

## A pós-poesia de Jean-Marie Gleize: um procedimento de simplificação

*The postpoetry of Jean-Marie Gleize: a  
simplification of procedures*

**Erica Milaneze**

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Campinas – São Paulo – Brasil

---

**Resumo:** A pós-poesia representa a busca por formas experimentais constituídas por uma escrita em prosa literal e dispositiva, que utiliza procedimentos de simplificação, baseados em processos de montagem para atingir a expressão objetiva e a realidade integral. Pretendemos efetuar o estudo de alguns dos procedimentos de simplificação na pós-poesia de Jean-Marie Gleize, analisando seus ensaios e suas obras poéticas.

**Palavras-chave:** Poesia contemporânea. Jean-Marie Gleize. Poesia francesa. Pós-poesia.

**Abstract:** The post-poetry represents the search for experimental forms consisting of a written in literal prose and dispositiva that uses simplification of procedures based on assembly processes to attain the objective expression and the integral reality. We intend to accomplish the study of some of the simplification of procedures in the postpoetry of Jean-Marie Gleize, analyzing their essays and his poetry.

**Keywords:** Contemporary poetry. Jean-Marie Gleize. French poetry. Postpoetry.

---

## 1 Introdução

Por volta da década de 1990, começa a se constituir no contexto da poesia francesa do extremo contemporâneo a pós-poesia por meio da publicação de obras de autores como Jean-Marie Gleize, Nathalie Quintane, Christophe Tarkos, Christophe Hanna, Olivier Quintyn, dentre outros. De modo geral, a pós-poesia ou prosa em prosa(s) compreende a proposição ou a hipótese de formulação de uma prosa experimental apoiada na literalidade e em dispositivos de montagem e de colagem, pretendendo situar-se ‘fora’ do âmbito da poesia e dos gêneros literários para colocar-se em um espaço pós-genérico. Dando sequência aos anseios das vanguardas e das neo-vanguardas que percorrem o século XX, na França, a pós-poesia atua como uma reação ao movimento de recuperação e de renovação do lirismo que, iniciado nos anos de 1980, vai aos poucos se consolidando durante as últimas décadas, especialmente nas obras de Jacques Réda, James Sacré e Jean-Michel Maulpoix.

Para os pós-poetas, as questões que concernem a poesia, como as problemáticas relativas à enunciação lírica e ao lirismo, ao verso, ao ritmo, à estrofe, à criação de imagens, etc., deixam de ter relevância, pois suas prosas em prosas visam apagar a noção de “poema”, inclusive de poema em prosa, para supor objetos verbais não classificáveis ou categorizáveis nos limites dos gêneros literários – os “objetos verbais não identificados” (OVNI). Como indica o plural de seu segundo termo “prosa~~s~~”, a prosa em prosas possui uma multiplicidade de formas de apresentação, variáveis de acordo com o projeto particular de cada autor. Entretanto, a proposta pós-poética se diferencia das neo-vanguardas textualistas e formalistas francesas das décadas de 1960 e de 1970, porque seus seguidores consideram, como esclarece Gleize (2010, p.124-7), suas buscas transgressivas ultrapassadas (porque ainda permanecem nos limites do poema e da poesia), já que a pós-poesia não visa transformar a poesia, mas construir objetos verbais com uma escrita literal, sem promover deformações visíveis na linguagem.

Contudo, aproxima-se de outro projeto neo-vanguardista, a chamada “modernidade negativa” – ligada aos poetas, Emmanuel Hocquard, Anne-Marie Albiach, Claude Royet-Journoud, Dominique Fourcade, etc. – em sua desconfiança das imagens, na recusa do lirismo e do discurso idealizante, no apego ao minimalismo, ao literalismo, às montagem e às colagens.

Neste contexto literário, os ensaios críticos e as prosas em prosas de Jean-Marie Gleize (1946), principalmente após a publicação de *Léman* (1990), são representativos da pós-poesia, ao mesmo tempo em que tentam traçar uma certa linhagem genealógica que a insere na tradição da ruptura, desde a modernidade poética até as neo-vanguardas, e ainda teorizar, refletir e investigar sua constituição formal e temática. Com efeito, as obras pós-poéticas gleizeanas podem ser definidas como protocolos experimentais, que visam elucidar questões ou enigmas acerca do fazer poético da prosa em prosas, da morte e da vida da poesia e da literatura, da identidade do poeta e do próprio ser humano.

Assim como existem diversas controvérsias entre os críticos, os teóricos e os poetas acerca do conceito de “lirismo”, a noção de “literalidade” também está longe de identificar-se com uma definição clara e unânime, oscilando entre um emprego mais específico e uma indeterminação crescente. Segundo Gleize (2009a, s.p.), a literalidade remete à constituição de enunciados autorreflexivos, autorreferenciais e metapoéticos – o enunciado pensa e diz o que faz, ou seja, o texto diz o que faz dizendo –, além de apresentar uma intenção realista:

*il dit ce qui est, ce qui a lieu, ce qui se passe, vise à le dire vraiment, exactement, scrupuleusement; il a donc à voir avec son impossibilité, comme avec le traitement négatif, critique, de tout ce qui fait écran, image. Ainsi l'écriture littérale serait tendanciellement iconophobe voire iconoclaste [...]. (GLEIZE, 2009a, s.p.)*

