obras gleizeanas, etc..

Ao afastar-se da expressão subjetiva em prol da objetividade, a pós-poesia dá sequência à poética de Francis Ponge e às propostas da chamada “modernidade negativa” que se desenvolve ao longo dos anos de 1970 em torno de Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Jean Daive, etc.. Com efeito, a prosa em prosa recupera os anseios da “modernidade negativa”, que influenciada pelos poetas objetivistas americanos da década de 1930, Charles Reznikoff, Louis Zukofsky, Charles Orson, George Oppen, cria uma poesia literal e minimalista que recusa as imagens e a musicalidade, atentando para os aspectos físicos do livro, para a objetividade material do espaço da escrita e para a autorreflexividade.

Herdeira de tais anseios, a pós-poesia se pauta na literalidade que se define, segundo Gleize (2009b, p.81), pela reflexividade, ou seja, o enunciado literal é aquele que diz o que faz; e pela intenção realista por meio da qual o enunciado diz o que verdadeiramente acontece, o que determina um tratamento negativo e crítico de tudo o que faz *écran* e imagem. No entanto, Gleize (1996) adverte que “*la ‘littéralité’ n'existe pas. Ça n'est qu'une postulation, une intention [...]. S'il n'y a pas d'énoncé littéral à proprement dire, mais des énoncés pouvant tendre à une utopique littéralité, alors il n'y a pas de ‘poésie littérale’*”⁵. Conclui-se que o projeto pós-poético se apoia na proposição ou na hipótese de construção de enunciados literais, uma vez que a musicalidade e as imagens são inerentes à própria língua, sendo impossível de se atingir uma neutralidade completa. Consequentemente, Gleize descarta a possibilidade de uma “poesia literal” e, assim, a pós-poesia pode somente se encaminhar para a prosa. Um dos principais pressupostos da pós-poesia é permanecer o mais próximo possível do que Gleize denomina “altitude zero”, ou melhor, da formulação de um enunciado plano que tenta transmitir a realidade em toda a sua verdade, de maneira a atingir “nudez integral”

⁵ “a ‘literalidade’ não existe. É somente uma postulação, uma intenção [...]. Se não existe enunciado literal propriamente dito, mas enunciados que podem tender para uma utópica literalidade, então não há ‘poesia literal’”.

ou o “nu desnudado”; por isto, os pós-poetas incidirem no processo de criação imagística, com o intuito de se afastarem até quase anular as metáforas e as analogias.

Gleize aponta que um dos principais problemas da sociedade contemporânea é a midiáticação do real, o que induz os pós-poetas a adotarem uma postura de resistência e de crítica constante em relação às línguas midiáticas. Como resultado, os pós-poetas denotam um posicionamento anti-poético ou de certa maneira, anti-lírico, uma vez que segundo seus pontos de vista não se trata mais de re-encantar o mundo, como afirma a pós-poeta Nathalie Quintane ao comentar *Petits poèmes en prose* (1998), de Christophe Hanna – uma espécie de clonagem experimental de *Spleen de Paris* – *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire: “*sous paravent baudelairian, Hanna redit ce qu'on sait: la poésie n'est pas plus à pousser dans le fossé. Elle y est déjà, peut-être depuis Baudelaire, certainement depuis Lautréamont. L'idée ou la reformulation poétique du monde ne sont plus à l'ordre du jour*” (QUINTANE apud GLEIZE, 2007, p.173)⁶. Ao se referir também a esta prosa em prosas, Gleize constata que no texto de Hanna o real é a imagem do real, a realidade é tele-real e, assim, conclui: “*nous devons travailler avec, sur et contre cette médiatisation du réel, sur, avec et contre les formats qu'elle propose et les modes de communication qu'elle construit*” (GLEIZE, 2007, p.174)⁷. Os pós-poetas recorrem, então, a dispositivos citacionais com o intuito de neutralizar o impulso lírico, como por exemplo, o utilizado por Hanna, descrito minuciosamente por Quintane (apud GLEIZE, 2007, p.173):

Hanna reprend à son compte l'assertion des Poésies (de Ducasse): le but, l'enjeu du travail poétique est “la vérité pratique”. A l'énumération ducassienne succède un dispositif essentiellement analytique, décodage du monde par ses discours, tout cela exhibé, réitéré, avalisé par la mise en page qui tient le milieu entre tabloïds et vestiges [Michel Deguy dirait “reliques”] des formalités avant-gardistes (poésie visuelle engagée des années 1960, détournements situationnistes). En fils de Ducasse et du Baudelaire des Petits Poèmes en Prose, Hanna recueille. Il recueillera ce qui nous crève les yeux, à tous les sens du terme: la production ininterrompue (images et textes, ou “proses”) des sociétés de contrôle (celles dans lesquelles nous vivons) via l'interface médiatique. Détourés et découpés dans la

⁶ “sob para-ventos baudelairianos, Hanna diz novamente o que se sabe: a poesia não está mais se empurrando na fossa. Já está nela, talvez desde Baudelaire, certamente a partir de Lautréamont. A ideia ou a reformulação poética do mundo não estão mais na ordem do dia”.

