

## ACESSOS POSSÍVEIS: POESIA, DISTÂNCIA E MÍDIA

Mauricio Chamarelli Gutierrez  
chamarelligutierrez@gmail.com

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4711607Y4>

### RESUMO

Partindo de um diálogo entre T. Adorno e E. Bloch, este artigo busca entender a concepção, o lugar e a possível tarefa da poesia hoje em relação ao discurso midiático. Para tanto, nos voltamos às considerações do poeta francês contemporâneo Christian Prigent.

**Palavras-chave:** poesia contemporânea; mídia; acesso

### ACESSO E MÍDIA

Em “*Something's missing: A discussion between Ernst Bloch e Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing*”, dois processos na história das mentalidades são postos lado a lado: uma depreciação da utopia, do pensamento e do anseio utópico, por parte de pensadores e do senso comum; e, ao mesmo tempo tendo lugar nominadamente na filosofia, uma cassação da categoria da possibilidade (um “claro interesse que preveniu o mundo de ser transformado no possível” – BLOCH, 1988: 7). O nexó entre estes dois movimentos é quase auto evidente: se a utopia se caracteriza por um anseio, e, se é implícita a este anseio a crença de que aquilo pelo que se anseia é possível, ao menos em outra terra ou outro tempo, um mundo sem possível ou em que aquilo que é somente possível é depreciado (tido como um ou filho bastardo do não-existente), é um mundo para o qual o pensamento utópico deixou de funcionar. Se o possível, a categoria da potência, designa em filosofia, uma reserva do real em relação ao atual (ao estado de coisas presente, dado), um mundo sem possível, é um mundo engessado e sem saída, que atingiu (ou crê tê-lo feito) o pleno de suas possibilidades e se encontra aquém ou além de qualquer mudança estrutural.

Essa cassação do possível aparece, na entrevista, em íntima relação com o avanços da tecnologia comunicacional e com o poder de acessar aquilo que está distante

e que era objeto do anseio utópico. O exemplo usado por Adorno é, efetivamente, a televisão:

Na medida em que esses sonhos são realizados, eles todos se dão como se a melhor coisa neles houvesse sido esquecida – não se está feliz com eles. (...) Sentimo-nos quase sempre enganados: a realização dos desejos tira algo da substância mesma dos desejos. (...) Em outras palavras, quero dizer que pode-se assistir à televisão hoje, olhando para coisas que estão distantes, mas ao invés da imagem do desejo conferindo acesso à utopia erótica, o que se vê é, na melhor das circunstâncias, alguma cantora pop mais ou menos bonita, que continua a enganar o espectador no que toca sua beleza, na medida em que, ao invés de mostrá-la, ela canta algum nonsense... (BLOCH, 1988: 1-2)

Assim, o processo de cassação do possível (e conseqüentemente do anseio utópico) age na estrutura da experiência mais cotidiana: ao zapear diante da tela, o homem responde ao ancestral anseio utópico pelo distante; mas o engodo não tarda, na medida em que esse distante surge em proximidade e mesmidade. Desenha-se aqui o mais habitual tédio inativo do homem moderno que, assumindo ter o mundo inteiro diante de si, não vive senão o mesmo dia de novo e de novo e não enxerga para a vida senão a possibilidade de continuar sendo como é. O que a análise dos pensadores alemães parece por em jogo é uma universalização do 'aqui' – com a inevitável insatisfação que ele acarreta (Cf: BLOCH, 1988: 2) – em relação imediata com o acesso fácil do que está alhures e com o que se identifica como uma perda estrutural de substância na passagem do possível-distante-ansiado ao atual-próximo. Nosso vasto mundo é, então, mais estreito do que queria parecer, e a acessibilidade quase absoluta de que se vangloria nossa era (que talvez gostasse de se autodenominar a *era do acesso*) talvez deva ser pensado como o mecanismo mais efetivo de cassação do possível na mentalidade hodierna. Pois quando se crê ter acesso “a tudo” é que, como diz Michel Deguy, “absolutamente não existe mais o fora” (DEGUY, 2010: 164), a diferença, o outro (que não é sentido como outro, mas como uma variação do eu, como o distante é sentido como uma tola variação do aqui). *Ao alcance da mão* nivela-se com *dentro* e *igual a*, e esconjura-se qualquer possibilidade que extrapole as relações tais como determinadas pelo atual estado de coisas.

