

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 3 - NUMERO 4 - JANEIRO A JUNHO 2006

[início](#)

O POÉTICO E O CULTURAL NA POESIA FRANCESA CONTEMPORÂNEA

Marcelo Jacques
UFRJ

ABSTRACT – Taking from the subject that the contemporary poetry diversity is immense and, in France as well as everywhere, actually it cannot talk about a predominant tendency, this article works on the aspects from the two contemporary French poets' works. Michel Deguy (1930), essayist and alive poet, and who already has a translated anthology in Brazil, to sketch a reflection about the relationships between poetry and culture from nowadays, and what about it is able to do, in this panorama, to be thinking as poetic. Christophe Tarkos (1964-2004), who is not much known among us as well, to introduce some poems that particularly present some of the subjects that will be approached along this exhibition.

A diversidade da poesia contemporânea é imensa e, na França como em toda parte, não se pode falar atualmente em uma tendência predominante. Assim, ao trazer aqui alguns aspectos da obra de dois poetas franceses contemporâneos, faço-o arbitrariamente, em função de questões que me interessam particularmente, e não de uma pretensa representatividade dos escolhidos. Começarei por Michel Deguy (1930), ensaísta e poeta vivo, e que já tem uma antologia traduzida no Brasil (DEGUY, 2004), esboçando com ele uma reflexão sobre as relações entre poesia e cultura hoje, e sobre o que possa, nesse panorama, ser pensado como poético. Terminarei com Christophe Tarkos (1964-2004), prematuramente morto e ainda pouco conhecido entre nós, apenas para introduzir alguns poemas que me parecem de algum modo apresentar singularmente algumas das questões que serão abordadas ao longo desta exposição.

Antes de qualquer coisa, porém, creio ser fundamental refletir sobre o sentido do que nos seja hoje contemporâneo e, já com Deguy, sobre suas relações com a cultura. E para lançar um pouco de luz sobre isso, evocarei também um terceiro contemporâneo – Charles Baudelaire (1821-1867) – sobretudo por sua maneira própria de pensar as relações entre a poesia e o contemporâneo a partir da modernidade.

Parto da pergunta que me soa mais evidente: do que somos contemporâneos hoje? do que podemos nos identificar como contemporâneos? Creio que, de maneira imediata, podemos nos identificar como contemporâneos daquilo que,

em nossa experiência do presente, não submerge na indistinção mais ou menos homogênea do mundo, e que, em nossa contemporaneidade, justamente, se dá a ver por se alçar à condição de imagem. Para nós é real o que é passível de se tornar imagem e, mais do que isso, imagem em sucessão. Imagem que se sobrepõe a imagem. Pois, para nós, o real é essencialmente mutante.

Em uma primeira análise, talvez possamos dizer que o que se distingue como contemporâneo ou permanece contemporâneo, para o bem ou para o mal, é simplesmente o que é identificado como imagem do real, cuja verossimilhança é diretamente proporcional à sua capacidade de dispor-se ao consumo mais ou menos imediato por meio dos grandes fluxos midiáticos da espetacularização cultural... E me parece que o formato por excelência da exposição cultural em nosso tempo é o programa de variedades, como o *Fantástico*, por exemplo, que pode sintetizar entre nós o que Deguy chama de “assédio cultural”... Fomentando subjetividades e produzindo o que Stendhal já chamava em 1830 de “tirania da opinião”.

É, portanto, através da mediação das imagens se substituindo incessantemente umas às outras que as coisas se dispõem para nós como acontecimento, naturalizando-se e podendo assim, por sua vez, facilmente voltar a dissolver-se na massa homogênea das coisas, com a rapidez que o princípio da substituição incessante inerente à lógica da mercadoria – pois é dela que se trata – obriga.

Abro parênteses: não estou aqui absolutamente pronunciando um juízo de valor sobre programas como o *Fantástico* ou sobre a mídia em geral e a importância ou não que pode ter para nós o que seja por ela veiculado. Não se trata aqui de discutir a qualidade das mercadorias expostas. Trata-se apenas de tentar refletir sobre o sentido geral do formato, que, aqui como em toda parte, é francamente predominante. O essencial de nosso tempo é a variedade... Vamos variar, fazer uma coisa diferente, dizemos com frequência... Para fugir à mesmice, ao tédio... Voltarei a isso... Fecho parênteses.