⁷ “devemos trabalhar com, sobre e contra essa midiáticação do real, sobre, com e contra os formatos que impõe e os modos de comunicação que constrói”.

page, apparaissent des faits divers connus, ou plutôt leurs récits lus dans la presse, ou encore le souvenir qu'en a conservé l'auteur (le "rédacteur") des reportages vus à la télévision (comme l'exécution des Ceaucescu par exemple). Dans tous les cas l'énoncé met en avant la scénarisation de ces faits-divers dont le rapport est invariablement calqué sur quelques constantes narratives. Dans ce livre on trouvera également entre autres des petites annonces sexuelles montrées en continu pour souligner le caractère répétitif des scénarios, l'homogénéité du lexique, la monotonie de l'ensemble. Ce "matériel" de base avec lequel le livre se construit ne cesse de dire le retour du même et le bouclage de vies qui semblent identiquement prosaïques, banales, automatisées.⁸

No contexto específico do projeto pós-poético gleizeano, a construção de dispositivos é abordada como um processo de "simplificação lírica" em que por meio de procedimentos de redução ou de esquematização (redução à figuras simples, à "fórmulas") se diminui a complexidade de um enunciado à formas simples, uma linha, um ponto, um "lugar literal". Relaciona-se ainda à introdução de técnicas e de mecanismos provenientes de outras formas artísticas como a fotografia, o cinema e as artes plásticas: os mecanismos de constituição das imagens nas prosas gleizeanas tomam, em alguns casos, o enquadramento visual e os movimentos de uma câmera de maneira que as imagens se deslocam rapidamente uma após a outra, à semelhança do encadeamento cinematográfico, como forma de neutralizar qualquer tipo de descrição poética: é o caso de *Film à venir* (2007); ainda nas prosas gleizeanas se observam desenhos esquemáticos de projetos de instalações artísticas, como da instalação *in situ* que o pós-poeta realiza com o artista plástico Franck Fontaine, no *Couvent de la Tourette*, em 1998, "*Dessus/Dessus*", ilustrada pelas prosas de "*Naître encore*" (1998),

⁸ "Hanna toma por sua conta a asserção de *Poésies* (de Ducasse): a finalidade, a aposta do trabalho poético é 'a verdade prática'. À enumeração ducassiana sucede um dispositivo essencialmente analítico, decodificação do mundo por seus discursos, tudo isso exibido, reiterado, avalizado pela colocação na página, mantendo-se entre tabloides e vestígios [Michel Deguy dirá 'reliquias'] das formalidades vanguardistas (poesia visual engajada dos anos de 1960, desvios situacionistas). No fio de Ducasse e de Baudelaire dos *Pequenos poemas em Prosa*, Hanna recolhe. Recolherá o que vaza os olhos em todos os sentidos do termo: a produção ininterrupta (imagens e textos, ou 'prosas') das sociedades de controle (aquelas onde vivemos) via interface midiática. Deslocados e cortados na página, aparecem notícias conhecidas, ou melhor, suas narrativas lidas na imprensa, ou ainda, a lembrança que o autor (o 'redator') conservou das reportagens vistas na televisão (como a execução dos Ceaucescu, por exemplo). Em todos os casos, o enunciado enfatiza o roteiro das notícias, cuja relação é invariável, calcada em algumas constantes narrativas. Nesse livro, encontra-se igualmente, dentre outros, pequenos anúncios sexuais mostrados em contínuo para sublinhar o caráter repetitivo dos roteiros, a homogeneidade do léxico, a monotonia do conjunto. Esse 'material' de base com o qual o livro se constrói não para de dizer o retorno do mesmo e o fechamento de vidas sobre si mesmas, que se assemelham identicamente prosaicos, banais, automatizados".

instalação esquematizada e discutida em *Les chiens noirs de la prose*. Além disso, o conjunto das obras gleizeanas formado por *Léman* (1990), *Principe de nudité intégrale* (1995), *Les chiens noirs de la prose, Néon, actes et légendes* (2000) e *Film à venir* funciona, segundo o pós-poeta (2009a, p.253), como um dispositivo que pode ser intitulado “*Simplifications*”. Estes são apenas alguns exemplos retirados ao acaso das prosas gleizeanas, já que é muito difícil de dar conta da riqueza e da diversidade dos mecanismos dispositais construídos pelos diferentes projetos estéticos dos diversos pós-poetas.

Segundo Hanna (2010, p. 13-8), para reduzir a complexidade dos “objetos verbais não identificados”, especialmente dos objetos pós-poéticos, torna-se necessário recorrer a uma noção que dê conta do conjunto de elementos díspares dispostos no interior das obras, noção encontrada no conceito de dispositivo que se pauta no funcionamento. No entanto, Hanna (2010, p. 14) descarta as definições de dispositivo descritas por Foucault, Deleuze e Lyotard e adota a estabelecida por Francis Ponge em “*Le dispositif Maldoror-Poésies*”, pertencente a *Méthodes* (1971), cujas características podem ser elencadas de modo geral em: heterogeneidade interacional; contextualidade lógica e de implantação; e operatividade. Hanna se apoia, então, no modelo dispositivo construído especificamente em um contexto ligado à escrita e à poesia, enfim, à literatura, que se vincula a um dos precursores da pós-poesia, cujos *brouillons*, rascunhos, comentários, dossiês, publicados sobretudo em *La rage de l’expression* (1952), são precursores da prosa fragmentar e descontínua que compõe as prosas em prosas. A noção dispositiva de Hanna tem a vantagem de se adaptar aos mecanismos de funcionamento tanto das colagens, *assemblages*, reciclagens de fragmentos, montagens, etc., quanto aos documentos poéticos que correspondem a documentos criados intencionalmente, artefatos elaborados para responder a novas necessidades de informações, seriam uma espécie de documentários como *Saint-Tropez* (2001), de Nathalie Quintane.

