

# A pós-poesia de Jean-Marie Gleize e a escrita notular de Francis Ponge

## Post-Poetry of Jean-Marie Gleize and Francis Ponge Notular Writing

Erica Milaneze\*  
Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

137

**RESUMO:** No contexto da poesia francesa contemporânea, a pós-poesia expressa a busca por outras formas de linguagem em prosa literal e experimental, que se situam fora dos limites genéricos da poesia, aparecendo a partir dos anos de 1990, na França, de maneira particular nos trabalhos teóricos e poéticos de Jean-Marie Gleize. Além disso, a pós-poesia se constitui por meio da releitura da tradição poética, principalmente da tradição moderna, tendo a obra de Francis Ponge influenciado vários aspectos da proposta pós-poética. Desta forma, pretendemos estudar a influência da escrita pongiana efetuada por meio de notas na construção das prosas pós-poéticas de Jean-Marie Gleize.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pós-poesia. Poesia contemporânea. Jean-Marie Gleize. Francis Ponge.

**ABSTRACT:** In the context of contemporary French poetry, the post-poetry expresses searched for other forms of language in literal and experimental prose, which fall outside of generic limits of poetry, appearing from the 1990s in France, a manner particularly in theoretical and poetic work of Jean-Marie Gleize. Moreover, the post-poetry constitutes by rereading the tradition poetry primarily of modern tradition the work of Francis Ponge influenced various

---

\* Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista - Unesp.

aspects of post-poetry proposal. This manner, we intend to study the influence of pongiana writing done through notes in the construction of post-poetic prose of Jean-Marie Gleize.

**KEYWORDS:** Post-Poetry. Contemporary Poetry. Jean-Marie Gleize. Francis Ponge.

Nos anos de 1990 começa a se formar no contexto da poesia francesa uma tendência experimental, herdeira das vanguardas e das neo-vanguardas que se manifestam ao longo do século XX, denominada pós-poesia. A pós-poesia corresponde à proposição de uma prosa experimental que se caracteriza por uma escrita literal e pela construção de dispositivos de colagem e de montagem, resultando em “objetos verbais não identificados” ou OVNIs literários - denominação efetuada pelos poetas Olivier Cadiot e Pierre Alferi, no artigo “La mécanique lyrique” (1995, p. 3-22), publicado no primeiro volume da *Revue de Littérature Générale*, e retomada, mais tarde, pelo pós-poeta Christophe Hanna (2010, p. 1-2) -, que não se inserem, por sua vez, nas categorias genéricas. Com efeito, as pós-poesias, também chamadas de prosa em prosa(s), possuem diferentes formas de apresentação, como indica o plural de seu segundo termo, variáveis conforme a particularidade da obra e do projeto de cada pós-poeta. Assim, as prosas pós-poéticas são prosas pós-genéricas que se situam em um espaço exterior à abrangência dos gêneros literários tradicionais, a fim de efetuar uma ‘saída’ da poesia e do poema.

As pós-poesias de Jean-Marie Gleize (1946), o mais conhecido divulgador desta tendência poética francesa contemporânea, são constituídas por uma escrita literal e dispositiva que resulta em uma prosa pós-genérica e, conforme o pós-poeta Alessandro De Francesco (2012, p. 18), “semi-narrativa”, exprimindo um protocolo ou um dispositivo experimental que efetua um trabalho de reflexão metapoético. As prosas gleizeanas apresentam ainda uma escrita de investigação e de elucidação em que se procura exteriorizar a “realidade integral” que perfaz, por sua vez, a exposição “informe” do real - exposição

nomeada por Gleize (2009, p. 118) de “*réalisme*” -, opondo-se, portanto, à representação da realidade. Além disso, a obra pós-poética de Gleize não se dissocia de seus ensaios críticos, que fazem uma teorização da pós-poesia e traçam sua gênese, desde a modernidade baudelairiana até as vanguardas e as neo-vanguardas que perpassam a literatura francesa durante o século XX, vinculando-a à tradição moderna.

O autor contemporâneo constata em sua releitura da tradição literária que o esforço para afastar-se da estrutura do poema em busca de outras formas de expressão experimentais, inicia-se com os poemas em prosa de *Petits poèmes en prose - Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, e com as prosas caracterizadas por Gleize (2009, p. 118) como polimorfos e descontínuas, construídas por meio de colagens e de montagens de *Illuminations*, de Arthur Rimbaud. Anunciadores dos procedimentos pós-poéticos, conforme o pensamento de Gleize, Baudelaire e Rimbaud - e anteriormente no Romantismo francês Lamartine e Stendhal de modo menos efetivo, como demonstra Gleize no ensaio *À noir - Poésie et Littéralité* (1992), bem como Victor Hugo -, contribuem de maneira decisiva para a desagregação da matriz poética, encaminhando o poema para a prosa prosaica híbrida, impura e experimental.

Mas é somente no começo do século XX com a obra de Francis Ponge, especialmente após a publicação dos cadernos, rascunhos e dossiês a partir de *La rage de l'expression* (1952) e, mais tarde, em *La fabrique du pré* (1971) e em *Comment une figue à parole et pourquoi?* (1977), que a recusa do poetismo e da poesia atinge um extremismo experimental, com a criação de uma nova concepção de escrita, a verbalização ou formulação em atos (GLEIZE, 1983, p.158). Por meio da formulação em atos, a escrita deixa de ser um produto fechado e acabado - como se observa no poema e de certa maneira também no poema em prosa, inclusive em *Le partis pris de choses* (1942) -, para apresentar-se como um gesto, um ato ou uma prática aberta e inacabada, em que todo material que auxilia na formulação da escrita, rascunhos, dossiês,

esquemas e pesquisas, adquire um status poético, ao mesmo tempo em que realiza a reflexão do próprio fazer poético; portanto, a formulação em atos exprime uma prática em permanente desdobramento e expansão.

Especialista na obra de Francis Ponge, Jean-Marie Gleize organiza a publicação de algumas das correspondências e das edições críticas do poeta moderno como de *Comment une figue à parole et pourquoi?* Na verdade, os intensos estudos feitos por Gleize da obra de Ponge exercem uma complexa influência na proposta pós-poética. Em vista disso, Gleize salienta diversos aspectos da escrita pongiana, de maneira particular seu aspecto fragmentar, que recorre em muitos momentos a uma formulação em atos, apoiada em notações como em “*Notes pour un coquillage*”, pertencente a *Le parti pris de choses*, “*Notes prises pour un oiseau*”, em *La rage de l’expression*, “*Notes d’un poème (sur Mallarmé)*”, em *Proèmes* (1948) etc.