Para prosseguir na reflexão sobre a cultura contemporânea, cito um artigo de Deguy intitulado “Sobre o cultural na arte”, em que o escritor tenta pensar justamente o sentido da disseminação do adjetivo “cultural” bem como o lugar ocupado pela literatura na contemporaneidade:

Na cultura à moda antiga (na tradição ocidental), o meio de coalescência entre as coisas e os objetos – de aposição, trocas e oposições – era tal que a literatura (...) tinha como respondentes e correspondentes a ciência, a religião, a história, a política, cada uma dessas coisas em relação ‘de seu ponto de vista’ com as outras, em uma hierarquia emaranhada. Digamos que essas coisas, as coisas, foram arrancadas desta proveniência distinta, e precipitadas indiferentemente umas com, nas, ou para as outras, de acordo com o modelo do jornal, por exemplo, sob a pré-coerção do cultural que neutraliza as diferenças profundas e uniformiza previamente todo produto na perspectiva liberal concorrencial do mercado. Nada escapa ao cultural. Ele é o éter em que se configura para um ente a possibilidade de aparecer; a ‘forma’ que marca previamente o todo do conjunto de que se trata (fenômeno social total) e tudo de todas as partes do conjunto. (DEGUY, 2000, 138)

Mais adiante, no mesmo artigo, Deguy discute a tendência contemporânea a definir como “patrimônio” da cultura da humanidade todo e qualquer “traço” de qualquer momento da história da civilização, numa espécie de renúncia à problematização da questão do “valor”, o que culmina na equivalência

generalizada de tudo o que se distingue. Diz ele:

Enquanto *cultural* tudo vale... equivalendo-se. Há, pois, uma transmutação de todo ente em valor: uma a-valiação por meio da qual uma coisa passa a ser-valendo [Ou seja: nada é simplesmente, tudo já é-valendo. Na pior das hipóteses, tem valor de reciclagem... Vale citar uma alusão de Guy Debord a Arthur Cravan em seus *Comentários sobre a Sociedade do Espectáculo* : “ Na rua, escreve Cravan, em breve só veremos artistas, e teremos todas as dificuldades do mundo para nela descobrir um homem. ..”], e essa ‘avaliação’ não resulta de uma vontade particular.

A ‘culturalização’, ou devir-cultural de todo ente, é uma determinação econômica do que existe, mas não ‘economista’, ou seja, sem relação com o trabalho, o valor ou a valência do trabalhador que ‘acrescentaria’ mais-valia a uma materialidade dada. 1 (DEGUY, 2000, 142)

“A *diferença* qualitativa não importa”, diz Deguy na página seguinte, “[evacua-se] de autoridade todo o sensível, em proveito de uma única determinação” (DEGUY, 2000, 143) . Sabemos bem que é importante que as diferenças qualitativas não contem justamente para que tudo possa se substituir mais facilmente...

Parece-me que esse fenômeno não está longe de ser uma intensificação dramática da lógica diabólica do capitalismo emergente cuja consciência Benjamin já detectava na poesia de Baudelaire, produzida no começo da segunda metade do século XIX. Podemos vislumbrar essa lógica nas imagens alegóricas daquilo que o poeta da modernidade por excelência definiu em *Meu coração desnudado* como “o gosto invencível da prostituição no coração do homem” (“Mon coeur mis à nu”, BAUDELAIRE, 1968, 638). Benjamin mostra em seu *Livro das Passagens* como esse “gosto” é alegorizado por Baudelaire na cidade moderna, por exemplo, no início do poema “Os Sete velhos”, de *As Flores do Mal* , no qual o passante é abordado por “sonhos” e “mistérios” do mesmo modo que o poderia ser por uma prostituta:

Fervilhante cidade, cidade cheia de sonhos,
Onde o espectro, em pleno dia, agarra o passante!
Os mistérios em toda parte correm como seivas
Nos canais estreitos do colosso poderoso.
(“Les fleurs du mal”, BAUDELAIRE, 1968, 97-98)

A questão que se coloca a seguir no poema diz respeito à “crise de indiferenciação” que assalta o indivíduo na modernidade. Para resumir rapidamente o poema – e o problema –, cito a leitura que dele é feita por Benjamin:

Trata-se do aparecimento sete vezes reiterado de um velho de aspecto repelente. O indivíduo que é assim apresentado em sua multiplicação como sempre o mesmo dá testemunho da angústia do cidadão de não mais poder, a despeito de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo. 2 (BENJAMIN, 1989, 55)

Esse “tipo” que, como Benjamin vai mostrar, circula nas passagens da cidade para olhar e ser olhado, consumir e ser consumido. Fazemos tipo (num concurso público para professor universitário como numa festa de celebridades

– ou em nosso perfil do Orkut) para nos vendermos, mas para fazer o tipo certo é preciso saber o que comprar (que poeta ler ou que marca usar, informações que, aliás, dispomos sem nenhum pudor no Orkut)...