Olivier Quintyn demonstra, por sua vez, que os procedimentos de colagem e de montagem, iniciados com as vanguardas cubistas, dadaístas e surrealistas, ditos na esfera *higt-tech* americana, *sample, mix, cut up, djing, mashup*, etc., exprimem a verdade de um mundo fragmentado, atuando como forma de recontextualização por meio de uma circulação/seleção no seio de um universo já existente de signos, códigos,

jogos de linguagem, ou seja, de mediações. Assim, o dispositivo de colagem é um “*mécanisme de construction de sens à partir de relations d’entités hétérogènes*” (QUINTYN, 2007, p.28)⁹, que deve ser considerado do ponto de vista semântico, uma vez que determina uma ressignificação de dados, recortados de um contexto primário. Tais elementos heteróclitos traduzem a própria heterogeneidade constitutiva da sociedade midiaticizada e globalizada contemporânea.

Enfim, a pós-poesia pode ser considerada uma prática, uma operação ou uma ação em que se parte da ignorância, da falta de sentido resultante de sua construção informe, a fim de efetuar um trabalho de investigação/elucidação por meio de um experimentalismo radical que recorre à literalidade e a diversos dispositivos que não proporcionam uma representação do real, mas uma apresentação e uma intervenção como forma de lançar um olhar crítico sobre o mundo e a escrita.

Um lirismo contemporâneo: o lirismo crítico

Nos anos de 1980, começa paulatinamente a retornar ao cenário literário francês uma tendência vinculada à poesia subjetiva, que recupera a tradição literária apoiada no conceito – ainda controverso – de “lirismo”. Esta tendência se manifesta, de modo especial, nas obras poéticas de autores como James Sacré, Guy Goffette, Hédi Kaddou, Jean-Pierre Lemaire, Philippe Delaveau, etc. – publicadas notadamente no catálogo das Edições Gallimard, cujos editores na época eram os poetas Jacques Réda, Claude Roy e Jean Grosjean. Esses autores não chegam a formar um grupo, mas suas obras efetuam uma reação ao domínio do experimentalismo das neo-vanguardas, que se voltam para a textualidade, a literalidade e o hermetismo em oposição ao lirismo e às formas poéticas tradicionais. As neo-vanguardas tomam o conceito de lirismo no sentido de poesia efusiva, o que remete a uma certa vertente do Romantismo, considerada por Rimbaud como “*horriblement fadasse*”¹⁰. Dando sequência aos anseios de uma modernidade poética anti-lírica, que aparece após Rimbaud e Mallarmé e adentra o território das vanguardas do começo do século XX, as neo-vanguardas combatem o estilo grandiloquente, a metafísica da transcendência e a poesia subjetiva, em sintonia com determinadas vertentes românticas, criticadas por recair no *pathos* e no clichê.

⁹ “mecanismo de construção de sentido a partir de relações de entidades heterogêneas”.

¹⁰ “horriavelmente enfadonha”.

Esta recuperação do lirismo pela tendência, genericamente chamada “*nouveau lyrisme*” ou “*neo-lyrisme*”, desencadeia querelas e discussões com as diversas vertentes poéticas que dão continuidade à estética neo-vanguardista nos anos 1990, da qual a pós-poesia representa a mais radical, que veem esta retomada como um retrocesso nas conquistas feitas pela modernidade poética da qual se sentem herdeiros. A querela entre neo-líricos e neo-vanguardistas é impulsionada pela publicação de textos literários, de artigos em revistas de poesia e de vários ensaios por ambas as partes como, por um lado, *La poésie comme dire?* (1993), de James Sacré, e *La poésie n’est pas seule* (1987), de Michel Deguy, e, por outro, *À quoi bon des poètes?* (1996), de Christian Prigent, e *À Noir, poésie et littéralité* (1992), de Jean-Marie Gleize. No que concerne ao lirismo, a tese de Jean-Michel Maulpoix, defendida em 1987, publicada posteriormente como *La voix d’Orphée* (1989), ensaio que terá suas discussões ampliadas em *Du lyrisme* (2000), reavalia e recoloca em discussão essa noção no contexto da crítica literária. No prefácio deste último ensaio, Maulpoix (2000, p.07) reivindica o estudo do lirismo em um momento em que quase ninguém se interessa pelo conceito que ganha notabilidade apenas na década de 1990.

A obra poética e os ensaios críticos de Jean-Michel Maulpoix mostram sua fidelidade à proposta do lirismo, à investigação de suas diversas formas de apresentação no seio da produção contemporânea e também ao longo da história literária, direcionando-se para a formulação teórica do termo “lirismo crítico”¹¹. Contrapondo-se à argumentação dos neo-vanguardistas e dos literalistas, o autor se atém ao argumento comumente aceito de que “*le lyrisme n’est pas réductible à cette idée simpliste d’un flux verbal peu ou mal contrôlé, non plus qu’à une quelconque effusion de sentiments*” (MAULPOIX, 2009, p.09)¹². Para Maulpoix, lirismo e literalidade não são formas de escrita incompatíveis, podendo conviver em vários projetos estéticos diferentes, inclusive nas obras poéticas de partidários da literalidade, como demonstra seus comentários de alguns textos de Anne-Marie Albiach, Dominique Fourcade e Emmanuel Hocquard.