Acessível e possível imbricam-se em um problema que talvez nos remeta a uma pergunta de Michel Deguy: “O que tendo já servido, dado, 'rendido', poderia permanecer na reserva e como reserva? Apenas: o incompreensível.” (DEGUY, 2010: 165). Se, por meio de estratégicos e perigosos *traslados*, nosso tempo se apropria, torna digerível, acessível, faz do distante próximo; ou seja, se nosso tempo faz vir-a-ser aquilo que a outros tempos era, distante ou inacessível, e portanto somente possível; se nós somos os que nos cremos assim tão próximos do outro, mais próximos do que em qualquer outro tempo, tão próximos que só a besteira nos impede de proferir o tão ansiado “nós, humanos” (é a ideologia que transparece nos anúncios televisivos), não se faria necessária uma operação inversa? Pela qual poderíamos nós mesmos reassegurar nosso possível, nosso “incompreensível”, como diz Deguy? Como, por meio de que “sentido”, podemos nos tornar o nosso outro (e, ao mesmo tempo, abrir o lugar em o que outro poderia afetivamente advir enquanto outro<sup>1</sup>)? Se a resposta deguyana se volta para uma poética, que poesia é esta que estaria à altura da manutenção do possível?<sup>2</sup> Como ela se dispõe ao anseio humano?

## POETAR COM O MARTELO

Para o poeta francês contemporâneo Christian Prigent, o fazer poético responde a uma nervura situada no presente da experiência, onde se contrapõem sem solução “o desejo de nomear e a retração implacável do objeto a nomear” (PRIGENT, 2000b: 14): “Vocês sabem que o mundo (a Natureza? as coisas? o Íntimo? a Vida?) exige simbolização. Mas vocês sabem também que ele recusa toda nomeação” (PRIGENT, 2000b: 13). Essa nervura, no entanto, passa longe de uma crise interna à linguagem e extrapola qualquer solipsismo do poeta que burila sua matéria, uma vez que a defasagem

---

1 Cf.: DERRIDA, 2007.

2 Já adiantamos que, no decorrer de nossa leitura, tenderemos anos afastar da proposição de Deguy, principalmente por conta da citada coincidência entre incompreensível-reserva e sentido. Ademais, vale dizer que a poética deguyana, a poesia enquanto trabalho ativo (e, por assim dizer, anacrônico) das relíquias, a arte enquanto reexposição dos restos, a noção do parabólico como possibilidade futura do poema, tudo isso vai ao encontro do que buscamos aqui, mas, tematicamente, foge ao nosso escopo, como se verá adiante. A respeito disso, Cf: DEGUY, 2010, principalmente partes II e III e o trecho *Apartes para a poética*, p. 88-91.

se mostra não entre o que se quer e o que se pode dizer, mas entre uma experiência que não pode ser dita e os atributos positivos que ela recebe incessantemente. Por todos os lados, nos discursos que nos cercam o tempo todo, se diz, se fala como se tudo fosse dizível e referível por meio de caracteres decantados. Tal pretensão a uma total dizibilidade parece, para Prigent, inseparável da produção midiática de discursos e imagens, na corrente ininterrupta de imagens positivas com que nosso tempo se vangloria de capturar o real:

O fluxo desrealizante de imagens arrebatava nossos olhares, nossas consciências, nossas vidas. Ele nos submete, como que naturalmente, à influência *stricto sensu* fabulosa das coisas figuradas. Ele bloqueia-nos o real sob suas representações simplificadas. Ele nos ensina a aprovação aturdida do que está aí, sob nossos olhos inundados de ícones (PRIGENT, 1996a: 25).

Essa saturação de presenças ocupa o vácuo do real, uma vez que, para o poeta, o real não é senão um furo, um “objeto literalmente impossível” (PRIGENT, 2000a: 236), e sua experiência se faz na própria impossibilidade de referenciá-la. Real é aqui um nome provisório (Prigent apresenta outros, muitos) para algo que se retrai diante de todo dizer, mas que nunca se pode deixar de tentar falar. Um buraco cujas bordas a poesia se arrisca a desenhar:

Eu chamo “poesia” a simbolização paradoxal de um buraco.  
Este buraco, eu o chamo “real”  
Real se entende aqui no sentido lacaniano: o que começa lá onde “o sentido se interrompe”.  
Eu chamo “poesia” um gesto de escrita que tenta designar esse buraco desenhando suas bordas, de forma enfática, condensada, ambígua, enigmática. (PRIGENT, 2000a: 235)