Assim é porque os “sonhos” e “mistérios”, na lógica imposta pela circulação de artigos de massa, se deixam realizar por objetos dispostos segundo o princípio da substituição, encarnados de modo emblemático pela prostituta, princípio que Benjamin ilustra comparando esta última às dançarinas de *music-hall* :

A revista de *music-hall* [...] introduziu de maneira explícita o artigo de massa na vida pulsional dos habitantes das grandes cidades, ao expor *girls* vestidas de modo estritamente idêntico. (BENJAMIN, 1989, 353)

Trata-se, portanto, da antecipação benjaminiana-baudelairiana da lógica do que um Philippe Sollers define em nosso tempo como “desejo- mercadoria” (SOLLERS, 1994, 223) , para o qual nossa Sociedade do Espetáculo – Sollers usa a expressão consagrada por Debord – receita incessantemente outras alternativas de satisfação. Escreve Sollers:

O desejo? Todo mundo agora se propõe a me incitar a ele, a adaptar-me a ele, a me explicar ele. Sou cotidianamente assediado com conselhos, injunções, slogans, imagens, receitas médicas ou químicas, sugestões surrealistas ou psicanalíticas retomadas em propaganda. Em que situação me encontro? A que corresponde meu sexo? Ele é normal, desviante, conformista, audacioso, bem regulado? Será que ele realmente conhece seu objeto? Será que ele não tem a intenção, à minha revelia, de mudar de objeto? Como empregá-lo, sustentá-lo, encorajá-lo, aclimatá-lo, economizá-lo, investi-lo, gastá-lo? A Sociedade do Espetáculo tem resposta para tudo. (SOLLERS, 1994, 221)

Catalisando e capitalizando os interesses imediatos dos indivíduos no seio da situação, a lógica da mercadoria impõe intermitentemente novos “sonhos” e “mistérios” e acelera assim a repetição do mesmo pelo princípio da substituição incessante. Ela rouba ao sujeito o tempo vacante do “Tédio”, desta indiferença inconformada que a tudo responde com um “bocejo imenso que engoliria o mundo” – assim Baudelaire figura o Tédio no poema-prefácio de suas *Flores do mal* – e que é fundamental para Baudelaire por promover o esvaziamento da dimensão simbólica da existência, esvaziamento sem o qual não há, para o poeta, subversão crítica possível da realidade. Indiferença inconformada porque, ao mesmo tempo em que não se apetece por aquilo que se lhe dispõe, pelos “sonhos” e “mistérios” que tentam agarrá-la (como, entre nós, aqueles com que o assédio cultural nos bombardeia...), ela mantém uma tensão vital, uma irritação permanente, que pode acabar por induzi-la à produção de um desejo próprio... Sem esse “bocejo imenso que engoliria o mundo”, nenhuma “flor nova” haveria de germinar... Só o Tédio pode atravancar esse princípio da substituição inerente à lógica da mercadoria que, como bem o sabemos, regula “o tempo homogêneo e vazio” de que falava Benjamin e que nosso tempo que se quer pós-utópico e pós-ideológico talvez encarne mais do que qualquer outro.... É por isso que Baudelaire o figura, ao Tédio, não sem ironia, bem entendido, como o Mal absoluto, como o “vício” “mais feio, mais cruel” e “mais imundo”... E que seu livro, que trata afinal, entre outras coisas, da possibilidade do novo e da poesia, se chama *Flores do*

mal ...

Mas voltemos ao contemporâneo. As coisas se aceleraram de tal maneira que não é à toa que a ciência das ciências é hoje a publicidade, é ela a ciência do desejo-mercadoria que se encarrega de produzir e disseminar valores, sobretudo para nos convencer a mudar de objeto de desejo... para não nos entediarmos, sobretudo... Mas não somos ingênuos e também aprendemos a nos servir dela para vendermos nosso desejo ao desejo alheio: não consta, aliás, do currículo do curso para escritores proposto há pouco numa universidade brasileira, a inacreditável disciplina “Oralidade e relação com a mídia”, sobre a arte de dar entrevistas? Certamente se aprenderá também como preencher seu perfil no Orkut...