Desta forma, o enunciado permanece próximo do sentido próprio e denotativo, afastando-se, tanto quanto possível, do figural e do simbólico, voltando-se ainda para a realidade circunstancial. Os enunciados

gleizeanos se diferenciam da representação realista porque procuram escapar ao sentido ou à redução interpretativa, a fim de expor uma apresentação 'informe' da realidade; por isso, são designados pelo pós-poeta como « *réelistes* » (GLEIZE, 2009b, p.118). Na verdade, a concepção de literalidade gleizeana sofre a influência de um modelo proveniente de *La fabrique du pré* (1971) e de *Le carnet du bois de pins* (1947), de Francis Ponge, em que a escrita objetiva e metapoética encontra-se datada e localizada em um determinado contexto social e cultural.

Nas prosas gleizeanas a escrita literal visa, então, atingir a "nudez nua" ou o "nu desnudado" por meio da construção de enunciados que permanecem na "altitude zero" para expressar uma "realidade integral" (GLEIZE, 2009b, p.25-6), isto é, uma apresentação "*réaliste*" em oposição ao subjetivismo, ao lirismo, à sublimação e à busca pela transcendência. Conforme Baquey (2003, p. 310), sem constituir um modo literário instituído, a literalidade perfaz uma série de práticas de escrita que podem ser consideradas negações de uma determinação histórica do lirismo: o ponto de convergência entre os partidários da literalidade se encontra na negação do paradigma romântico da poesia. É neste âmbito que também se inserem as pós-poesias e as reflexões críticas de Gleize, cuja releitura da modernidade identifica o início do questionamento do lirismo e da poesia e, conseqüentemente, de suas problematizações, de maneira paradoxal, no interior do Romantismo, nas obras de Lamartine, Hugo, Stendhal – estudadas pelo pós-poeta no ensaio *Poésie et figuration* (1983) – e, de modo mais sistemático a partir da modernidade nos *Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire, nas *Illuminations*, de Arthur Rimbaud e, no começo do século XX, nos poemas em prosa de *Le parti pris de choses* (1942), de Francis Ponge, sendo que Gleize (2009b, p.199) já considera a escrita pongiana de *La rage de l'expression* (1952) como pós-poesia.

Voltando-se para a releitura do passado literário, Gleize procura dar seqüência aos anseios de Rimbaud, expressos na carta ao Vidente, onde menciona o termo "poesia objetiva" sem, contudo

defini-la, como contraponto à poesia subjetiva, poesia esta que vincula a uma certa herança romântica com a qual o poeta moderno deseja romper.

Na esteira rimbaudiana, pode-se depreender ainda a literalidade gleizeana por meio do título do ensaio *À noir, poésie et littéralité* (1992), pois de acordo com o pós-poeta, esta se relaciona com a letra 'a', o ser literal da literatura que reenvia à primeira letra do alfabeto pela qual a escrita literária se inicia em um começo-recomeço indeterminado. O título "*À noir*" é uma citação direta dos versos do soneto "*Voyelles*" de Rimbaud - "*A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles*" (RIMBAUD, 2000, p. 78) –, recuperado pelo autor contemporâneo como uma representação do trabalho da escrita poética. Gleize assinala, neste poema, uma tensão que acredita estar no centro da escrita rimbaudiana, entre os primeiros elementos da linguagem, as vogais que, enquanto letras, são partículas elementares incorporadas aos elementos reais portadoras de significado e o desejo ou o apelo a um sentido metafísico: da realidade prosaica, A negro, até o absoluto desconhecido, O azul (GLEIZE, 2009b, p. 80). O autor contemporâneo interpreta esta tensão como uma contradição entre a literalidade e o sentido, entre o literal e o absoluto, entre a aspiração em conhecer o desconhecido, ligada ao projeto de vidência, e o intento de constituir uma poesia objetiva, relacionada à "*inscription objective de la poésie dans le mouvement du réel, de transformation du réel*" (GLEIZE, 2009b, p.117).

Desta forma, a escrita pós-poética de Gleize toma como apoio os signos negros, os significantes, as letras como unidades elementares para a formação de frases literais em prosa, e o significado que remete ao sentido, em relação ao qual o autor confessa sua ignorância; por isto, sua pós-poesia é uma escrita a partir do negro, da obscuridade da origem, da incapacidade do poeta em depositar os signos negros na página em branco. O negro se transforma no princípio de um trabalho de investigação-elucidação 'às cegas', a partir da ignorância, do 'não saber' em busca de adquirir um saber, que se inicia em um livro e se desenrola por vários livros ou se restringe a uma

mesma obra, mas sempre em uma escrita cada vez mais literal, porque a partir do literal todos os sentidos são possíveis:

*le noir est au commencement, et il perdure. Il est le milieu où se 'déroule' si je puis dire, le trajet d'enquête, d'investigation, d'écriture. Je relis les phrases initiales d'un autre livre, Le Principe de nudité intégrale: 'De toute façon au début, il y a le noir. Le noir au commencement. Le noir du commencement. Donc, pas de 'récit (ou grande phrase, ou phrase de phrases). Il n'y a que: le présent aveuglé, aveuglant'. Et l'écriture comme 'travail aveugle' à travers ce présent, ces présents (GLEIZE, 2010, p. 130).*