Para Gleize, a escrita notular envia a um gesto de transformação, um modo de ultrapassar e de negar a poesia, afinal conforme o pensamento do autor contemporâneo, as prosas de Ponge já são consideradas pertencentes à pós-poesia desde *La rage de l’expression* e o autor qualificado, assim, como pós-poeta:

Trata-se claramente, após a escolha do poema em prosa contra o poema em versos (que foi explicitamente, por exemplo, a primeira estratégia de Ponge em um primeiro momento: escrever pequenos poemas em prosa objetivistas - o Partido das coisas), **de explorar os caminhos da prosa em prosa** depois do poema em prosa (segundo momento da trajetória pongiana com a publicação de seus **rascunhos, cadernos, dossiês abertos**, estritamente ditos pós-genéricos ou relevando de uma prosa alter-genérica)” (GLEIZE, 2009, p.199-200, tradução e grifos nossos)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> “Il s’agit clairement, après le choix du poème en prose contre le poème en vers (ce qui a été explicitement, par exemple, la première stratégie de Ponge dans un premier temps: écrire de petits poèmes en prose objectivistes - le Parti pris des choses), **d’explorer les voies de la prose en prose** après le poème en prose (ce qui a été le second moment de la trajectoire pongienne, avec la publication de ses **brouillons, carnets, dossiers ouverts**, à strictement dire postgénériques, ou relevant d’une prose altergénérique)”.

Gleize encontra em Ponge um esforço para ‘sair’ da poesia, esforço que permeia todo o projeto pós-poético: “Ponge não é nem um renovador nem um reformulador da poesia. Gostaria de poder situar-se fora dela (e de ser levado a sério em relação a isso)” (GLEIZE, 2009, p. 241, tradução nossa)<sup>2</sup>. Neste sentido, Gleize acredita que a escrita notular pongiana coincide com aspectos da escrita da pós-poesia que também se apresenta como uma escrita notular ou “escrita em prosa notular”. De fato, as notas pongianas do ponto de vista de Gleize perfazem objetos incertos ou objetos não identificados, o que as colocam no mesmo âmbito dos “objetos verbais não identificados” produzidos pela pós-poesia, construindo, inclusive, dispositivos de notas. As notas de Ponge e os “objetos verbais não identificados” de Gleize são dispositivos que se elaboram a partir da poesia e, conseqüentemente, de seu lugar de inscrição, a página em branco; entretanto, desenvolvem-se “fora” de toda formalidade poética admitida, ou seja, “fora” das estruturas consagradas como tradicionais para o poema, caracterizando-se, então, como pós-poesia (GLEIZE, 2009, p. 216).

Ao avaliar cuidadosamente as notas de Ponge, Gleize aponta três tipos de anotações: as “notas para” ou “notas em vista de”, que são predominantes e elaboradas para a formulação de poemas, porém, tais notas se transformam, mais tarde, no próprio texto poético, como em “Notes pour un coquillage”; sequências de notas, formando em conjunto um jornal ou caderno de escrita, uma espécie de pesquisa para a criação de poemas ou até de livros que, contudo, acabam também não sendo escritos. Estas notas são, então, publicadas no lugar da própria obra: é o que acontece com *Pour un Malherbe* (1965), onde as notas críticas de Ponge sobre a obra do poeta François de Malherbe (1555-1628) - poeta que empreende uma reforma na poesia na

---

<sup>2</sup> “Ponge n’est ni un rénovateur ni un réformateur de la poésie. Il voudrait pouvoir se situer hors d’elle (et être pris au sérieux à cet égard)”.

passagem do século XVI ao XVII -, que servem como rascunhos e pesquisas para escrever o livro, tornam-se o próprio livro. Outro tipo de anotações são as notas “après coup” ou “d’après coup”, como em “La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence”, de *La Rage de l’expression*, que corresponde ao conjunto de tentativas do poeta de anotar suas percepções e sensações, apreendidas pelo contato com uma realidade circunstancial específica. Correspondem, conforme Gleize (2009, p. 214), a um conjunto de

tentativas, sempre recomeçadas, aproximações sucessivas e sempre relativamente insatisfeitas para dar conta de uma emoção inicial, de uma enigmática sensação, sentida, em um ponto x da paisagem entre Marseille e Aix-en-Provence, da noite ao dia pleno, de um obscuro tingimento do azul, de um paradoxal escurecimento do céu mediterrâneo...<sup>3</sup> (GLEIZE, 2009, p. 214, tradução nossa).

De fato, definido por Ponge como “Carnet ouvert à Rouanne le 3 mai 1941”, portanto, tendo suas anotações datadas e localizadas em um determinado contexto, as anotações de “La Mounine” se iniciam exibindo sua inserção no circunstancial:

Noite de 10 a 11 maio.

Decididamente, a coisa mais importante na viagem foi a visão fugidia do campo de Provence, o lugar dito “*Les Trois Pigeons*” ou “*La Mounine*”, durante a subida de carro de Marseille a Aix, entre oito e meia e nove horas da manhã (sete horas e meia a oito horas no sol).

Campo de vegetação cinza, com o verde e o amarelo semelhantes ao esmalte atravessando-o, apesar de tudo, sob um céu azul chumbo (entre a murta e a mina de carvão), de uma imobilidade, de uma autoridade terríveis [...].

No fundo, os longínquos de Berre e de Martigues, sem visão do mar, mas com a visão de um grande viaduto.

---

<sup>3</sup> “tentatives, toujours recommencés, des approximations successives et toujours relativement insatisfaites pour rendre compte d’une émotion initiale, d’une énigmatique sensation, celle ressentie, en un point x du paysage entre Marseille et Aix-en-Provence, de la nuit en plein jour, d’un obscur encrage de l’azur, d’une paradoxe noirceur du ciel méditerranée...”.

Dessa paisagem, é preciso que eu conserve, que a coloque na água de cal (ou seja, que a isole, não deste ar, mas do tempo) (PONGE, 1952, p. 176-177, tradução nossa)<sup>4</sup>.

E finalmente, Gleize aponta na obra de Ponge as notas que fornecem comentários metatextuais, fazendo com que toda obra funcione como um hipertexto - cujo modelo é o volume da Bíblia Protestante que o poeta ganha de sua mãe -, que pode ser percorrido em todos os sentidos, porque cada nota reenvia e conecta diferentes partes ou textos que formam a totalidade da obra.