Bem, parece-me, em suma, que é disso que somos contemporâneos: das imagens-realidade produzidas por um processo febril de culturalização que, ao neutralizar as diferenças entre elas e, assim, multiplicar os objetos disponíveis para nosso desejo, intensifica nosso potencial de consumidores... Talvez por isso estejamos tomados mais do que nunca em nossa contemporaneidade por uma permanente e opressora sensação de anacronismo: estamos sempre atrasados diante de tudo o que não cessa de se produzir... (Embora com outras nuances, Baudelaire já se referia a esse atraso em *O pintor da vida moderna* ...) Nesse sentido, assim como numa biblioteca tradicional sempre saímos intimidados com o peso de nossa ignorância do passado, hoje saímos de qualquer livraria com a impressão de que jamais conseguiremos ser contemporâneos de nosso próprio tempo... Às vezes, aliás, temos a impressão de que na contemporaneidade se produz mais do que em toda a história... É claro que isso também se deve a uma democratização dos meios de produção e que, no mundo da edição, por exemplo, que nos interessa particularmente, isso tem uma dimensão bastante positiva... Mas, como eu já disse, não se trata de fazer juízo de valor, mas de tentar perceber as questões que são as nossas... E que passam, justamente, pela questão do valor...

Mas vamos tentar chegar à obra de Tarkos.... Tentando pensar o lugar da arte na era do cultural, Deguy afirma que ela deve trabalhar no sentido de “fazer transparecer por desvio”, indiretamente, segundo sua materialidade e seu método, aquilo que não se mostra na mostra”, o “encoberto do ostensivo” (DEGUY, 2000,139), que, diz Deguy mais adiante, “o pensamento só pode recolher nomeando com seus ‘pseudônimos’ ou heterônimos...” E que eu chamaria de índice de heterogeneidade possível daquilo que nos submerge de maneira aparentemente inarredável. Aquilo por meio do que o curso natural das coisas pode perder o rumo...

Quando falamos em literatura contemporânea, em geral o fazemos querendo dar ao adjetivo uma dimensão positiva. Para ser contemporânea, não basta que uma obra seja produzida atualmente. Esperamos que a relação de determinação seja de mão dupla ou ao menos que ela não seja passiva em relação àquilo que supostamente a determina... A literatura contemporânea, se não pode deixar de ser um reflexo de seu tempo, deve também de algum modo nomeá-lo – inventar-lhe pseudônimos e heterônimos – e assim, também, induzir a capacidade própria disso que é nomeado de alterar-se e de alterar quem o nomeia... Cito aqui um poema curto de Deguy, de seu *Spleen de Paris*, de 2001:

o que me olha
– tudo me olha –
dou-lhe um rosto
para ver
por onde isso me olha

(DEGUY, 2001, 34)

Dar um rosto ao que nos concerne e nos olha, 3 às nossas circunstâncias, e assim criar um lugar para pensá-las, pensar-nos. E assim também ampliar o campo do possível (que, como dizia Baudelaire, “é uma das províncias do verdadeiro”) (“Salon de 1859”, BAUDELAIRE, 1968, 397). É o que pode fazer a poesia segundo Deguy.

Apresento, em guisa de conclusão, alguma coisa de Christophe Tarkos. Seus poemas produzem sensações e imagens que, de algum modo, creio eu, nos concernem e nos olham bastante incisivamente, indiciando nossas circunstâncias e, ao mesmo tempo, uma espécie de ponto de desregramento, de desregulação, (gosto ainda da palavra de Rimbaud – *dérèglement* –, presente desde a primeira das chamadas *Cartas do Vidente* 4), de claudicação delas... E que, como se poderá, talvez, sentir, não são sem relação com aquela experiência do tédio de que falava Baudelaire...

Como vocês verão, a língua de Tarkos fala mais do que diz alguma coisa. São blocos de texto mais ou menos longos, que saturam o espaço com palavras e imagens, produzindo o que ele mesmo define como *pâte-mot*, pasta-palavra, uma espécie de rinação languageira que nos leva a associar a totalização com o esvaziamento: as palavras e as coisas envascadas aparecem quase como o que impossibilita uma experiência própria da existência. A ausência de trégua, a impossibilidade de respirar enquanto lemos produz algo que aproxima essa *pastalavra* (*patmo* é o neologismo do poeta) dos idioletos midiáticos. Uma espécie de puro presente nessa linha que não termina, um ruído permanente: o mundo e a linguagem a um só tempo plenos e vazios, autônomos em seu funcionamento mas inócuos. Os poemas encenam uma espécie de maleabilidade do tipo daquela que tem a massa de modelar (também *pâte* em francês): algo que é extremamente flexível e manipulável, mas que tem uma densidade e uma resistência próprias, uma dimensão corporal própria, que pode nos envolver, incorporar-se à nossa pele...