¹¹ No ensaio *La poésie comme l’amour*, Maulpoix (1998, 121-30) aponta diversas formas de apresentação do lirismo a partir da segunda metade do século XX: lirismo do movimento, da desordem, do prosaico, da precariedade, da alteridade, da desilusão e lirismo crítico.

¹² “o lirismo não se reduz à ideia simplista de um fluxo verbal pouco ou mal controlado, não mais que a qualquer efusão de sentimentos”.

Tal opinião é compartilhada por outros críticos e poetas ligados ao lirismo contemporâneo como Michel Collot e Jean-Claude Pinson. No ensaio *Habiter en poète* (1995), um dos mais importantes estudos acerca da recuperação do lirismo e de sua relação com a literalidade, Pinson (1995, p.216, grifo nosso) defende que

*lorsqu'il est particulièrement attentif à la matérialité de la langue, à ses ressources rythmiques et musicales, le lyrisme n'est donc nullement incompatible avec le principe moderne de l'autonomie du langage. Simplement, il met l'accent sur l'énergie de l'écoulement verbal plutôt que sur la force de gravitation des mots.*¹³

No artigo “*Lyrisme et littéralité*”, Michel Collot (2009, s.p., grifo nosso), por sua vez, afirma seu posicionamento crítico:

*Je voudrais ici montrer les ambiguïtés des thèses et des pratiques se réclamant de la littéralité, corriger l'image souvent caricaturale que ses partisans donnent du nouveau lyrisme, et montrer que celui-ci n'est pas incompatible avec une certaine pratique de la lettre et de la littéralité.*¹⁴

Collot esclarece ainda que a poesia relaciona um sujeito (individual ou coletivo), um mundo (refletido, criado, imaginado, etc.) e uma língua (herdada ou transformada), sendo que cada um destes elementos pode ser privilegiado no texto poético em detrimento do outro ou dos outros de acordo com o gênero, o momento histórico-cultural ou o projeto estético.

Maulpoix insiste ainda que o lirismo reaparece em um período de refluxo das teorias que determinam uma “crítica da crítica”, revalorizando a noção de “experiência poética” contra a afirmação telqueliana de Denis Roche de que toda revolução pode ser apenas gramatical ou sintática. O retorno do ou ao lirismo implica, portanto, um deslocamento da atenção da “página branca” ou da “mesa de escritura” para o mundo: “*Le lyrisme ne peut prendre son essor qu'en se dégageant des préalables théorique tels qu'ils tendent à isoler l'écriture en la détachant des autres activités*

¹³ “quando é particularmente atento à materialidade da língua, a seus recursos rítmicos e musicais, o lirismo não é então incompatível com o princípio moderno da autonomia da linguagem. Simplesmente coloca o acento na energia do escoamento verbal mais que na força de gravitação das palavras”.

¹⁴ “Gostaria de mostrar aqui as ambiguidades das teses e das práticas que reclamam da literalidade, corrigir a imagem frequentemente caricatural que seus partidários dão do novo lirismo e mostrar que este não é incompatível com uma certa prática da letra e da literalidade”.

humaines. Il implique l'affirmation renouvelée d'une interdépendance étroite entre l'écriture et la vie" (MAULPOIX, 1998, p. 120)¹⁵.

Diversos estudos foram realizados ao longo dos últimos anos na tentativa de compreender, deslindar e definir o lirismo como o ensaio de Pinson, *Habiter en poète* e os ensaios de Maulpoix, destacam-se ainda, dentre outros, *Le sujet lyrique en question* (1996), organizado por Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet e Yves Vadé, *Figures du sujet lyrique* (1996) e *Gestes lyriques* (2013), de Dominique Rabaté, *Le pacte lyrique* (2003), de Antonio Rodríguez. Entretanto, além de Maulpoix ter sido o primeiro a se interessar pelo tema nos anos de 1980, seu estudo tem a vantagem de analisar a noção de lirismo por meio de diferentes vertentes metodológicas: pela etimologia, pela recuperação dos usos do termo na materialidade histórica das obras, ou ainda, pelos aspectos míticos, retóricos e estilísticos.

Do cerne de suas investigações, emerge o conceito de lirismo crítico, como uma variante lírica capaz de responder adequadamente ao contexto contemporâneo. Nossa época, na opinião do autor, denota uma dupla falência: a da crítica universitária, resistente às necessidades da poesia atual, e a das mídias que primam pelas leis do mercado, baseadas no critério da quantidade e não no da qualidade das obras produzidas (MAULPOIX, 2009, p.12-3). Neste contexto, Maulpoix aponta a importância de uma escrita crítica capaz de apreender nosso "extremo contemporâneo" e de se confrontar com a herança literária. Desta forma, o lirismo crítico perfaz o gesto reflexivo inerente à própria escrita, tal qual, "*elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prend naissance: dans l'incessante relecture que fait l'écrivain de ce texte qu'il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances*" (MAULPOIX, 2009, p.13)¹⁶.