À poesia se demanda, portanto, um trabalho de destruição mais do que de construção ou produção. Prigent reivindica mesmo uma iconoclastia poética das imagens sob as quais o real (sua impossível presença) é esquecido ou recalcado: “trabalhar diante dos ídolos, com, sobre e contra eles. (...) Diante dos ídolos, e não diante do real concebido como um dado, uma plenitude a representar, a explicar, a exprimir” (PRIGENT, 2000a: 243). Se “poesia é o nome de um realismo” (PRIGENT, 1996a: 26), não é senão na medida em que ela está, a cada vez, em condições de defender o impossível real de

todas as qualificações que se pretendam sobre ele. Essa concepção do real inverte os ponteiros da produção discursiva, na medida em que não interessa mais ir daquilo que se pode dizer ao que se diz, mas do que sempre e de novo está sendo dito ao que não se pode de maneira nenhuma dizer.

Não é de surpreender, portanto, que um dos alvos privilegiados dessa iconoclastia seja o veículo televisivo, uma vez que esse era então (Prigent escreve os textos lidos aqui por volta da década de 1990) o grande responsável pela produção espetacular de imagens e falas:

A publicidade, a besteira televisual, a guirlanda tiques, de clichês e de banalidades coloridas do idioleto espetacular é o material que vocês [poetas] (mal)tratam.

(...)

Daí que levar à consciência o inominável da época, quer dizer, mais geralmente, designar o expediente da época (desta como das outras) em negar que haja o inominável: que haja um resto insano ao afluxo do sentido, das representações, das imagens, das informações, dos discursos. Mostrar que as telas estão vazias, enevoadas (PRIGENT, 2000b: 25-28).<sup>3</sup>

Sob o signo do visível na imagem e do dizível nesse discurso midiático escorre todo um resto inominável, um sempre-excedente de sentido que marca a inesgotabilidade do real e a necessária instabilidade semântica de um discurso que para ele se volte. Em certo sentido, o excedente é tão somente essa instabilidade e o que falta ao discurso televisivo, para Prigent, é justamente dispor a inquietude sobre sua própria produção de sentido, ao invés salvar-nos da “vertigem”, reorganizando “fabulosamente o insuportável não-sentido do real”, e oferecendo “uma estabilidade amavelmente rearticulada”

---

3 Para Prigent, a tarefa da poesia de nossos dias ressoa ainda n'O pintor da vida moderna baudelaireano. Para Baudelaire, moderno é o artista que pode extrair “da moda o que ela pode conter de poético no histórico” (BAUDELAIRE, 1996: 25), ou já como o reformula Prigent, é aquele que “articula o informulado do atual e que fixa em emblemas fragmentários um real ainda não globalmente pensado” (PRIGENT, 2000b: 24-25). Se a questão baudelaireana era a de encontrar no atual algo perene, na configuração atual das coisas e, portanto, algo que, no atual, foge a ele, no horizonte prigentiano a tarefa não mudou, e talvez tenha somente se tornado mais necessária, uma vez que a própria época dispõe de um aparato muito mais forte de interpretação de si mesma. A poesia iconoclasta, como reivindica Prigent, é aquela que mostra à época sua face oculta, a face anacrônica e extemporânea que ela mesma não consegue suportar.

(PRIGENT, 1996a: 12-13). “O mundo”, diz o poeta francês, “é, pelo contrário, mais complexo, mais caótico, mais embaralhado. É uma tela enevoadada, não estabilizada, agitada por emoções cem vezes mais voluptuosas, cem vezes mais dolorosas. (PRIGENT, 1996a: 21)”.

O movimento da poesia tal como a concebe Prigent não vai do negativo-possível ao positivo-atual, mas ao inverso e, portanto, ao revés daquela lógica do acesso da qual participa a mídia televisiva. O real que começa onde o sentido – a língua, a possibilidade da produção simbólica – acaba, não é senão um outro nome para o possível (a reserva em retração), enquanto as imagens que o bloqueiam são atualizações determinadas, corpos que vêm ocupar-substituir seu vazio. Aquilo que falta, o real “ausente de todo livro” (PRIGENT, 2000a: 235) com que Prigent glosa, ao mesmo tempo, rosa mallarmaica e o conceito lacaniano, é aquilo que não corresponde a nenhuma atualização, aquilo que não cessa nunca de se retrair em toda atualização, e que em cada experiência não é esposado por nenhum discurso ou imagem: a inesgotabilidade de tudo o que, da reserva, se contrapõe ao atualizado, que não permite que este se encerre, se defina em um sentido.