Esse intenso trabalho de seleção, análise e releitura das obras de Francis Ponge, que se apresentam como rascunhos, cadernos, dossiês formados por vários tipos de notas ou de anotações, fornece para Jean-Marie Gleize um “modelo”, desenvolvido e radicalizado de modo particular e original pela proposta pós-poética. Desta forma, a escrita gleizeana corresponde a uma formulação em atos - aspecto inclusive anunciado no subtítulo de *Néon, actes et légendes* (2004) e *Tarnac, un acte préparatoire* (2010) -, cujos atos ou gestos de escrita não se esgotam em uma única obra, mas são retomados, reelaborados e reconfigurados nas obras posteriores, questionando tanto a noção de obra acabada quanto a de livro, porque o processo elucidativo e investigativo do fazer pós-poético, tema dos mais relevantes dos trabalhos gleizeanos, é ininterrupto: seus atos de escrita são (re)leitura e (re)escrita críticas contínuas. Gleize, inclusive, comenta a contribuição pongiana em seu direcionamento para

---

<sup>4</sup> "Nuit du 10 au 11 mai.

Décidément, la chose la plus importante dans ce voyage fut la vision fugitive de la campagne de Provence au lieu dit “Les Trois Pigeons” ou “La Mounine” pendant la montée en autocar de Marseille à Aix, entre huit heures trente et neuf heures du matin (sept heures trente à huit heures au soleil).

Campagne à végétation grise, avec du vert jaune d’émail perçant malgré tout, sous un ciel d’un bleu plombé (entre la pervenche et la mine de crayon), d’une immobilité, d’une autorité terribles [...].

Au fond, les lointains de berre et des Martigues, sans vue de mer mais avec vue d’un grand viaduc.

De ce paysage il faut que je fasse conserve, que je le mette dans l’eau de chaux (c’est-à-dire que je l’isole, non de l’air ici, mais du temps)".

certa concepção de escrita, a “notação poética” em regime de prosa (GLEIZE, 2009, p. 215) -, em que as prosas em prosas são provenientes de anotações, ou reconfigurações de anotações, feitas pelo enunciador a partir das percepções e sensações da realidade circunstancial ou das reflexões sobre o fazer pós-poético.

Com efeito, uma das prosas de *Les chiens noirs de la prose* (1999) perfaz algumas anotações acerca das sensações do enunciador em um quarto de hotel e em uma sala de espera:

[...] Então, quando ele desperta, está neste quarto, décimo primeiro andar, rua 81 Oeste, cartão magnético, calor intenso, termostato bloqueado. Na tela uma mão cola nos tornozelos, nos joelhos. Desperta em frente à boca. Nu na cama olhando às cegas. Dor no pescoço. No maxilar. Nos olhos. Quer nascer ainda (não sabe como). Ela, a boca, vai comer o corpo. Ela queima. Ele está agora em frente ao fogo. Uma sala branquíssima, cinco ou seis vezes maior que este quarto, com plantas. A música de um filme. A mesma cena encadeada: a entrada um corpo na boca [...] (GLEIZE, 1999, p.28, tradução nossa)<sup>5</sup>.

Nesta anotação, os eventos se passam em dois espaços, sendo um deles localizado especificamente, um quarto de hotel, no 81º andar, na rua West, em Nova Iorque. Há uma sobreposição entre o espaço do quarto e o espaço da sala sem a criação de nenhuma contiguidade entre ambos ou de algum tipo de elemento que desencadeie a passagem de um para o outro, movendo-se diretamente de uma imagem ou de uma cena para outra. O único elemento em comum entre os dois espaços é a sensação de calor que aguça ainda mais as percepções em relação à realidade. Além destes espaços, tem-se o espaço

---

<sup>5</sup> “Donc, quand il se réveille, il est dans cette chambre, onzième étage, 81<sup>e</sup> rue West, carte magnétique, chaleur intense, thermostat bloqué. Sur l’écran une main colle aux chevilles, aux genoux. Il se réveille devant la bouche. Nu sur le lit à regarder en aveugle. Mal au cou. A la mâchoire. Aux yeux. Il veut naître encore (ne sait pas comment). Elle, la bouche, va manger le corps. Elle brûle. Il est maintenant devant le feu. Une salle très blanche, cinq ou six fois grande comme cette chambre, avec des plantes. La musique d’un film. La même scène en boucle: l’entrée du corps dans la bouche [...]”.



pertence às imagens transmitidas na tela da televisão, que pode ser abordado como um “tele-espaço” ou um espaço “tele-real” que se insere, por sua vez, dentro do espaço do quarto de hotel. A enunciação não apresenta uma descrição detalhada de cada um dos espaços, mas parcelas ou fragmentos de imagens do real - e do “tele-real” - que provém das observações do enunciador das percepções e dos movimentos do indivíduo. O espaço do quarto e da sala de espera não são, portanto, construídos pelo enunciador, mas desconstruídos pelas imagens fragmentadas que são arranjadas de modo que os espaços se apresentam misturados ou embaralhados uns nos outros.

Entretanto, essa prosa notular é retomada nas anotações de uma outra prosa, em que o enunciador faz uma nova reflexão sobre as mesmas circunstâncias, suas percepções e sensações, localizadas no espaço e no tempo, a fim de tentar elucidar esse acontecimento experimentado que ainda permanece enigmático:

[...] Por volta das três horas da manhã, um barulho de faca ou de chave nos condutos, quarto 113. Ressoava nos radiadores bloqueados, até aqui, décimo primeiro andar, acima das árvores, no ângulo de Columbus, NYC. Calor paralisante. Sempre a mesma música nos muros e nos tetos, do elevador até a porta. [...] Esta impressão, o barulho do metal, intenso, imprevisível. Dois ou três golpes rápidos, depois nada, e essa impressão [...] (GLEIZE, 1999, p. 91, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Estes acontecimentos são recuperados também em outras anotações, de maneira mais ou menos fragmentada, acrescentando ou retirando informações, o que permite ao enunciador refletir várias vezes sobre a questão. Cada uma destas prosas notulares atua, então, como um ato, um gesto ou uma ação prática de elucidação e de investigação. Cumpre observar o aspecto fragmentar, incompleto, descontínuo e breve, que exprime as características

---

<sup>6</sup> “[...] Vers trois heures ce matin, un bruit de couteau ou de clef sur les tuyaux, chambre 113. Résonnait dans les radiateurs bloqués, jusqu’ici, onzième étage, au-dessus des arbres, à l’angle de Columbus, NYC. Chaleur paralysante. Toujours la même musique sous les murs et les plafonds, de l’ascenseur jusqu’à la porte. [...] Cette impression-là, le bruit de métal, intense, imprévisible. Deux ou trois coups vite, puis rien, et cette impression-là. [...]”.

que pertencem à escrita notular destas prosas pós-poéticas gleizeanas. À semelhança de “La Mounine ou Note après coup sur un ciel de Provence”, essas prosas pós-poéticas são tentativas provisórias, ainda incompletas e, portanto, inacabadas de dar conta de uma situação enigmática vivenciada, mas não totalmente compreendida pelo enunciador.