Quando pesquisa a gênese da palavra lirismo, apoiado em suas ocorrências na história literária, o autor constata que se trata de um neologismo que aparece na literatura francesa no segundo quarto do século XIX, durante o apogeu do Romantismo, ligando-se à hegemonia do sujeito romântico, à lírica pessoal e principalmente à estética

¹⁵ "O lirismo pode tomar seu ímpeto apenas libertando-se dos pressupostos teóricos que tendem a isolar a escrita, destacando-a das outras atividades humanas. Implica a afirmação renovada de uma interdependência estreita entre a escrita e a vida".

¹⁶ "inventa, analisa e refrata. A crítica encontra refúgio lá onde nasce: na incessante releitura que faz o escritor desse texto que se torna, nessa sobrevivência em que tem seus abandonos, seus impulsos ou impotências".

do sublime¹⁷. À medida que os ideais românticos começam a se exacerbar e a serem criticados, o termo adquire a conotação negativa de *pathos*, exagero. Desde sua origem, a palavra lirismo contém uma acepção positiva e uma acepção pejorativa, verificadas inclusive pelo autor ao analisar os verbetes dos dicionários do século XIX que agregam esses dois significados mais abrangentes, baseados nos usos literários da palavra, especialmente o tradicional dicionário *Littré*:

Voici par mémoire, les trois définitions qu'en propose le dictionnaire de Littré: 1. Caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré. Le lyrisme de la Bible. 2. En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des forms qui le caractérisent. 3. En général, enthousiasme, chaleur. Cet homme a du lyrisme. Sa conversation a du lyrisme. (MAULPOIX, 1998, p. 115)¹⁸

A tensão consubstancial de sentidos no interior da palavra lirismo constitui na opinião de Maulpoix sua originalidade: de um lado, o sublime, o entusiasmo do transporte poético e de outro, o *pathos*, a afetação (MAULPOIX, 1998, p.115). O lirismo se relaciona ainda com o canto já a partir da etimologia da palavra que deriva da lira, instrumento musical de cordas utilizado na antiga Grécia para acompanhar o *aedo* em seus cantos e que remete ao mito de Orfeu. O lirismo expressa a musicalidade da frase poética, suas repetições sonoras e rítmicas, mas não se limita à expressão pessoal do poeta – como faz comumente a crítica literária, que confunde os termos lirismo e lírico –, pois significa “*une manière d'être, de parler ou d'écrire*” que nomeia um “*état dit 'poétique' dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d'un accès de langage*” (MAULPOIX, 2000, p.22-3)¹⁹.

Ao formular a noção de lirismo crítico, Maulpoix reatualiza os empregos do lirismo para o contexto poético contemporâneo e resgata ainda a atitude questionadora da modernidade poética, atitude que induz à poesia a uma autocrítica. Maulpoix (2009, p.21) explica que

¹⁷ A mais antiga ocorrência conhecida do termo se encontra na “*Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829*”, de Alfred de Vigny (MAULPOIX, 2000a, p. 31).

¹⁸ “Eis de memória, três definições que propõe o dicionário *Littré*: 1. Caráter de um estilo elevado, poético, linguagem inspirada. O lirismo da Bíblia. 2. De modo negativo, afetação deslocada do estilo lírico ou das formas que o caracterizam. 3. Em geral, entusiasmo, calor. Este homem tem lirismo. Sua conversação tem lirismo”.

¹⁹ “uma maneira de ser, de falar ou de escrever”; “estado dito ‘poético’ do qual o sujeito é vítima ou beneficiário de um acesso de linguagem”.

*c'est en vérité dans le lyrisme même qu'il faut aller rechercher les marques d'un travail critique. Et c'est dans l'effort de maintien du fil très fragile de la voix et de l'émotion que se décide son sort. Critique est ce lyrisme qui creuse plus qu'il ne s'élève et qui interroge plus qu'il ne célèbre. Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue.*²⁰

Assim, o lirismo crítico conjuga a postura do poeta frente à interioridade, à linguagem, à realidade “circunstancial” e à herança literária. Exterioriza a voz e a emoção do sujeito, mas não se deixa levar pelos excessos passionais da interioridade, como alguns românticos, pois escava e interroga, inserindo-se em um “*chant retenu dans l'en bas, limité et contraint*” (MAULPOIX, 2009, p.22)²¹, na atitude metapoética e no questionamento da subjetividade, do mundo exterior e do passado literário do qual é herdeiro. Conforme Maulpoix (1998, p.27), o sujeito lírico não existe, é somente uma criatura virtual que se constrói por meio da linguagem, ocupando o invisível e móvel *entre-deux* do “*je*” e do “*moi*”: instala-se no intervalo entre o indivíduo e o conteúdo de sua vida afetiva, entre o que a criação quer e aquilo de que é feita. O sujeito lírico corresponderia, então, a uma voz hipotética, denominada por Maulpoix (1998, p. 27), a quarta pessoa do singular, que seria uma pessoa potencial e contraditória que trabalha em conjunto as três instâncias discursivas, porém, não corresponde “*ni le 'je' biographique de l'individu, ni le 'tu' dramatique du dialogue, ni le 'il' épique ou romanesque*” (MAULPOIX, 1998, p.36)²²: a voz poética diz “*je*” para exprimir-se, ordenar, controlar, extravasar seus sentimentos e dúvidas, mas permanece estranha a si mesma; necessita do “*tu*” para localizar a alteridade dentro de si mesma; e, fala de si por meio do “*il/elle*”, pois carrega consigo sua própria crítica, precisando de um afastamento para observar-se e se objetivar. Desta forma, o lirismo crítico não se situa do lado “*de la 'diction d'un émoi central' (Barthes) ou de la 'béance baveuse du moi' (Prigent). Il s'agit d'une écriture lyrique tendue par et vers l'altérité (épreuve de*