Em vista disso, a proposta pós-poética se coloca como uma maneira de inventar novas formas de prosa, críticas, documentais, a-líricas ou anti-líricas, circunstanciais e também “*réalistes*” que abandonam o lirismo metafórico e analógico que cria “monumentos de superstição” em prol da simplicidade da expressão literal, plana e objetiva, como afirma Gleize na esteira ainda de Rimbaud:

*Deux phrases de Rimbaud, dans une de ses Illuminations (celle qui s'intitule Ville – et c'est là, ici, en effet, rues et passages, mètres et voies rapides, échangeurs, ascenseurs, écrans, trous béants, périphériques, où que nous soyons, où que nous pensions être, que notre vie se « déroule »):  **Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduits à leurs plus simple expression, enfin!** (GLEIZE, 2009b, p. 23, grifos nosso)*

Um dos procedimentos utilizados por Jean-Marie Gleize para operacionalizar a literalidade é a prática de simplificação que consiste em processos de esquematização e de redução (GLEIZE, 2009b, p. 325), que atingem, a meu ver, os aspectos formais e semânticos das diversas prosas em prosas. As operações de simplificação desconstroem, reconstroem e reconfiguram continuamente lugares, fatos, figuras, ou seja, dados da realidade sensível e circunstancial. Conforme Gleize (2009b, p. 325-6), a simplificação atua de modo a

*délier ce qui, dans l'apparence, se donne pour lié, et de produire des liens (connexions) entre les choses (faits, figures, ensemble de points ou de traits) qui apparaissent discontinus.*

*Déliasion et connexions multiples sont d'autres noms des procédures simplificatrices.*

Tais operações abrangem não apenas as prosas que compõem uma obra em particular, mas o conjunto das prosas em prosas gleizeanas, onde partes ou até prosas inteiras são transportadas de uma obra para outra, desfazendo e refazendo suas configurações. De fato, Gleize sugere que o conjunto formado pelas cinco obras, *Léman*, *Le Principe de nudité intégrale* (1995), *Les chiens noirs de la prose* (1999), *Néon, actes et légendes* (2004) e *Film à venir* (2007) poderia intitular-se “*Simplifications*” (GLEIZE, 2009a, s.p.), uma vez que ocorre uma intensa circulação entre as prosas de um livro para outro em um processo de decomposição e de recomposição contínuos.

Este processo pode ser exemplificado por meio de algumas prosas, presentes em *Léman*, *Le principe de nudité intégrale* e *Les chiens noirs de la prose*, que tratam das circunstâncias da morte e da curiosa cremação do cadáver do poeta romântico inglês Percy Bysshe Shelley (1792-1822) – narradas em diversas biografias do autor. Esta narrativa circula de uma prosa para outra sendo construída e reconfigurada em diferentes formatos textuais – respectivamente, “*scolie*”, biografia em forma de manifesto, esquematização, carta e artigo de jornal –, oferecendo versões parciais e resumidas de um mesmo acontecimento verídico e histórico. Em *Les chiens noirs de la prose* aparecem duas prosas que focalizam a incineração do cadáver e a calcificação do coração do poeta inglês, sendo a primeira prosa:

***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:***

*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 à*  
 (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).**(GLEIZE, 1999, p. 62, grifos nosso)

Convém esclarecer inicialmente que tanto esta prosa como a próxima que discutiremos tem como suporte os seguintes fatos que pertencem à biografia de Shelley (RAMOS, 2009, p. 09-32). 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 Viarreggio. 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 Leight Hunt a Mary Shelley, enquanto suas cinzas são enterradas em um cemitério protestante em Roma.

Neste sentido, observa-se que da totalidade da narrativa biográfica, Gleize recupera somente alguns fatos e dados que constroem uma prosa esquemática, composta de nomes e ações situados em uma temporalidade específica. No entanto, tais informações criam uma espécie de enigma que deve ser reconstruído pelo leitor, porque o enunciador fornece apenas 'pistas' para a construção do sentido. Ao analisar a prosa depreende-se que perfaz, na verdade, uma cópia de dados (grifados em negrito) retirados de algumas anotações presentes em um 'virtual' caderno italiano de capa negra e vermelha, que seria uma 'espécie' de diário ou jornal de notas, onde o enunciador – que se expressa objetivamente em primeira pessoa – faz esquemas, resumos, enfim, um rascunho de suas reflexões, impressões e observações efetuadas a partir de sua realidade circunstancial, dos discursos literários e não literários, verbais ou não verbais lidos ou vistos. Portanto, o caderno funciona como um 'pré-texto' que serve de ponto de apoio para os questionamentos do enunciador, presentes não apenas em *Les chiens noirs*

de la prosa, mas no conjunto das prosas gleizeanas, compondo um dispositivo de colagem e de montagem. Estas circunstâncias da cremação de Shelley atuam ainda como uma tematização que permite ao enunciador fazer uma reflexão metapoética do processo de circulação ou de migração de dados de uma prosa para outra, o que coloca as prosas em prosas gleizeanas como prosas abertas e inacabadas em permanente processo de construção, de reconstrução e de questionamento.