Como também se constata nos dossiês, rascunhos e cadernos de Ponge<sup>7</sup>, as anotações gleizeanas são constituídas por um material heterogêneo proveniente de vários tipos de gêneros textuais, como em *Les chiens noirs de la prose*, onde se encontram cartas, autobiografia esquematizada, listas variadas, esboços de traduções de poemas, rascunhos de futuras obras, resumos de biografias, frases retiradas de histórias em quadrinhos, citações de textos poéticos e de narrativas, recortes e transcrições de textos e de artigos jornalísticos, frases de obras literárias e não literárias, projeto de uma instalação artística, trechos e rascunhos de conferência, transcrição de trechos de diálogos e de conversas telefônicas datadas como,

5 de setembro 15:50h

telefone:

- J(H)M: ... Quando penso em quem (...), no que eu (...), no que eu não (...), eu tenho terror.
- JMS: E eu, você acredita que não tenho terror?
- J(H)M: Não é a mesma coisa
- JMS: É a mesma coisa.

Ou seja: *usque ad mortem*, a aposta, sabido-perdido-ganho-quando-mesmo-para-um-tempo, que se terá, sabido-ganho-suficiente-no-momento-do-tempo-onde-se-ganha-antes-de-retomar-para-ganhar de novo- retomar [...]” (GLEIZE, 1999, p. 83, tradução nossa)<sup>8</sup>;

---

<sup>7</sup> A obra *La fabrique du pré*, de Francis Ponge, por exemplo, é composta por um material heterogêneo, organizado em sete partes, onde se pode observar, fragmentos datados e localizados semelhantes a textos jornalísticos, fotografias, manuscritos e quadro de ilustrações, em páginas de diferentes cores e texturas e variadas tipografias.

<sup>8</sup> “Le 5 septembre 15h50

téléphone:

de trechos de programas televisivos,

Qual uso você faz disso?

Ele não tem televisão em Roma (onde se encontra) mas

Aqui a chuva cai em rajadas com um vento desigual, negro desigual,

1) O documentário sobre os Black Panthers (título exato: *All Power to the People*) transmitido na NOITE de terça a quarta-feira (0:40h - 2:45h) é

O único diretor de filmes que me interessa atualmente (Peter Sellars) declarou que os u.s.a eram (na realidade) um Estado fascista.

Esse documentário traz a prova.

2) o filme “sonoro não falado” *White Shadows on the South Seas*, rodado em 1928 (anterior, então, a *Tahu* de Murnau, com o qual tem pontos em comum, mesmo se ele

*White Shadows* ... pelo autor de primeiro *Tarzan* / W. S. Dyke (reepisado. NOITE quarta a quinta-feira, 0:30 - 2h) att. Violento contra colonialista [...]” (GLEIZE, 1999, p. 85, tradução nossa)<sup>9</sup>.

---

- J(H)M: ... Quand je pense à ce qui (...), à ce que je (...), à ce que je n' (...), je suis dans la terreur.

- JMS: Et moi, tu crois que je ne suis pas dans la terreur ?

- J(H)M: C'est pas la même

- JMS: C'est la même.

C'est-à-dire: usque ad mortem, le pari, su-perdu-gagné-quand-même-pour-un-temps, qu'on l'aura, su-gagné-juste-au-moment-du-temps-où-on-gagne-avant-de-reprendre-pour-regagner-reprendre[...].

<sup>9</sup> "Quel usage en fais-tu?

Lui n'a pas la télévision à Rome (où il se trouve) mais

Ici la pluie tombe en rafales avec un vent inégal, noir inégal,

1) Le documentaire sur les Black Panthers (titre exact: *All Power to the People*) rediffusé dans la NUIT de mardi à mercredi (0h40- 2h45) est

Le seul metteur en scène qui m'intéresse actuellement (Peter Sellars) a déclaré que les u.s.a. étaient (en réalité) un État fasciste.

Ce documentaire en apporte la preuve.

2) le film « sonore non parlant » *White Shadows on the South Seas* tourné en 1928 (antérieur, donc, au *Tahu* de Murnau, avec lequel il a des points communs, même s'il

*White Shadows* - par l'auteur du premier *Tarzan* / W. S. Wan Dyke (redit. NUIT de mercredi à jeudi, 0h 30-2h) att. Violente contre colonialiste [...]".

e rascunhos fragmentados, como uma carta para a escritora Nan Goldin:

“Isto será o começo de uma carta. Nan Goldin, escrevo para você.

- Sim, detesto o campo

- É preciso arrancar todos os gerânios. Tirar a caça. Eliminar todo traço vegetal.

White light, white heat, luz branca, neon

Tirar a caça. Apagar toda a alusão à natureza. Arrebentar as plantas, as raízes, os insetos.

Começo aqui a história da minha vida, essa carta, o negro animal ou carvão animal é um carvão de osso que se obtém calcinando osso em vaso fechado. CALCINAR OSSO EM VASO FECHADO. O negro de marfim? O óxido de chumbo é reduzido pelo negro animal. Animal. O negro animal. Um negro de vaso e de chumbo. Um calor de chumbo. Óxido de chumbo reduzido pelo negro animal.

Minha vida, aquela a qual começo aqui a história, é uma vida de sono e de sombra: a cama, alongado, arqueado. Metade de setembro aqui, estou arqueado, no lado direito da cama de setembro. Começo a narrativa de uma vida de sono e de sombra. Deitado aqui no carvão do osso do corpo estendido na cama negra de setembro, aqui o corpo arqueado e o carvão do corpo no lençol da cama, « EM VASO FECHADO » [...]” (GLEIZE, 1999, p.68, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Todo esse material heterogêneo é fruto das anotações do enunciador e de sua reformulação em prosas que não apresentam um formato específico e, por isso,

---

<sup>10</sup> "Ce sera le commencement d'une lettre. Nan Goldin, je t'écris.

- Oui, je déteste la campagne

- Il faut arracher tous les géraniums. Tirer la chasse. Éliminer toute trace végétale.

White light, white heat, lumière blanche, néon

Tirer la chasse. Effacer toute allusion à la nature. Crever les plantes, les racines, les insectes.

Je commence ici l'histoire de ma vie, cette lettre, le noir animal ou charbon animal est un charbon d'os que l'on obtient en calcinant des os en vase clos. CALCINER DES OS EN VASE CLOS. Le noir d'ivoire? L'oxide de plomb est réduit par le noir animal. Animal. Le noir animal. Un noir de vase et de plomb. Une chaleur de plomb. Oxyde de plomb réduit par le noir animal.