No fluxo desrealizante de imagens ou nos “ícones desrealizantes” (PRIGENT, 2000b: 27), sobre os quais Prigent tanto insiste, entra em jogo aquele esforço, a ocupação cuidadosa em esgotar o possível que está em ação, como já com a cassação da utopia ou com a imagem do distante na fábula televisiva de Adorno. Assim, se as “formas de representação do mundo que afluem doravante diante de nós” (PRIGENT, 1996a: 20) ameaçam é saturar o lugar do real sob a impressão de torná-lo acessível, a poesia não reivindica senão a tarefa de manter o mundo inacessível, enigmático, incoeso e estranho (mantê-lo sempre outro e manter nele o vão para a chegada do outro). Em defesa do sem sentido do real, a iconoclastia poética tende para o não-sentido, em direção a uma escrita que “propõe menos um sentido do que uma inquietude sobre as condições mesmas de produção de um sentido comumente partilhável” (PRIGENT, 1996a: 10).

## **POESIA E ACESSO**

A reivindicação e o pressuposto da iconoclastia poética de Prigent se casa com o pressuposto de todo pensamento utópico, como segundo a entrevista citada de Adorno e

Bloch: o possível, sua pertinência e insistência que descasa o real do estado de coisas atual, que nega a verdade absoluta deste. Assim, se endossarmos a análise de Bloch e Adorno da cassação do possível e da progressiva desconsideração por todo pensamento utópico, a poesia prigentiana deverá nos aparecer como um último reduto do anseio utópico e a defasagem iniludível diante do real ausente, o absoluto infigurável que a poesia demanda, mantém e da qual precisa, corresponderá ao recuo do possível diante de toda atualização, a retração que faz o possível, que o assegura.

Assim, parece que o trabalho mesmo do poema é justamente esse asseguramento da abertura do possível. Trabalhar diante dos ídolos, para esvaziá-los de seu poder alienante, engajar-se na luta contra as forças que intentam fazer do atual a totalidade do real (delimitando, assim, suas possibilidades), em nome de um real negativo que recusa toda imagem. Garantir sua pertinência negativa diante dos sentidos em que a época apoia a si mesma e ao circuito dominador que ela opera: “Mostrar então, que a poesia abre o mundo. Porque o encerramento (ideológico, informativo, icônico) do mundo se funda sobre a crença na adequação das palavras e das imagens ao real que elas pretendem dizer” (PRIGENT, 2000b: 29). Ora, abrir o mundo só se faz por um descolamento da atualidade, pelo pressentimento e invocação do *informulado do atual*: abrir, para deixar respirar o mundo, faz-se necessariamente pelo possível.

A essa abertura a poesia chega por um uso atópico ou utópico daquele que é o lugar, o dentro (o dado que nos antecede) por excelência: a língua. Em sua “maternidade” ou em seu uso comunicativo pela cultura desrealizante e publicitária, a língua é o que os poetas afrontam, é onde eles situam o campo de batalha: é lá que eles confrontam o sentido. *Ritmo* é o nome da arma que a poesia aponta contra a aparelhagem simbólica da época e o bloqueio do real que ela engendra: “ritmo designa uma resistência à prosa átona, ou seja, à atonia da prosa como ilusão de uma língua natural, adequada às coisas, instrumental e homogênea a um real concebido como plenitude nomeável” (PRIGENT, 2000a: 238). O ritmo é o modo de a língua apontar para si mesma, é a corporeidade iniludível (que faz com que citemos um poema e não, simplesmente, o parafraseemos) com que ela se desvia da ilusão da transitividade direta, da pura referência, e acorda o

falante para a percepção da arbitrariedade dessa passagem da palavra à coisa (e do real que é assim mascarado).