A segunda prosa que se refere à biografia de Shelley, em *Les chiens noirs de la prose*, reconfigura os dados já inscritos em *Le principe de nudité intégrale*:

*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 Shelleys'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.* (GLEIZE, 1999, p.63, grifos nosso)

As informações sobre a organização do caderno de anotações e a referência à carta de um leitor do jornal americano *Los Angeles Times* – apenas citada na prosa anterior, mas diretamente copiada em inglês nesta prosa –, aparecem com a prosa-manifesto (grifada em negrito) transportada de *Le principe de nudité intégrale* para introduzir a biografia de Shelley: a referência ao panfleto *The necessity of atheism*, publicado anonimamente em 1811 que, de fato, determina a expulsão do poeta inglês da *University College*, em Oxford e novamente as circunstâncias de sua morte e de sua cremação. Desta forma, esta

prosa é construída por meio de fragmentos recortados e colados tanto do caderno de anotações quanto de *Le principe de nudité intégrale*, sofrendo uma ressemantização em *Les chiens noirs de la prose* em relação a seus contextos de origem para aprofundar a temática e as reflexões da prosa esquemática anterior. A inserção do material publicado no jornal, a carta e a citação de um artigo científico pertencente ao *The Journal of the History of Medicine* atuam como documentos que situam os fatos biográficos em um determinado contexto datado e localizado, sendo, inclusive, comprovados cientificamente – o que elimina a dúvida quanto a sua veracidade, dúvida indicada na prosa por meio da colocação do ponto de interrogação entre parênteses – e, portanto, não são frutos da especulação e da imaginação.

Além disso, nas duas prosas a cremação do cadáver, que se assimila ao corpo/texto, com a permanência somente de um coração calcificado, “como um pedaço de osso”, ou seja, um coração que não sente e pulsa, muito pelo contrário, torna-se apenas uma matéria petrificada, denota a crítica glizeana ao lirismo que se prende à exteriorização dos sentimentos, do *pathos* e da efusão, que são anulados, por sua vez, pelos processos de simplificação, que visam construir enunciados literais e objetivos em detrimento da expressão lírica subjetiva e emotiva. Assim, a prosa apresenta uma forma literal, devido à esquematização e à redução semântica, e também tematiza a reflexão metapoética da pós-poesia.

O procedimento de simplificação emprega diversos dispositivos de montagem e de colagem para operacionalizar a neutralização ou a literalização dos enunciados a fim de produzir, tanto quanto possível, um apagamento da expressão subjetiva e lírica, bem como para tentar anular a presença indesejável de imagens metafóricas. Os processos de simplificação pretendem, a meu ver, despojar a poesia do estilo poético e da expressão subjetiva dos sentimentos e emoções, reduzindo a linguagem aos elementos mínimos, os significantes, os grafemas, os sons, a página em branco onde se registram os signos negros, construindo uma escrita literal “desnudada” composta

dos materiais “brutos” da língua: “*la poésie serait plutôt le contraire de ce que vous pensez, toujours le contraire, et même elle serait tout simplement le contraire, sa définition la plus simple serait d’être le contraire [...]*” (GLEIZE, 1999, p. 15).

As diferentes prosas glizeanas circulam, então, de uma obra para outra por meio de dispositivos de montagem, de colagem, de *assemblage*, etc., que atuam como mecanismos operatórios responsáveis por alguns destes procedimentos de simplificação. Conforme Hanna (2010, p.13-8), os dispositivos remetem a um conjunto de elementos díspares agenciados de maneira a constituir uma certa unidade experiencial e lógica irreduzível, caracterizando-se pela heterogeneidade interacional, pelo funcionamento contextualizado e pela operatividade. Os dispositivos participam, portanto, da organização estrutural das prosas glizeanas, seja em uma macroestrutura, composta pelo conjunto de todas as prosas do autor, desde *Léman* até a mais recente *Les livre des cabanes* (2015), seja em uma microestrutura que abrange cada uma das prosas em sua singularidade. Com efeito, estas prosas funcionam como dispositivos que se apoiam principalmente na “*assemblage*”, operação de colagem tridimensional de fragmentos provenientes das experiências cotidianas recolhidas pelo pós-poeta do real circunstancial e dos vários tipos de discursos, inseridos no texto pelo enunciador, que é responsável por copiar, recortar, colar e transformar estes fragmentos que, ao serem justapostos, adquirem outros significados em relação ao contexto pré-existente. A colagem promove uma ressemantização das informações e dos dados que funcionam como amostras retiradas de um material pré-existente, articuladas em um novo contexto pela prática de colagem: a colagem insere e retrabalha

*des corps étrangers dans un contexte représentationnel donné, non seulement pour troubler le rapport au réel et sa figuration, mais aussi pour élargir le champs assigné à la relation esthétique, désormais obligée de tenir compte de mécanismes d’intégration et d’introjection d’habitus de lecture, de décodage et de perception exogène.* (QUINTYN, 2007, p. 20)