Ma vie, celle dont je commence ici l'histoire, est une vie de sommeil et d'ombre: le lit, en long, en arc. Mi-septembre ici, je suis en arc, sur le côté droit du lit de septembre. Je commence le récit d'une vie de sommeil et d'ombre. Couché ici le charbon d'os du corps étendu sur le lit noir de septembre, ici le corps en arc et le charbon du corps sur le drap du lit, « EN VASE CLOS » [...]”.

os textos pós-poéticos notulares são chamados também de “objetos verbais não identificados”.

Ainda sob a influência das releituras da obra de Francis Ponge, Gleize recorre ao ‘modelo’ do caderno de notas, proveniente de *La rage de l’expression*, de *La Fabrique du pré* e de *Comment une figue à parole et pourquoi?*, inserindo o caderno no interior de suas prosas em prosas em *Les chiens noirs de la prose*.

Nas prosas em prosas de *Les chiens noirs de la prose*, um enunciador em primeira pessoa sobrepõe, com uma escrita literal e objetiva, diferentes gêneros textuais empregando dispositivos de montagem e de colagem para formular uma prosa híbrida e inacabada, a partir da leitura de fatos e de experiências que vivencia e que estão anotados em um caderno italiano de capa vermelha e preta, uma espécie de jornal ou caderno de notas:

nas prateleiras, há também esse velho caderno italiano vermelho e negro, escrita pequena, muito cerrada, à tinta. Um jornal, creio, ou notas e datas. Mas começa com frases em letras capitais, sem títulos, não, inscrições (?), ou essas palavras que você vê ao longe nas ruas ou no pátio das usinas, das escolas, dos hospitais, os dias de greve (GLEIZE, 1999, p. 22, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Estas anotações são registros recolhidos pelo pós-poeta de acontecimentos percebidos e captados em circunstâncias singulares durante as perambulações pela realidade urbana ou natural: estadia em um quarto de hotel em Nova Iorque, presença em uma cremação, visita ao *Couvent de la Tourette*, cenas vistas na televisão ou nas propagandas publicitárias espalhadas pelas ruas, observações de leituras, rascunhos esquemáticos de algumas obras, etc. De fato, em *Les chiens noirs de la prose* aparecem copiadas algumas notas do

---

<sup>11</sup> "sur les étagères il y a aussi ce vieux carnet italien rouge et noir, écriture petite, très serrée, à l'encre. Un journal, je crois, ou des notes, et des dates. Mais il commence par des phrases en lettres capitales, pas des titres, non, des inscriptions (?), ou ces mots que tu vois de loin dans les rues, ou dans la cour des usines, des écoles, des hôpitaux, les jours de grève".

caderno que se transformam ao serem inseridas neste novo contexto em prosa em prosas. A primeira referência ao caderno aparece por meio da transcrição de uma de suas páginas, onde se observa uma espécie de esquematização comentada de obras gleizeanas, *Léman* (1990), *Principe de nudité intégrale* (1995), *Néon, actes et légende* (2004) e, inclusive, de *Les chiens noirs de la prose*:

[O caderno italiano vermelho e negro]

As duas páginas seguintes têm como objetivo elucidar a relação entre três momentos (igualmente designados como atos) de um processo em curso, sem começo (questão das origens, insituáveis) nem fim (pulverização, transformação e reciclagem da matéria). Alguma coisa como: imobilidade (volume 1), nudez (volume 2), pulverização (volume 3, redução “à cinzas”, apresentada também como ATO DE NASCIMENTO, como se a morte, de ponta a ponta, vindo de longe, atravessando, filtrando, se infiltrando, usando-erodindo, passando de um corpo para outro, viesse no fim terminar, encontrar sua forma, como “nascer ainda”, aqui. Essas duas páginas, escritas à lápis, carregadas de rasuras e de correções, fossem somente variantes uma da outra. Falhas, uma da outra. Falhas, uma como a outra, incompletas, inexatas, submissas à pressão do contra-canto (ou seja a (GLEIZE, 1999, p. 23, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Enfim, o caderno parece conter uma série de anotações que formam um material em estado bruto, que compõe uma espécie de colagem de fragmentos do real, reunidos<sup>13</sup>, guardados, colecionados ou catalogados no caderno italiano

<sup>12</sup> “[Le cahier italien rouge et noir]

Les deux pages suivantes ont pour objet l’élucidation du rapport entre trois moments (également désignés comme des actes) d’un processus en cours, sans commencement (question des sources, insituables) ni fin (pulvérisation, transformation et recyclage de la matière). Quelque chose comme: immobilité (volume1), nudité (volume 2), pulvérisation (volume 3, réduction “en cendres”, présentée aussi comme ACTE DE NAISSANCE, comme si la mort, de bout en bout, venue de loin, traversant, filtrant, s’infiltrant, usant-érodant, passant d’un corps à l’autre, venait à la fin s’accomplir, trouver sa forme, comme “naître encore”, ici. Ces deux pages, écrites au crayon, surchargées de ratures et des corrections, n’étaient que les variantes l’une de l’autre. Fautives, l’une de l’autre. Fautives, l’une comme l’autre, incomplètes, inexates, soumises à la pression du contre-chant (c’est-à-dire à ”.

<sup>13</sup> Gleize resgata para retratar o pós-poeta, denominado em *Les chiens noirs de la prose* de “chien noir”, a figura baudelairiana do trapaceiro ou “chiffonnier”, retirada de um fragmento de *Du vin et de Hashich* (1851), que enfatiza, por sua vez, uma poética de “rébut” e de “débris”. Em oposição ao “flâneur” que atua como um observador, o “chiffonnier” apresenta

que ao ser, por sua vez, folheado pelo pós-poeta induz a um trabalho de reconstrução e de reflexão investigativa à posteriori das circunstâncias de sua enunciação na escrita das inúmeras prosas, com a finalidade de recuperar e compreender os fatos vivenciados.

Algumas páginas do caderno de capa vermelha e preta são escritas na íntegra em *Les chiens noirs de la prose*, permitindo que se tome diretamente contato com seu conteúdo e formato, sendo sua introdução no discurso feita por referências do próprio enunciador, que podem aparecer por meio de cabeçalhos dentro de colchetes, [*Le cahier italien rouge et noir*] (GLEIZE, 2009, p. 23) ou por frases sublinhadas (em negrito), seguidas da transcrição na íntegra da nota, como na prosa:

**do caderno italiano vermelho e negro, “Maximum diesel / DIESEL / do not tumble”**

O caminho torna-se negro de *jais*<sup>14</sup>.