Como exemplo da reflexão metapoética de Tarkos, relativa à *patmo*, transcrevo um fragmento retirado de *O signo* = :

Da passagem da natureza morte da letra que morre sem efeitos à natureza viva e flexível do pensamento não pensado ensacado.

(...)

Da equação ao saco. O saco é quente, está cheio de produtos, é mole, é bojudado, é cercado, é circulante. Da equação enquanto saco. O saco não vai longe, a gente não pode fazer tudo, todo fazer permanece no saco, a equação iguala o saco, não é longe o saco da borda do saco, o aquilo que a gente não pode dizer a gente não pode colocar dentro do saco, ele não fica dentro, o a gente faz, o saco, a gente não pode dizer, a gente não vai sair do saco por isso, a gente tem a borda, e a borda são paredes, paredes elásticas do saco, já tem o mundo que dá uma parede para o saco, que dá elasticidade ao saco, a gente não precisa ir longe, a gente não vai colocar orelhas nele, a gente tem todos os sentimentos que o saco dá, a gente tem o saco dos sentimentos e dos mundos, são de matéria, o mundo. O suporte está no saco, o impedimento está no saco. (TARKOS, 1999, 15-16)

Predomina, pois, a sensação de uma certa solidão da linguagem, na linguagem, pois ela não parece possibilitar a restituição da singularidade da experiência: na medida em que é a língua de todos, ela é somente a realidade

comum, que nos exclui. Ao usar a linguagem, perdemos nela e perdemos de nossa realidade. Um mal-estar da linguagem na cultura, da cultura na linguagem... Entretanto, o trabalho de saturação operado pela massa de linguagem produz ao mesmo tempo uma sensação de inadequação radical entre os significantes e o significado. Se, por força da repetição, as palavras soam como automatismos, perdendo em significância, pequenos deslizamentos geram linhas de fuga e restituem ao todo da *pâte* uma espécie de vitalidade incontida. Se a alteridade do mundo parece irreduzível à linguagem, é paradoxalmente por meio dela que essa alteridade se dá a ver.

Num fragmento de um outro livro, podemos sentir como Tarkos encena a indissociabilidade orgânica entre a materialidade da experiência, o real do corpo-a-corpo com o mundo e consigo mesmo, e as linguagens, multiplicadas pelo fluxo ininterrupto de sua aparição, que assediam e traduzem essa experiência, esse corpo-a-corpo, mas que, paradoxalmente, a traem, retirando dela todo traço de homogeneidade:

Uma experiência, um troço experimental, uma experimentação, é possível experimentar, experimentar sobre si, vamos fazer uma experiência, fazer a experiência de certos produtos cerebrais, de certos estados d'alma, de certas atmosferas, de certas substâncias que ressudam, que escorrem do pensamento, o pensamento fabrica ressudações, escorrimentos de produtos, pela emoção procurada pelo pensamento, o pensamento é emocionante, é líquido, é liquefeito, é ressudante, é forte em reações químicas perigosas, fortes, reativas, produzidas pelo simples funcionamento normal sentimental do pensamento, fabrica droga, fabrica produtos de drogaria, álcool, ácido, anestesia, adrenalina, fabrica uma tensão, uma alternativa, um combate diante do já da consciência, uma defesa, um procedimento produzido pelo fluxo da consciência de que não há nada a esperar, é possível ser uma longa fonte de experimentação, só é preciso uma plataforma de metrô, uma plataforma de trem, uma plataforma de estação, um certo imobilismo, uma flutuação e pronto, a experiência pode começar: eu não vou me tornar as relações como elas são, a gente sabe como elas são, eu não vou pensar o que todo mundo pensa, eu não posso, é difícil demais, eu não posso conseguir isso, eu não posso conseguir pensar o que todo mundo pensa, é pensamento demais ao mesmo tempo, não posso pensar vários pensamentos de uma vez, a gente sabe muito bem o que todo mundo pensa, a gente sabe muito bem o que são as relações, como elas são, em que se sustentam, o número de pessoas que pensam, que pensam ao mesmo tempo, eu não conseguirei pensar o que todo mundo pensa, não posso, vou entrar na nuca dela, não pelas orelhas ou pelas narinas ou pelos olhos, vou passar direto entrando na nuca dela, ficarei perto dos nervos, perto do cerebelo, poderei mudar a recepção dos nervos, de todos os nervos, e encher a hipófise de produtos hormonais, terei a possibilidade de explodir, de partir em todas as direções desde o cerebelo, de fazer a máquina funcionar, que a máquina esteja em atividade, que ela produza pólvora, que haja toneladas de pólvora, uma produção ininterrupta de pólvora, zapeia, explode, passa, pega, prende, escuta, agarra, recolhe, é uma chapa de tudo o que passou e foi agarrado e foi conservado, tudo se conserva, o caleidoscópio visiona todas as formas, todas as escutas, todas as gravações, todas as formas visionadas, fico na