Pela leitura minuciosa, Gleize encontra nos mecanismos de construção da escrita de *Illuminations* um extremismo experimental que vai ao encontro de sua proposta pós-poética dispositiva que se expressa, conforme sua interpretação, nas prosas polimorficas descontínuas, feitas de colagens, superposições e montagens que compõem os poemas em prosa, mecanismos que considera protótipos dos dispositivos pós-poéticos. Perseguindo um encaminhamento experimental radical, Gleize efetua ainda uma releitura em seus ensaios das prosas de Francis Ponge, *La rage de l'expression* (1952), *La fabrique du pré* (1971) e *Comment une figure à parole et pourquoi ?* (1977). Interessa ao pós-poeta não somente o Ponge que se volta para a expressão objetiva e para dar voz às coisas, mas também o escritor que busca “*désaffubler*” a poesia ao abandonar o poema em prol da prosa e que se pauta em uma escrita aberta e inacabada suportada por colagens e montagens, exposta nos rascunhos, nos cadernos e nos dossiês.

Conforme Wall-Romana (2011), os dispositivos gleizeanos sofrem uma evolução a partir de *Léman*, encontrando um delineamento mais complexo em *Film à venir*. Em *Léman*, Gleize recupera fragmentos de obras de Lamartine, o poema “*Le Lac*” de *Méditations poétiques* (1820) e o romance *Raphaël* (1849), que ao tomarem parte de diversas prosas funcionam como dispositivos que reproduzem a passagem do poema para a prosa pela redução e pela esquematização, resultando em textos que efetuem a simplificação da forma elegíaca – mecanismo estudado por Fetzer (2005) –, com o intuito de questionar o lirismo. Como exemplo, em *Léman*, a redução da narrativa de *Raphaël* à quinze enunciados dispostos verticalmente dentro de um quadrado constrói a prosa legendada “*Élegie*”:

*Lever et faire écumer les lances courtes, comme  
Tenu difficilement par le balancier des deux rames  
Presque toute la largeur du lac et à rejoindre  
Flottaient autour de son cou et de ses épaules  
Folle, agitant, promenant au bord des abîmes un  
Ou si c'étaient de grandes ombres mobiles et vitrées  
Ensanglantées qui se détachent de l'aile un A  
Glissant de l'azur du lac à l'azur de l'horizon élevé  
A. de Lam et cette lumière et cette ombre et le V  
Cette même possession de joie dans mon coeur  
"Éternelle de nos âmes que la poussière est loin la  
Cambure du bateau, devant elle, les mains jointes  
En nous reconnaissant: je vous aime!  
Pour, ces notes écossaises qui sont des larmes  
De la vie et du sang du coeur blessé à mort ici ».*

*Élegie.* (GLEIZE, 2009b, p.334)

Além disso, os procedimentos de redução atuam como mecanismos operadores da decomposição de imagens advindas da percepção do enunciador de seu real circunstancial. Assim, a simplificação torna-se uma das práticas que operacionalizam o “*réelisme*” gleizeano em sua exposição informe do real. Em *Les chiens noirs de la prose*, verifica-se a decomposição e a simultânea simplificação das imagens do real cotidiano em uma prosa que deriva do processo de redução das percepções do enunciador em seu quarto de hotel em Nova Iorque, donde visualiza a cidade através da janela:

*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. Paysage électrique dehors, avec  
particules de suie et fragments déchirés de  
journal en vol. Personne. Cette impression-là,  
personne. Le goutte à goutte du robinet. La  
musique interne. Et le bruit de métal, intense,  
imprévisible. Deux ou trois coups vite, puis rien,  
et cette impression-là, personne.* (GLEIZE, 1999, p. 91)

Na prosa, a realidade espacial aparece fragmentada e reduzida a alguns elementos e objetos do quarto e do prédio – canos, aquecedor, paredes, tetos, elevador, porta, lavabo – e também da cidade, árvores, luzes elétricas, fuligem, jornal arrastado pelo vento. Todavia, a visualização destes elementos é

abafada pela sonoridade, o barulho da faca ou da chave, do aquecedor, do elevador e da porta, a música que vem da televisão, o som das gotas d'água que pingam no lavabo, o barulho que repercute no metal. Estes sons desprendidos dos objetos materiais fazem com que se sobreponha a 'música' do real em relação às imagens, ou melhor, ocorre uma redução da complexidade da realidade às percepções visuais e sonoras. Gleize encontra um esboço dessa prática de sobreposição sensorial entre o visível e o audível em sua leitura dos poemas "Jeunesse" e "Les Ponts", de *Illuminations*, onde a linguagem ressalta a musicalidade, transformando as imagens em 'música' do real. O pós-poeta comenta que o texto "ne cesse d'opérer cette mutation ou transmutation, l'image se transforme en son, Rimbaud met en scène dans son poème le devenir musique du réel" (GLEIZE, 1983, p. 93-4), porque em *Illuminations*, segundo sua releitura, a unidade significativa, literal ou fônica, do lexema ou da frase, deve ser considerada em sua realidade concreta, em seu valor musical. Contudo, essa música do real na prosa gleizeana acaba neutralizada e reduzida ao silêncio, "puis rien, et cette impression-là". De fato, um dos objetivos da literalidade gleizeana é neutralizar a musicalidade dos enunciados para diminuir e, assim, distanciar-se dos efeitos de ressonância das frases poéticas.