Ascensão solo ravina.  
O contrário de um ateliê. uma estrebaria, estábulo.  
aranhas, ratos, escorpiões. várias fileiras  
de urtigas. na obscuridade sob as árvores, chuvas.  
utilização dos acidentes do solo, da terra  
batida, centrífuga

Eu utilizo para escrever os acidentes do solo. Eu utilizo para escrever as ondulações do solo, as lâminas do solo.

A cidade está visível, permanece visível, afasta-se

---

uma postura de interação prática e imediata com a realidade urbana ao recolher os cacos, os fragmentos, os artigos e os refugos produzidos e descartados pela grande cidade ao longo de suas errâncias, reunindo-os, catalogando-os ou os colecionando, pois lhe importa os materiais e os objetos por si mesmos e não pelo valor agregado pela sociedade. O pós-poeta como um trapaceiro reúne e combina esses fragmentos de materiais brutos a fim de transformá-los em arquivos que ao serem colecionados podem se combinar e recombina de diversas maneiras para formar uma escrita documental e dispositiva. Gleize parte do definido, do real e dos elementos, objetos e eventos reais, porque são passíveis de um número indeterminado de composições, decomposições, recombinações e rearranjos, que podem criar uma infinidade de formatos textuais.

<sup>14</sup> Segundo o dicionário *Le Robert Micro* (1995, p.703), a palavra francesa *jais* refere-se a uma pedra, na verdade, uma variedade de lignito negro e brilhante que pode ser talhado e polido, utilizando-se inclusive na confecção em joias.

no sentido de se destacar, aceitar o barulho  
das folhagens, do motor, de destacar, de se  
destacar de  
O peso vegetal, estar com a espessura do  
verde», uma espessura de morte e de verde

.....

« efeitos pessoais » (título)  
« não tocar» (título) [...]. (GLEIZE, 1999, p. 40, grifos e tradução  
nossos)<sup>15</sup>.

A maioria delas, porém, sofre uma operação de reformulação durante sua  
reescrita que apaga os rastros do caderno de notas.

O caderno funciona, então, em relação às prosas pós-poéticas como um  
“rascunho”, que tanto se exterioriza, deixando marcas e rastros visíveis, quanto  
permanece invisível quando sua presença fica implícita; entretanto, em ambos  
os casos se insere no interior da arquitetura de *Les chiens noirs de la prose*.

---

<sup>15</sup> du cahier italien rouge et noir, “Maximum diesel /  
DIESEL / do not tumble”

La course devient noir de jais.

Ascension sol raviné.  
Le contraire d’un atelier. une écurie, étable.  
araignées, rats, scorpions. plusieurs rangs  
d’orties. à l’obscurité sous les arbres, pluies.  
utilisation des accidentés du sol, de la terre  
battue, centrifuge

J’utilize pour écrire les accidents du sol. J’utilise pour écrire les ondulations du sol, les lames  
du sol.

Le village est visible, reste visible, il s’éloigne  
dans le sens de se détacher, accepter le bruit  
des feuillages, de moteur, de détacher, de se  
détacher de  
Le poids végétal, être avec l’épaisseur de  
vert », une épaisseur de mort et de vert

.....

« effets personnels » (titre)  
« ne pas toucher » (titre) [...]”.



Esse caderno participa também da escrita de outras prosas gleizeanas, *Léman*, *Le principe de nudité intégrale*, *Néon* e *Film à venir* (2007), atuando como ‘pré-texto’ que desencadeia o trabalho de construção das prosas. Desta forma, pode-se retomar as notas que se referem à morte do poeta romântico Percy Bysshe Shelley (1792-1822)<sup>16</sup> que aparece em duas prosas de *Les chiens noirs de la prose*, mas também em outras prosas. Em *Les chiens noirs de la prose* observa-se duas versões, uma em francês em que se narra por meio de um esquema a incineração do cadáver do poeta e a calcificação do coração durante este processo:

Eu copio a calcificação do coração. Ele, o poeta da ode ao vento do oeste, o afogado, doente. Seu coração era como um pedaço de osso. **No caderno italiano negro e vermelho, havia inicialmente isso, nomes, a cronologia dos fatos, a história da circulação do coração:**

Cremação de PBS na presença de  
(1) Edward Trelawny  
(2) Leigh Hunt  
O coração de PBS é retirado do fogo por  
(3) Edward Trelawny  
é dado por Edward Trelawny  
(2) Leigh Hunt  
é dado por Leigh a  
(3) Mary Shelley  
O coração é enterrado em 1889.  
Enterro do coração.

**Na página seguinte, simplesmente colada, a carta de um leitor, recortada de um jornal americano (o *Los Angeles Times*) (GLEIZE, 1999, p. 62, grifos e tradução nossos)<sup>17</sup>.**

<sup>16</sup> Estas notas estão amparadas em acontecimentos, que se referem, de fato, à biografia de Shelley. Morando muitos anos na Itália em companhia da romancista Mary Shelley, o poeta inglês viaja de Pisa para Ligorno de barco, em 8 de julho de 1822, apesar do mau tempo. O barco se perde na tempestade e após alguns dias os cadáveres de Shelley e de alguns amigos são encontrados na praia perto de Viareggio. Os corpos são enterrados, de acordo com a lei italiana, no lugar onde foram achados. Mas devido à influência de um ministro britânico, o cadáver de Shelley é desenterrado e cremado na praia em presença de seu amigo Trelawny e de Byron, porém, seu coração não é reduzido a cinzas pelo fogo, sendo mais tarde entregue por Leigh Hunt a Mary Shelley, enquanto suas cinzas são enterradas em um cemitério protestante em Roma (RAMOS, 2009, p. 9-32).

<sup>17</sup> "Je copie la calcification du coeur. Lui, le poète de l'ode au vent d'ouest, le noyé, malade. Son coeur était comme un morceau d'os. Sur le cahier italien noir et rouge, il y avait d'abord ceci, des noms, la chronologie des faits, l'histoire de la circulation du coeur:

Esta prosa é composta por um dispositivo de colagem, transporte, inserção e montagem de uma nota sob a forma de um esquema de informações advindas do caderno para *Les chiens noirs de la prose*, a fim de tematizar e questionar o próprio processo de circulação de dados de uma prosa para outra. Recupera, na verdade, uma das prosas da pós-poesia *Léman*, onde a nota traz a referência geográfica dos acontecimentos, a praia de Viarregio, na região da Toscana, na Itália e o aspecto do cadáver quando de sua descoberta, mas sem nenhuma referência quanto a sua origem no caderno de notas por parte do enunciador: “O corpo de Shelley foi descoberto oito dias após sua morte, na praia de Viarreggio. Estava desfigurado. Foi reconhecido somente por suas vestimentas e um volume de Keats aberto no bolso de sua blusa” (GLEIZE, 2009, p. 326, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Na outra prosa de *Les chiens noirs de la prose*, alguns dados biográficos são acompanhados de uma notícia publicada no jornal americano *Los Angeles Times*, em uma seção dedicada às correspondências enviadas pelos leitores. Nesta prosa, a transformação e o deslocamento da nota de um espaço para outro também se liga ao dispositivo de recorte e de colagem, prática já enfatizada no próprio enunciado:

---

Crémation de PBS en présence de  
(1) Edward Trelawny  
(2) Leigh Hunt  
Le coeur de PBS est retiré du feu par  
(3) Edward Trelawny  
il est donné par Edward Trelawny  
(2) Leigh Hunt  
il est donné par Leigh à  
(3) Mary Shelley  
Le coeur est enterré en 1889.  
Enterrement du coeur.