²⁰ “é, na verdade, no próprio lirismo que é preciso buscar as marcas de um trabalho crítico. E é neste esforço para manter o fio frágil da voz e da emoção que decide sua sorte. Crítico é o lirismo que escava mais que eleva e que interroga mais que celebra. Crítica, essa escrita que se retorna ansiosamente sobre si mesma em vez de cantar na indiferença. Mas lírico, entretanto, pois as questões que coloca permanecem indissociáveis da emoção de um sujeito e das circunstâncias vividas”.

²¹ “canto retido em baixo, limitado e constrangido”.

²² “nem o ‘eu’ biográfico do indivíduo, nem o ‘tu’ dramático do diálogo, nem o ‘ele’ épico ou romanesco”.

l'altérité en soi et au-dehors de soi) et qui met en examen la poussée lyrique » (MAULPOIX, s.d.)²³.

O lirismo crítico caracteriza-se, assim, por um retorno sobre si mesmo a fim de acusar seus enganos e seus limites, sendo, ao mesmo tempo, um estado crítico do sujeito e um estado crítico da linguagem. Ora, ao exteriorizar seus sentimentos e desejos, o poeta não apenas se exprime, mas também examina, analisa, reflete, transmitindo suas perturbações, dúvidas e incertezas por meio da linguagem. Como o estado de excitação pode determinar uma queda no *pathos* e no exagero, a voz lírico-crítica interroga, corrige e avalia em busca de equilíbrio. Por outro lado, o lirismo atua como um objeto crítico interno da poesia, que obriga o poeta a assumir uma postura ou um posicionamento crítico frente à linguagem: ou se aproxima do lirismo ou se afasta dele. O lirismo crítico implica ainda um certo tipo de “leitura-escrita”, que conduz o leitor-escritor a interrogar, a tomar uma atitude crítica em relação à linguagem, ao mundo e a si mesmo.

A escrita lírico-crítica se mantém, portanto, em um frágil equilíbrio entre a expressão de uma voz crítica que resgata a musicalidade, as analogias e a aspiração pela idealidade, apesar do risco de cair no *pathos*; porém, é também uma voz que tem consciência que não possui mais o poder de encantar, de dizer a Beleza, de remendar o tecido desfeito da linguagem e da subjetividade após a morte dos deuses e do lento estrangulamento do canto a partir da modernidade poética. Resta somente ao poeta juntar parcelas de beleza, decifrar traços, reconstruir histórias a partir de índices, de silhuetas entrevistas e se prender à humildade da existência cotidiana, como o poeta em *Les Ruines de Paris* (1977), de Jacques Réda – um dos primeiros textos considerados por Maulpoix como pertencentes ao lirismo crítico –, que erra por entre as ruas da cidade atento a cada detalhe que lhe desperta, entretanto, um sentimento de melancolia:

Tant bien que mal enfin j'atteins la place de la Concorde. L'espace devient tout à coup maritime. Même par vent presque nul, un souffle d'appareillage s'y fait sentir. Et, contre les colonnes, sous les balustrades où veillent des lions, montent en se balançant des vaisseaux à châteaux du Lorrain, dont tout le bois de coque et de mâts, et les cordes, et les toiles sifflent et craquent, déchirant

²³ “da ‘dicção de uma emoção central’ (Barthes) ou da ‘fenda babona do eu’ (Prigent). Trata-se de uma escrita lírica tendendo para ou em direção à alteridade (prova da alteridade em si e fora de si) e que coloca em exame o impulso lírico”.

l'étendard fumeux qui sans cesse se redéploie au-dessus de la ville. Je vais donc comme le long d'une plage, par des guérets. Et sans doute c'est l'indécision du soir qui m'ouvre cette étendue, toujours pourtant mêlée aux pierres et au fracas de Paris. Car en plein jour, surtout dans les mois mal apprivoisés (février, mars, novembre), quand l'air pâlit comme aux lisières des landes et des marais, les rues creusent dans une lueur d'estuaire de sable: à chaque pas va surgir ce miroitement de perle entre des dunes, et le cœur bat, et d'entières forêts qui transhument, stationnent aux carrefours, puis s'éclipsent d'un bond comme la licorne. Sur tous les monuments une sauvagerie élémentaire mais tendre a subsisté. Réfugiée au ciel qui reste le plus sensible de cette terre, elle émeut jusqu'au marbre ignorant des heures et des saisons. Un angle ébloui saute alors en étrave au milieu de ce flot de métamorphoses, hissant avec lui des palais dans la splendeur du premier jour. Des attelages de bronze vert s'envolent; on sent, perdus entre deux houles antédiluviennes de fougères, les siècles en proie à leur fragilité, et l'espérance humaine écarquillée devant sa solitude. À présent c'est vraiment la nuit. (RÉDA, 1993, p. 10-1)²⁴