O ritmo trabalha a língua no poema, e dá à luz, a cada vez, à verdade de que o acesso ao real pela língua é ficcionalizado. Se a língua corrente passa direto pelas palavras em direção às coisas, a poesia faz com que ela se detenha aí, e mostra a verdade dessa insistência: o poema é um pêndulo que não cessa de ir de um pólo a outro, sentido (coisa referenciada) e som (palavra trabalhada pelo ritmo, corporeidade iniludível da citação). Assim, impedindo que a paráfrase espose plenamente o que ele diz, tornando necessária a citação *ipsis litteris*, o trabalho da língua encena a estrangeiridade do signo, “essa perda do mundo na língua, esse gesto pelo qual a língua desenraiza o ser falante da muda estupidez do mundo” (PRIGENT, 1996a: 37-8).

Desnaturalizando a língua, “por ritmos abstratos, violentamente artificiais” (PRIGENT, 1996: 38), a poesia encena a impotência da língua, desenha o vazio em que ela gira, trazendo o buraco, a ausência para a presença. Não lhe resta senão desnaturalizar a si mesma, esvaziar seu próprio lugar de qualquer produção de sentido seguro, sob pena de tornar-se ela mesma um ícone desrealizante. Do outro lado de tal esforço, parece, acena o inacabamento fundamental a que se vota o poema: “formas que não serão jamais senão buracos de indefinição nas formas sabidas, nas imagens fixadas, nos códigos aprendidos, nos objetos rotulados 'literários’” (PRIGENT, 1996a: 19). Forma que não quer sair de sua negatividade, que não quer tapar o buraco do real, mas mostrá-lo, cada poema precisa incorporar em si a demanda da abertura: cada poema precisa ser *quase* para não ser *ídolo*.

Digamos que há de um lado aqueles que fazem (talentosamente ou não) com o que a literatura diz: histórias, emoções, pontos de vista sobre a sociedade dos homens (...). E de outro lado, aqueles cujos escritos põem a questão do que a literatura é (e pode). (...) Há uma maneira de fazer literatura que levanta a cada vez a questão de saber por que há a literatura em vez de nada – ou seja, em vez de somente a corrente dos saberes positivos e das representações frontais” (PRIGENT, 2000b: 32).

A esse rasgo de inacabamento no poema, Prigent chama de Retórica: “*Retórica* é o nome desse outro regime que induz uma complexidade, uma densidade (é o sentido

etimológico, sabe-se, do termo alemão *Dichtung*)” (PRIGENT, 1996a: 26). Essa complexidade – isso que talvez seja muitas vezes tachado como ilegitimidade de poema difíceis ou aporéticos – funciona no sentido de promover a indecisão, abrir, manter e percorrer o vão entre o real e sua perda na língua. Daí que tal complexidade se encaminhe no sentido contrário do 'bom gosto' que é sempre a aceitação tácita de um conjunto convencional de dispositivos de significação: “Para ler (ou para ouvir isso – que frequentemente se dá a ouvir em 'leitura pública'), valem mais dispositivos de leitura não muito formatados pelo (bom) gosto dominante, não muito programados pela convenção escrita. (...) Não é certo que isso não se compreenda melhor em espaços 'contraculturais' (lá onde não se espera nada a priori da 'literatura')” (PRIGENT, 2000b: 48).

## RITMAR O ACESSO

A “dificuldade” alegada de certos escritos modernos ou contemporâneos é, para Prigent, a pedra de toque, o marco diferencial mesmo da poesia moderna. Já se tratava disso na fundação da modernidade em literatura quando Hugo Friedrich falava de uma não-assimilabilidade das obras de Mallarmé e Rimbaud – cujos escritos retinham e ainda retêm uma enorme estranheza de leitura, continuando extraordinariamente avessos aos hábitos e olhos dos leitores comuns (Cf: FRIEDRICH, 1978: 18). O que se põe nessa árdua densidade é um outro modo da recepção, diverso da maneira agilmente transitiva e digerível dos produtos da cultura desrealizante e publicitária. A poesia, a literatura (a língua trabalhada pelo *ritmo* e pela *retórica*, diria Prigent) “impõe um outro regime de sentido (um outro ritmo de aparição do sentido no tempo – o tempo de escrever e o tempo de ler)” (PRIGENT, 1996a: 26). O escrito poético-literário abre ao receptor um ritmo de surgimento, de chegada do sentido diverso do ritmo incontrolável (e, portanto, passivo) do afluxo de imagens e sentidos do discurso midiático.