escuta, o desfile, a gravação, a absorção, o tam-tam da absorção continua, a broca perfura, o escavador perfura, a roda dentada perfura, prossegue seu caminho nos subterrâneos, na escuridão iluminada pelos neons dispostos a cada vinte metros, mantém em conserva todos os desfiles, passa para outra coisa, é uma imagem ininterrupta. (TARKOS, 2001, 21-23)

Mas quero terminar com a força da sensualidade também presente na obra de Tarkos. Aqui a repetição não esvazia o acontecimento e a linguagem que lhe dá corpo. Longe disso, ao tirar-lhe a velocidade, inocula-o em nós. O poema-acontecimento nos devolve a nosso corpo e reconcilia em nós, pelo menos enquanto dura, o mundo e sua imagem.

Um beijo. Eles se beijam. Ele toma sua boca em sua boca, ela toma sua boca em sua boca, eles se beijam. Ele abre seus lábios à sua boca, à sua língua, ela abre seus lábios aos seus lábios, à sua boca, à sua língua, ela gira sua língua em sua boca, ele gira sua língua em sua boca, ele descobre seu beijo, ela descobre a sensação de seu beijo, sua língua doce em sua boca, sua língua doce contra sua língua, ele envolve sua língua em sua língua, ele a mistura, ela gira sua língua contra sua língua, eles se beijam, ela a mistura, eles se misturam, ela cede sua boca à sua boca, ele cede sua boca à sua boca, eles se dão um beijo, ela lhe dá um beijo e sua língua, ele acaricia sua língua em sua boca, ela acaricia sua língua em sua boca, ela o deixa entrar, ele a deixa entrar, eles se amam, sua língua está em sua boca, ela mete sua língua em sua boca, seus lábios estão colados contra seus lábios, ela acaricia sua língua contra sua língua que gira em sua boca contra sua língua, acaricia sua língua contra sua língua quente e oferecida, ele mete sua língua em sua boca, e eles se amam, eles se beijam. (TARKOS, 2001b, 64) 5

NOTAS

1 Quanto ao comentário de Debord, cf DEBORD, 1992, p.80.

2 Reginald McGinnis desenvolve essas questões de maneira bastante sagaz em *La prostitution sacrée. Essai sur Baudelaire*. Paris: Belin, 1994. Cf especialmente a última parte do ensaio, intitulada “La prostitution universelle”.

3 Nessa construção, o verbo *regarder* (olhar), utilizado por Deguy, tem também o sentido de concernir: *ce qui me regarde*, o primeiro verso, pode também ser traduzido por “o que me concerne”.

4 “Trata-se de chegar ao desconhecido por meio do desregramento/ da desregulagem de todos os sentidos.” (RIMBAUD, 1990, 38)

5 A tradução do poema é de Carlito Azevedo (publicada em *Inimigo Rumor*, nº 16, 1º semestre de 2004, p.63).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes* . Paris: Seuil, 1968.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle* . Paris: Le Cerf, 1989.

DEBORD, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle* . Paris: Gallimard, 1992.

DEGUY, Michel. *A rosa das línguas* . Trad. de Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2004.

_____ . “Du culturel dans l'art”. *La raison poétique* . Paris: Galilée, 2000.

_____ . *Spleen de Paris* . Paris: Galilée, 2001 .

RIMBAUD, Arthur. *Lettres de la vie littéraire d'Arthur Rimbaud* . Paris: Gallimard, 1990.

SOLLERS, P. “Le désir”. *La guerre du goût* . Paris: Gallimard, 1994.

TARKOS, Christophe. *Anachronisme*. Paris: P.O.L., 2001.

_____ . *Le signe=* . Paris: P.O.L., 1999.

_____ . *Pan*. Paris: P.O.L., 2001.