Sur la page suivante, simplement collée, la lettre d'un lecteur, découpée dans un journal américain (le *Los Angeles Times*)" (Grifos nossos).

<sup>18</sup> “Le corps de Shelley fut découvert huit jours après sa mort, sur la plage de Viarreggio. Il était défiguré. On ne le reconnut qu’ à ses vêtements et à un volume de Keats ouvert dans la poche de sa vareuse”.

**Na página seguinte, simplesmente colada, a carta de um leitor, recortada de um jornal americano (o *Los Angeles Times*).**

Eu copio a calcificação do coração. Biografia de Shelley: Percy Bysshe. Excluído de Oxford pelo panfleto: *The Necessity of Atheism*, 1811. Encontra a morte durante uma tempestade ao largo de Lerici. [Seu corpo, na areia, é jogado no fogo em presença de Byron] (?)

Após a morte de Shelleys por afogamento, seu corpo foi cremado na presença de seus amigos Edward Trelawny e Leigh Hunt. Estranhamente, o coração de Shelley não queimou e foi retirado do fogo por Trelawny, que deu o coração a Hunt, que por fim o entregou à esposa de Shelley, Mary. O coração foi enterrado finalmente em 1889, 67 anos após a morte de Shelley, com o corpo de seu filho Sir Percy Florence Shelley.

Em um artigo de 1955, Arthur Norman, sugeriu que Shelley pode ter sofrido de uma calcificação progressiva do coração que, de fato, teria resistido à cremação tão prontamente quanto um crânio, uma mandíbula ou fragmentos de osso,

como um pedaço de osso (GLEIZE, 1999, p. 62-63, grifos e tradução nossos)<sup>19</sup>.

As informações vindas do caderno de notas correspondem, portanto, ao texto transcrito diretamente em língua inglesa, sendo que parte desta nota é copiada em *Le principe de nudité intégrale*, onde introduz a biografia de Shelley, sem que se tenha qualquer referência explícita ao caderno vermelho e negro:

Percy Bysshe.

Excluído de Oxford pelo panfleto: *The Necessity of Atheism*, 1811.

---

<sup>19</sup> “Sur la page suivante, simplement collée, la lettre d’un lecteur, découpée dans un journal américain (le Los Angeles Times).

Je copie la calcification du coeur. Biographie de Shelley: Percy Bysshe. Exclu d’Oxford pour le pamphlet: *The Necessity of Atheism*, 1811. Trouve la mort au cours d’une tempête au large de Lerici. [Son corps, sur le sable, est livré au feu en présence de Byron] (?)

After Shelley’s death by drowning, his body was cremated in the presence of his friends Edward Trelawny and Leigh Hunt. Strangely, Shelley’s heart did not burn and has retrieved from the fire by Trelawny, who gave the heart to Hunt, who ultimately gave it to Shelley’s wife, Mary. The heart was finally buried in 1889, 67 years after Shelley’s death with the body of his son Sir Percy Florence Shelley.

In a 1955 article in *The Journal of the History of Medicine*, Arthur Norman, suggested that Shelley may have suffered from a progressively calcifying heart, which indeed would have resisted cremation as readily as a skull, a jaw or fragments of bone,

comme un morceau d’os” (Grifos nossos).

Encontra a morte durante uma tempestade ao largo de Lerici.

Seu corpo, na areia, é jogado no fogo em presença de Byron (GLEIZE, 2009, p. 327, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Desta forma, essas prosas pós-poéticas gleizeanas são construídas por notas recortadas e coladas que sofrem uma ressemantização em relação a seus contextos de origem para aprofundar a temática e as reflexões da prosa anterior.

O caderno de notas participa, assim, do jogo visível/invisível, porque sua existência é palpável somente no interior da enunciação, ou seja, ele se constrói por meio da enunciação sendo um resultado desta, pois não se concretiza na forma material de uma obra como *La fabrique du pré*, de Ponge, o que coloca como hipotética e até mesmo duvidosa sua existência. O enunciador adverte nas "Notes" de *Les chiens noirs de la prose*: "O caderno italiano vermelho e negro está agora destruído. Jogado no fogo entre os tijolos" (GLEIZE, 1999, p. 165, tradução nossa)<sup>21</sup>. Na verdade, Gleize ficcionaliza a existência do caderno, o que é reforçado quando nas mesmas notas cita alguns dos textos que o compunha antes de ser queimado, a fim de dar uma "prova" de sua existência:

Continha além do mais: a) o fragmento de um capítulo intitulado "Faça isto", b) uma página branca com a menção "Notas da viagem para Loire-Atlântico" (com um croqui indicando o trajeto de 1 a 5 "penetração na linha do horizonte ") c) duas páginas sobre o croché do mendigo (em uma narrativa de Villiers), e a visão de um tesouro acumulado em puro desperdício, d) uma série de variantes para uma

---

<sup>20</sup> "Percy Bysshe.

*Exclu d'Oxford pour le pamphlet: The Necessity of Atheism, 1811.*

*Trouve la mort au cours d'une tempête au large de Lerici.*

*Son corps, sur le sable, est livré au feu en présence de Byron".*

<sup>21</sup> "Le cahier italien rouge et noir est maintenant détruit. Mis à feu entre des briques".

dedicatória a Nan Goldin autora de “*The ballad of sexual dependency*” (GLEIZE, 1999, p. 165, tradução nossa)<sup>22</sup>.

De qualquer maneira, o caderno italiano é apenas uma construção de linguagem ou uma experiência, a meu ver, com a linguagem como a própria pós-poesia. Na esteira destas constatações acerca da escrita notular de Ponge, o caderno italiano seria esse local onde o poeta escreve suas observações que, mais tarde, são susceptíveis de transformar-se em prosa.