Não se trata aqui de uma oposição simples entre um tempo necessariamente acelerado da digestão dos conteúdos e informações televisivos e um tempo lento e alongado que o poema imporia por meio de sua dificuldade-densidade retórica. (Esse é, no entanto, um clichê de que nosso tempo não parece conseguir se desembaraçar com a frequência que gostaria.) Há, é claro, a lentidão, mas é sobretudo a velocidade variável o que está em questão. Prigent menciona a pressa de “surgimento e esvanecimento das

visões em Dante ou em Rimbaud” oposta à “lentidão cristalizada de Mallarmé” (PRIGENT, 1996a: 26). A dificuldade do escrito poético não induz somente um alongamento do tempo da recepção, mas, muito mais do que isso, uma tomada de iniciativa diante desse tempo:

Poesia é o nome da chance dada a um leitor, engajado na vertiginosa precipitação prosódica ou nas camadas espessas da polissemia, de pôr seu tempo através do tempo e de tomar momentaneamente, na lenta espessura do dilaceramento, iniciativa sobre o tempo” (PRIGENT, 1996a: 28).

Seja na velocidade infinita da precipitação prosódica da música veloz de Rimbaud, Ginsberg ou Tarkos, seja na vagarosa demora que se detém na espessura polissêmica ou na sintaxe alongada e truncada de Mallarmé ou Proust, a literatura (uma certa literatura) põe o ritmo à disposição do leitor. Não tanto porque o receptor possa aí abdicar da velocidade dos escritos, mas porque, a cada vez, é ele que a tem de imprimir, é ele quem produz essa aceleração. Nessa literatura rotulada “difícil”, o que se põe ao leitor é a consciência de que sua recepção é ativa, de que é ele quem deve dispor ativamente do sentido (ou manter o não-sentido) do objeto que tem nas mãos. São corpos estrangeiros imiscuídos no campo perceptivo do sujeito e na rede aberta da cultura. Materialidades estranhas que não se entregam ao receptor como se já viessem digeridas, mas que o chocam para a verdade de que é ele que precisa tomar iniciativa desse *tempo da leitura* e dispor as relações, tecer os laços, *produzir* o sentido de cada obra, imagem ou discurso particular.

Tomar iniciativa sobre o tempo, é tomar iniciativa diante do vir-a-ser mesmo. Isso quer dizer, assumir a dianteira no processo de atualização do possível. Esses corpos estranhos, que se recusam ao olhar – ao acesso fácil dos objetos culturais – dispõem, assim, ao possível um outro lugar e propõem outro objeto para aquele anseio utópico. Se, retomando a leitura de Adorno e Bloch, o problema do engodo com as imagens do distante passava pela perda de substância na passagem do possível ao atual e do longínquo ao próximo, a poesia como propõe Prigent criando formas-furo ultrapassa a forma do engodo e, mantendo-se no umbral dessa passagem, propõe um uso do anseio que ultrapassa o binômio anseio-engano (acesso-tédio, lá-aqui). Recuando diante da

acessibilidade, a literatura, a poesia iconoclasta, abre ao desejo uma área de manobra onde este dispõe da passagem do possível ao atual (da produção de sentido). Se o engodo assombrava todo acesso, é por um jogar com o limite da acessibilidade (com a dificuldade do acesso) que estes objetos selvagens abrem ao desejo um possível, um possível onde respirar, onde, talvez, satisfazer-se.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

BLOCH, Ernst. Something's missing: a discussion between Ernst Bloch and Theodor W. Adorno on the contradictions of utopian longing. In: **The utopian function of art and literature**. Cambridge/London: MIT Press, 1988. p. 1-17.

DEGUY, Michel. **Reabertura após obras**. Trad. por Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DERRIDA, Jacques. Penser ce qui vient. In: MAJOR, René. **Derrida, pour les temps à venir**. Éditions Stock 2007. p. 17-62.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. por Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

PRIGENT, Christian. **À quoi bon encore des poètes?** Paris: P.O.L. Editeur, 1996a.

\_\_\_\_\_. Réel point zéro: poésie, In: **Poésie & Philosophie**, CIPm/Farrago, mars 2000a.

\_\_\_\_\_. Salut les modernes (sur ce qui apparaît). In: **Salut les anciens, salut les modernes**. Paris, P.O.L, 2000b.

## SOBRE O AUTOR/ A AUTORA:

Mauricio Chamarelli Gutierrez possui graduação e Mestrado (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente, é doutorando (e bolsista do CNPq) na mesma instituição, dedicando-se ao contemporâneo e a sua poesia.