O poeta lírico-crítico se assemelha, de acordo com a visão de Maulpoix, ao funâmbulo, aquele que anda ou dança na corda-bamba, ou melhor, se equilibra no tênue fio de uma corda:

Le poète marche sur un fil, quelque mètre au-dessus du sol (assez pour se rompre le cou d'un faux-pas), dans le entre-deux qui en fin de compte est le nôtre, entre ciel et terre, puisque nous ne sommes ni des oiseaux ni des plantes ...Lyrique, il prend le risque de la chute, ou simplement du ridicule. Il aspire toujours à l'envol, même si cette marche funambule sur la corde mince de ses phrases est désormais l'ultime espèce d'allègement dont il soit capable. J'appelle aujourd'hui lyrisme cette en allée qui ne s'en va à proprement parler

²⁴ “Bem ou mal, enfim, cheguei à praça da Concórdia. O espaço torna-se repentinamente marítimo. Mesmo com quase nenhum vento, uma lufada de equipamentos náuticos se faz sentir. E, contra os pilares, sob as balaustradas onde vigiam leões, sobem balançando navios para o castelo de *Lorrain*, cuja madeira do casco e do mastro, e as cordas, e as lonas assobiam e estalam, rasgando a bandeira esfumada, que sem parar se estende por cima da cidade. Vou então ao longo de uma praia, por terras não lavradas. E sem dúvida, é a indecisão da tarde que me abre esta extensão, sempre, entretanto, misturada às pedras e aos tumultos de Paris. Pois em pleno dia, sobretudo nos meses mal domados (fevereiro, março, novembro), quando o ar empalidece como as orlas das planícies e dos pântanos, as ruas escavam um luar de estuário de areias: a cada passo vai surgir esse espelhamento perolado entre as dunas, e o coração bate, e da floresta inteira se deslocam, estacionam nos cruzamentos, depois se eclipsam com um salto como o unicórnio. Sobre todos os monumentos uma selvageria elementar mas delicada subsistiu. Refugiado no céu que permanece o mais sensível da terra, emociona até o mármore que ignora as horas e as estações. Um ângulo ofuscante salta então em proas no meio desse floco de metamorfoses, levantando palácios no esplendor do primeiro dia. Parelhas de animais de bronze verde levantam voo; sentimos, perdidos entre duas ondulações antediluvianas de fetos, os séculos vítimas de sua fragilidade, e a esperança humana escancarada diante de sua solidão. Agora, é a verdadeira noite”.

nulle part, mais durant laquelle le marcheur connaît avec exactitude son poids et son vertige. (MAULPOIX, 2000, p.10)²⁵

Desta forma, o poeta funâmbulo não caminha sobre o chão, mas também não ultrapassa os limites terrenos e nem alça voos pela imensidão do céu infinito, isto é, permanece preso a terra fragmentado entre o desejo de sublimação e a consciência de sua impossibilidade. Em *Une histoire de bleu* (1992), primeira obra de Maulpoix pertencente ao lirismo crítico – o poeta, situado no contexto do final do século XX e início do século XXI, exterioriza a melancolia causada pela consciência da impossibilidade definitiva de satisfazer seu desejo de atingir o Ideal – ou o *Azur* como o denomina Mallarmé – e de sua condição de criatura finita irremediavelmente presa nos limites da realidade terrena: “*L’azur est lettre morte, l’horizon est indéchiffrable. On se demande comment rester debout dans ce paquet de chair. La terre n’est pas si difficile: elle veut bien de nos os. Mais le ciel bleu dédaigne notre paleur*” (MAULPOIX, 2005, p. 63)²⁶. O lirismo crítico expressa a consciência de um poeta que sabe, desde o início que, assim como o albatroz baudelairiano, permanece ligado à realidade contingente, restando-lhe apenas “claudicar” entre o céu e a terra, o absoluto e o real, o lírico e o crítico. Na esteira baudelairiana, toma o partido do transitório e o transforma no esforço articulatório que faz de uma vida uma voz e que busca uma possível coincidência entre o movimento da pluma e o passo do destino (MAULPOIX, 2000, p. 89). Converter as experiências vivenciadas ao longo da vida em uma voz e, conseqüentemente, em uma escrita que consiga apreender as sensações e percepções na efemeridade de seu presente, tal o anseio da escrita lírico-crítica.

Neste sentido, esta escrita lírica apresenta, a meu ver, um dinamismo que é responsável por uma transição da interioridade para a realidade exterior, que compreende tanto as coisas quanto os outros seres humanos, sendo um instrumento articulatório que estabelece uma contínua circulação entre o mundo interior e o exterior,

²⁵ “O poeta anda em um fio, alguns metros acima do chão (muito para quebrar o pescoço com um falso passo), no espaço intermediário que é, no fim das contas, o nosso, entre o céu e a terra, pois não somos nem pássaros nem plantas ... Lírico, aceita o risco da queda ou simplesmente do ridículo. Aspira sempre o voo, mesmo se esse andar funâmbulo na fina corda de suas frases é, de agora em diante, o último espaço de consolo do qual é capaz. Chamo hoje lirismo, esse ir que não vai propriamente a nenhum lugar, mas durante o qual o caminhante conhece com exatidão seu peso e sua vertigem”.