Ao final de *Les chiens noirs de la prosa*, o enunciador abre uma espécie de capítulo intitulado justamente “*Notes*”, onde fornece informações que elucidam dados acerca das prosas. Neste capítulo, observam-se algumas informações sobre o caderno vermelho e negro. Em *Néon, actes et légendes*, o enunciador também coloca no capítulo “*Notes*” explicações sobre dados presentes no conjunto das prosas de modo geral: “O sorriso de Marat está para Gilles Tautin, morto na segunda-feira, 10 junho de 1968, às dezesseis horas, arrastado pelo Sena”, ou ainda, “Para Agnès e F. F. As duas versões de *Ideal Home* foram desenhadas por Franck Fontaine para quem é pronunciado o [dom, oral, do peixe da origem], em 1-07-2002” (GLEIZE, 2004, p. 167, tradução nossa)<sup>23</sup>; no entanto, Gleize insere notas que também são explicativas e que se referem ao campo semântico que utiliza para “descrever” a pós-poesia:

Léxico: atos, disposição, quadro, circunstâncias, resumos, conversões, cortes, dispositivos, documentos, dossiês, amostras, efeitos, legendas, materiais, montagem, movimentos, objetos,

---

<sup>22</sup> “Il contenait en outre: a) le fragment d’un chapitre intitulé “Faites cela”, b) une page blanche sous la mention “Notes du voyage en Loire-Atlantique” (avec un croquis indiquant le trajet de 1 à 5 “enfoncement vers la ligne d’horizon”) c) deux pages sur le crochet du mendiant (dans un récit de Villiers), et la vision d’un trésor amassé en pure perte, d) une série de variantes pour une dédicace à Nan Goldin auteur de « The ballad of sexual dependency”.

<sup>23</sup> “Le sourire de Marat est pour Gilles Tautin, mort le lundi 10 juin 1968, à seize heures, poussé dans la Seine”; “Pour Agnès et F. F. Les deux versions de l’*Ideal Home* ont été dessinées par Franck Fontaine pour qui est prononcé le [don, oral, du poisson de source], le 1-07-2002”.

objetivo, planos, polaroides, reconstituições, provas, retardamento, sequências, testemunho (GLEIZE, 2004, p. 167, tradução nossa)<sup>24</sup>.

As pós-poesias de *Le principe de nudité intégrale* e de *Non* (1999) possuem também um capítulo de notas finais. A função de todos esses capítulos “Notes” seria, a meu ver, auxiliar o leitor a fazer o percurso reflexivo, elucidativo e investigativo com o enunciador, que precisa desvelar vários enigmas construídos por Gleize.

Todas as pós-poesias de Gleize podem funcionar, a meu ver, como cadernos ou jornais de notas, portadoras de prosas fragmentadas e descontínuas que dão conta de um material em estado inacabado, como denota o subtítulo gleizeano, “atos preparatórios” de *Tarnac*, pois as notas são susceptíveis de serem reformuladas, dando origem a outras notas em um processo de “leitura-escrita” contínuo.

Desta forma, por meio da utilização de diversos tipos de escritas notulares, Gleize torna o fazer poético ou o processo de formulação textual a própria escrita reflexiva e elucidativa que perfaz a pós-poesia. O pós-poeta conduz a um radicalismo extremo o partido tomado da obscenidade pongiana, que implica na exteriorização das etapas de construção do texto - os vários atos de escrita ou formulações provisórias -, a exposição dos mecanismos metapoéticos, a organização da escrita e do livro em todas as suas dimensões no espaço e a reflexão sobre a própria escrita. A escrita pós-poética de Jean-Marie Gleize como a formulação em atos de Francis Ponge é sempre relativa, porque as notas/prosas são passíveis de inúmeras desconstruções e reconstruções no interior de um mesmo livro ou ao longo das diversas obras. A escrita pós-poética

---

<sup>24</sup> "Lexique: actes, agencements, cadre, circonstances, comptes rendus, conversions, coupures, dispositifs, documents, dossiers, échantillon, effets, légendes, matériaux, montage, mouvements, objets, objectif, plans, polaroids, reconstitution, preuves, ralenti, séquences, témoignage".

em notas é um processo ininterrupto e inacabado de “escrita-leitura-reescrita”, pautado pela reflexão crítica do fazer pós-poético. A meu ver, esta relação entre a escrita notular e as prosas em prosas de Gleize atua como uma problematização do processo de construção da obra, questionando a ideia de obra como uma totalidade acabada e também de seu fazer poético.

### Referências:

ALFERI, P.; CADIOT, O. La mécanique lyrique. *Revue de Littérature Générale*, Paris, n. 1, p. 3-22, 1995.

BAUDELAIRE, C. Du vin et de hashich. In: \_\_\_\_\_. *Les paradis artificiels*. Paris: Gallimard, 2011. p. 75-104.

BAUDELAIRE, C. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1995.

DE FRANCESCO, A. Narrations multi-linéaires et épistémologies poétiques chez Jean-Marie Gleize et Claude Royet-Journoud. *French Forum*, Lincoln, v. 37, p. 115-127, win./spring, 2012.

GLEIZE, J.-M. *À noir. Poésie et littéralité*. Paris: Seuil, 1992.

GLEIZE, J.-M. *Film à venir*. Paris: Seuil, 2007.

GLEIZE, J.-M. *Léman*. Paris: Seuil, 1990.

GLEIZE, J.-M. *Le principe de nudité intégrale. Manifestes*. Paris: Seuil, 1995.

GLEIZE, J.-M. *Les chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil, 1999.

GLEIZE, J.-M. *Néon, actes et légendes*. Paris: Seuil, 2004.

GLEIZE, J.-M. *Non*. Marseille: Al Dante, 1999.

GLEIZE, J.-M. *Poésie et figuration*. Paris: Seuil, 1983.

GLEIZE, J.-M. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009.

GLEIZE, J.-M. *Tarnac, un acte préparatoire*. Paris: Seuil, 2011.

HANNA, C. *Nos dispositifs poétiques*. Paris: Questions Théoriques, 2010.

LE ROBERT micro. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1995.

PONGE, F. *Comment une figue à parole et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1977.

- PONGE, F. *La fabrique du pré*. Paris: Skira, 1971.
- PONGE, F. *La rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1952.
- PONGE, F. *Le partis pris de choses précédé de Douze petits écrits et suivi de Proêmes*. Paris: Gallimard, 1967.
- PONGE, F. *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1965.
- RAMOS, P. E. S. Introdução. In: SHELLEY, P. B. *Ode ao vento oeste e outros poemas*. São Paulo: Hedras, 2009. p. 09-32.
- RIMBAUD, A. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 2000.

Recebido em: 8 de junho de 2016.  
Aprovado em: 12 de dezembro de 2016.