²⁶ “O azur é letra morta, o horizonte é indecifrável. Perguntamos como permanece em pé neste pacote de carne. A terra não é tão difícil: quer muito nossos ossos. Mas o céu azul desdenha de nossa palidez”.

em um deslocamento constante “*d’aller et de venir*”²⁷ entre o quarto e a rua, da escrita para a vida e vice-versa: “*sans cesser, il [le lyrisme/le poète] continue d’aller et de venir entre la chambre et la rue, la page et les vivants*” (MAULPOIX, 2009, p.32)²⁸.

Por fim, constata-se que o lirismo crítico e a pós-poesia apresentam diferentes proposições estéticas que criam percursos poéticos específicos, denotando rumos diferenciados para a poesia contemporânea. Se a pós-poesia se encaminha para uma prosa extremamente maleável que possa dar suporte para dispositivos tão variados nas fronteiras com as outras formas artísticas, o lirismo crítico intenta recuperar os instantes de beleza e a complexa relação entre o homem, a linguagem e o mundo, tendo, no entanto, consciência dos limites da escrita poética.

Referências:

- CADIOT, O.; ALFERI, P. (org.) **Revue de littérature générale**. v.1. Paris: P.O.L., 1995.
- COLLOT, M. **Dossier – Lyrisme et Littéralité**, 2009. Disponível em <<http://periodicals.narr.de/index.php/lendemain/.../157>>. Acesso em 05 junho 2012.
- DEGUY, M. **La poésie n’est pas seule**. Paris: Seuil, 1987.
- GAME, J. Actualité du moderne. **Magazine littéraire**. Paris, n.396, mars, 2001.
- HANNA, C. **Nos dispositifs poétiques**. Al Dante/Questions Théoriques, 2010.
- GLEIZE, J. M. Entretien avec Jean-Marie Gleize. **Prétexte Hors Série 9**, 1996. Disponível em: <<http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/bibliographie/acteurs/jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em 23 setembro 2011.
- _____. **Film à venir**. Paris: Seuil, 2007.
- _____. **Léman**. Paris: Seuil, 1990.
- _____. L’excès - la prose. (Exzesse - Die Prosa). **Poetenladen.den** Disponível em <<http://www.potenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em 23 janeiro 2009.
- _____. Les chiens s’approchent, et s’éloignent. **Alea**. v.9, n.2, jul-dez, p. 165-75, 2007.
- _____. **Les chiens noirs de la prose**. Paris: Seuil, 1999.

²⁷ “de ir e de vir”.

²⁸ “sem cessar, ele [o lirismo/o poeta] continua indo e vindo entre o quarto e a rua, a página e os vivos”.

- _____. **Naître encore**. D'après l'oeuvre in-situ "Dessus/Dessus" de Franck Fontaine. Al Dante, 1998.
- _____. **Néon**. Paris: Seuil, 2000.
- _____. **Noir, poésie et littéralité**. Paris: Seuil, 1992.
- _____. **Principe de nudité intégrale. Manifestes**. Paris: Seuil, 1995.
- _____. Simplifications/Conversions. In: THOMAS, J. J.; SCHIAVETTA, B. **Forme & Informe dans la création moderne et contemporaine**. Cerisy: Noesis, 2009a, p.251-9.
- _____. **Sorties**. Al Dante/Questions Théoriques, 2009b.
- GUILLERANGUES, D. **Lettres portugaises**. Paris: Gallimard, 2009.
- LEIBOVICI, F. **des documents poétiques**. Al Dante/Questions Théoriques, 2007.
- MAULPOIX, J. M. **Du Lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.
- _____. **La poésie, autobiographie d'une soif (notes de travail)**. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net>>. Acesso em 30 novembro 2011.
- _____. **La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique**. Paris: Mercure de France, 1998.
- _____. **La poésie française depuis 1950**. Disponível em: <<http://www.maulpoix.net>>. Acesso em 30 novembro 2011.
- _____. **La voix d'Orphée**. Paris: José Corti, 1989.
- _____. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.
- _____. **Une histoire de bleu suivi de L'instinct de ciel**. Paris: Gallimard, 2005.
- QUINTANE, N. **Saint Tropez. Une américaine**. Paris: P.O.L., 2001.
- QUINTYN, O. **Dispositifs/Dislocations**. Al Dante/Questions Théoriques, 2007.
- PINSON, J.C. **Habiter en poète**. Seyssel: Champ Vallon, 1995.
- PRIGENT, C. **À quoi bon des poètes?** Paris: P.O.L., 1996.
- PONGE, F. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1999.
- RABATÉ, D. **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996.
- _____. **Gestes lyriques**. Paris: José Corti, 2013.
- _____; Sermet, J.; VADÉ, Y. **Le sujet lyrique en question**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- RODRÍGUEZ, A. **Le pacte lyrique: configurations discursive et interaction affectives**. Lausanne: Margada, 2003.
- RÉDA, J. **Les ruines de Paris**. Paris: Gallimard, 1993.

RHEIMS, N. **L'Ombres des autres**. Paris: Léo Scheer, 2008.

SACRÉ, J. **La poésie comme dire?** Paris: André Dimanche, 1993.

VIANT, B. **L'écumes des jours**. 10/18, 1994.