Em *Les chiens noirs de la prose*, observa-se também uma descrição fragmentada de imagens visualizadas pelo enunciador na tela da televisão, neutralizando, portanto, os efeitos da mediação do real por meio da operação de redução: inicialmente, o enunciador liga a televisão que mostra a imagem de um filme:

*j'étais là, dans la chambre, depuis une vingtaine de minutes, j'avais allumé la télévision, coupé le son, et je faisais tourner sans les voir*  
[...]  
*sur l'écran maintenant la main collait aux chevilles, et remontait. Et la main était de plus en plus grosse, et maintenant les doigts [...].*  
(GLEIZE, 1999, p. 35)

Essas imagens desfilam sucessivamente diante do enunciador que as visualiza sem atentar para sua interpretação – pois a interpretação implica uma

postura subjetiva diante dos fatos –, atitude acentuada e favorecida pela retirada do som, isto é, olha passivamente ou 'às cegas' o desenrolar da sequência dos movimentos e a sucessão das cenas:

*Sur l'écran une main colle aux chevilles, aux genoux. [...] Nu sur le lit à regarder en aveugle. [...] La main a remonté vers le ventre. Mouvements circulaires, comme au ralenti (mais ça n'est pas un ralenti), la main est coupée, gros plan, très gros plan, les doigts tournent, ils continuent de tourner.* (GLEIZE, 1999, p. 28)

Posteriormente, estas imagens se mostram reduzidas e concentradas em um único ponto na tela, o que determina seu desaparecimento ou sua neutralização: "je ne vois plus rien des murs. Juste un point. Une ligne blanche entre ce point et moi" (GLEIZE, 1999, p. 55). Desta forma, a descrição das imagens se desenvolve enquanto o enunciador – que atua como mero observador –, visualiza os movimentos do corpo; entretanto, há um distanciamento entre sua corporeidade e as imagens na tela, distanciamento reduzido à medida que a percepção visual e as imagens do 'tele-real' se unem em um ponto que funciona, a meu ver, como um ponto de passagem que faz a ligação entre a realidade do enunciador e o simulacro.

Com o propósito de romper com os "monumentos de superstição" e de reduzir a língua a sua "mais simples expressão", como afirma Gleize influenciado por sua releitura da obra rimbaudiana, o pós-poeta como o poeta do poema em prosa "Vagabondes", de *Illuminations*, procura "trouver le lieu et la formule" (GLEIZE, 2009b, p. 352). O procedimento de simplificação, quando leva o extremismo radical às últimas consequências, reduz a complexidade dos enunciados a fórmulas ou a "fórmulas literais". A pós-poesia gleizeana expõe vários enunciados que se configuram como "fórmulas literais" como, "j'ai mangé un poisson de source", "je connais cet endroit", "un corps brûle à vie", "naître encore" (GLEIZE, 1999, p. 11), "j'utilize pour écrire les accidents du sol" (GLEIZE, 1999, p. 38; 2007, p.69), "REJETEZ VOS ILLUSIONS PREPAREZ-VOS À LA LUTTE REJETEZ VOS ILLUSIONS PREPAREZ-VOS

À LA LUTTE REJETEZ VOS ILLUSIONS PR » (GLEIZE, 2004, p.117); “*la flache noire et froide*”, “*bords de fleuve*”, “*en lieu obscène*” (GLEIZE, 2009b, p.447), que se referem às questões que o pós-poeta questiona em uma escrita literal investigativa e elucidadora. De modo geral, estas fórmulas não foram criadas por Gleize, porque correspondem a frases recortadas de outros textos literários ou não literários, sendo ressemantizadas ao serem coladas em suas prosas, onde passam a sintetizar aspectos metapoéticos relativos à pós-poesia.

Nos textos de Gleize, o pós-poeta inscreve suas prosas em prosas no espaço da página em branco – que funciona como um suporte material e concreto – para “*donner lieu*” a uma ou a várias escritas, uma vez que cada obra expõe diversas prosas com formatos diferentes. Escritas em um determinado lugar/suporte, uma página ou um livro, estas prosas em prosas passam, ao longo de suas diversas reconfigurações no espaço da página, por processos de simplificação que as conduzem para um ponto de tensão, um “lugar-fórmula”. Nas prosas gleizeanas aparecem algumas dessas fórmulas sob o aspecto de listas de frases ou de enunciados, ligadas, por exemplo, a configurações dos espaços urbanos ou naturais por onde perambula o enunciador em *Les chiens noirs de la prose*:

LISTE  
troisième sous-sol de l'immeuble, poubelles,  
caves  
couloirs immeuble, couloirs hôtel  
bibliothèque  
chambre d'hôtel  
cellule  
grotte  
canal de la Landwehr  
Léman  
Bavière, camps de guerre  
Silver lake, Vermont  
salle très blanche  
ascenseur four (bouche)  
salle de cinéma  
sacristie  
salle d'attente. (GLEIZE, 1999, p. 29)

Esta lista evita, na verdade, a descrição dos espaços e, assim, elimina a necessidade de criação de imagens poéticas: apenas a referência ao nome biblioteca, por exemplo, já reenvia ao espaço específico. Em *Tarnac, un acte préparatoire* (2011),

encontra-se outra lista “literal” relativa a configurações espaciais:

L'Écluse.  
Le Jardin.  
La Sacristie.  
Le Lavoir.  
Le Prabou.  
La Ganne.  
L'Abattoir.  
L'Allée du Château.  
La Fontaine.  
Javaud.  
Le Chemin de Larpée.  
Goutte Nègre. (GLEIZE, 2011, p.157)

Uma outra lista exposta em *Les chiens noirs de la prose* se relaciona com alguns enunciados que circulam pelas diversas obras de Gleize, entrecruzando-se em uma única prosa que sintetiza aspectos metapoéticos da pós-poesia gleizeana:

<sup>1</sup>Dans le double sens de l'arbre  
<sup>2</sup>Aller vers 1 arbre  
<sup>3</sup>Nous n'irons plus au bois les lauriers sont coupés  
<sup>4</sup>En ligne en surface dans le sens d' un arbre  
<sup>5</sup>Vers cela un arbre ou le sens de l'arbre réel  
<sup>6</sup>Tout droit en noir dans le sens de l'arbre  
<sup>7</sup>Je n'irai plus au bois les lauriers sont coupés  
<sup>8</sup>Où dans la double sens de la coupe (ici)  
<sup>9</sup>Vers 1 arbre vers 1 seul arbre l'  
<sup>10</sup>Plus profondément encore à l'intérieur d'1 a  
<sup>11</sup>Soumis au silence des feu,illes  
<sup>12</sup>En noir dans le sens de la coupe  
<sup>13</sup>Toujours plus de no,ir à l'intérieur de l'axe  
<sup>14</sup>Un noir plus dense à mesure  
<sup>15</sup>Un nwar de nuit nwar ds le sens de l'a  
<sup>16</sup>Tout droit dans la nuit de l'axe  
<sup>17</sup>Nu profondément à l'intérieur de suie de [...] (GLEIZE, 1999, p. 105)

Esta prosa, por sua vez, foi reproduzida em um espaço na realidade concreta em uma exposição do artista plástico Patrick Sinton, “*volumes, surfaces*”, como comenta Gleize (2009b, p.338), em *Sorties*. Ao longo dos anos, Gleize tem trabalhado com artistas plásticos franceses, especialmente Patrick Sinton e Franck Fontaine, pertencentes ao grupo de escritores e artistas que se reúnem em torno da revista *Nioques* – criada por Gleize, em 1990, para difundir as práticas pós-poéticas –, o que resulta em um hibridismo entre a pós-poesia e as artes plásticas, o verbal e o não verbal, por meio da criação de dispositivos que se materializam em instalações, documentadas em livros. Algumas prosas que participam destas instalações se

encontram expostas nas obras gleizeanas como as prosas de “*Naître encore*”, escritas nas paredes/muros da instalação *in situ* “*Dessus/Dessus*” (1998), realizada por Franck Fontaine, nos gramados do convento dominicano *Sainte-Marie de La Tourette* – localizado na cidade de Éveux, na França –, construção arquitetada por Le Corbusier. Uma das prosas de *Les chiens noirs de la prose* expõe anotações acerca das dimensões que “*Naître encore*” ocupa no espaço tridimensional da instalação, bem como sua ligação com a pós-poesia; daí, a “prosa-fórmula” que relaciona os enunciados literais gleizeanos com seus suportes materiais, a página e o solo do convento:

*Le contre-chant dépend de la relation au sol. De la disposition des surfaces. Je suis revenu ici:*

*largeur: 1 m 83  
hauteur: 2 m 26  
longueur: 6 m*

*Le mur est à moins d'un mètre. Cette distance ne peut pas être modifiée. “Naître encore” signifierait: la soumission à cette formule. À ses conséquences. (GLEIZE, 1999, p. 109)*

As instalações, de modo geral, reconfiguram e intervêm no espaço ou na paisagem onde se alojam à semelhança da *Land Art* – como o espaço do convento de *La Tourette* – e também acabam por intervir no próprio espaço poético e das artes que, ao se intercomunicarem, reconfiguram a realidade exterior, as artes e a poesia.

Por fim, convém abordar outro tipo de simplificação apresentada em um dos capítulos de *Néon, actes et legendes*, intitulado “*Un bleu incohérent*”, que remete à “fabricação do jardim-quadrado/diagonal”, que expõe a colagem de uma prosa nomeada “*Diagonale*” – proveniente de *Principe de la nudité intégrale* (GLEIZE, 1995, p. 52) –, em que o enunciador estabelece a relação entre a superfície horizontal da página, a verticalidade das linhas e a transversalidade da escrita-leitura:

*[dans sa version première]*

**“diagonale**

*Quelque chose dans cette histoire est lié à la forme de la “masse de terre”. Le jardin est un carré clos. Sur deux des côtés (celui qui longe la rue et celui qui en face lui répond devant le pré) des murs de pierre. Sur les deux autres les “terrasses” aux structures de bois peint en blanc. Sous les terrasses des animaux (hérissons) que l'enfant continuera longtemps à nommer des taupes. C'est dans ce jardin que l'enfant est fixé. La rue et le pré sont invisibles, le trou au-dessous des terrasses est noir et humide, impénétrable. Pendant qu'il (l'enfant) se tient près de l'arbre, le père du père immobile et lisant regarde son fils (le père de l'enfant) peindre l'enfant. Trois points sur une droite (segment d'une diagonale qui irait d'un angle de la terrasse A à l'angle opposé de la terrasse B): le père du père (lecteur), le père (l'inconnu à tête d'os, immobile et peintre), l'enfant (fixé, près de l'arbre, seul et sans force). Entre l'arbre et l'enfant, il y a le vide. Entre l'arbre et lui (l'enfant) comme un trou face au trou, à celui où dorment les taupes. Ou bien c'est comme de la lumière blanche identique à l'obscurité des caves, aveuglante.” (GLEIZE, 2004, p. 126)*

Nesta prosa, ocorre uma “*réduction des volumes aux surfaces, des surfaces aux lignes, des lignes aux points, à un point*” (GLEIZE, 2009b, p. 361), denotando uma experimentação radical, que aproxima a literalidade da escrita minimalista, o que desvela a influência da arte minimalista na obra gleizeana e também dos trabalhos da “modernidade negativa”, como os de Claude Royet-Journoud, cuja escrita busca expressar as unidades mínimas do sentido. A prosa “*Diagonale*” se constrói por meio de enunciados objetivos e literais, sem nenhuma ornamentação retórica, sobrepondo o espaço exterior do jardim ao espaço da página e, especialmente, do livro que, enquanto objeto, se situa em um espaço tridimensional. A realidade e, particularmente, o espaço do jardim são reduzidos a uma figura geométrica, o quadrado, que se assimila, por sua vez, ao livro concebido como um suporte com um determinado volume, uma “massa de terra”. Constroem-se, então, linhas horizontais, verticais e transversais: o suporte das páginas/solo onde se depositam os signos em linhas horizontais; os muros/lombadas do livro verticais, bem como os terraços/espacos em branco que rodeiam os quatro lados do jardim que correspondem à mancha quadrada onde se inscrevem os caracteres tipográficos horizontal e verticalmente; e a diagonal que resulta do

movimento de escrita e de leitura, do ângulo esquerdo da mancha negra/jardim no alto da página até o ângulo direito abaixo. Nesta mancha/escrita, os buracos negros expressam a dificuldade em se depreender o sentido, também ofuscado pelo brilho da luz que se revela dos enunciados literais. A diagonal traça ainda uma linha de filiação do pai ao filho e ao neto, personagens que tematizam a concepção aberta e inacabada das prosas gleizeanas que se constroem e reconstroem continuamente, inclusive, no capítulo “*Un bleu incohérent*”, onde a prosa diagonal é retomada em versões diferentes em prosa: os rascunhos das anotações, um texto sob a forma de uma carta, uma série de notas complementares, uma página-prólogo e um desenho esquemático. Com efeito, a prosa “*Diagonale*” atinge um radicalismo experimental extremo em *Tarnac*, onde Gleize a converte em uma figura geométrica no interior da qual estão as linhas que formam o jardim e nomeados os elementos que compõem seu espaço, terraço, casa, prado, rua, Dominique, François, etc. (GLEIZE, 2011, p.72).

Conclui-se que os procedimentos de simplificação são responsáveis pela operacionalização da escrita literal gleizeana, sendo que as operações de redução e de simplificação se aliam a sofisticados dispositivos de colagem e de montagem que permitem construir uma escrita aberta e inacabada em constante movimento de construção e reconstrução. Tais procedimentos, entretanto, não se separam da reflexão metapoética que percorre e fundamenta as prosas em prosas de Jean-Marie Gleize, procurando não somente ‘sair’ do espaço dos gêneros literários consagrados pela tradição, mas também construir uma nova linguagem que traça outro rumo para a poesia francesa contemporânea, direcionamento que se distancia e se opõe ao “neo-lirismo”.

## Referências

- BAQUEY, Stéphane. Emmanuel Hocquard: une poésie littérale? In: GUILLAUME, Daniel. (org.) *Poétiques & poésies contemporaines*. Paris: Le temps qu'il fait, 2003. 378p. p. 309-28.
- BAUDELAIRE, Charles. *Petits poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Pocket, 1995. 200p.
- FETZER, Glenn W. Jean-Marie Gleize, Emmanuel Hocquard, and the Challenge of Lyricism. *Studies in 20<sup>th</sup> & 21<sup>st</sup> Century Literature*, v.29, p.1-18, 2005.
- FONTAINE, Frank; GLEIZE, Jean-Marie. *Dessus-Dessus/ Naître encore*. Marseille: Al Dante, 1998. 28p.
- GLEIZE, Jean-Marie. *À noir. Poésie et littéralité*. Paris: Seuil, 1992. 240p.
- \_\_\_\_\_. *Film à venir*. Paris: Seuil, 2007. 160p.
- \_\_\_\_\_. La Post-Poésie: un travail d'investigation-élucidation. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.17. n. 27, p. 121-33, jul-dez. 2010.
- \_\_\_\_\_. L'excès - la prose. *Poetenladen.den*. 2009a. Disponível em: <<http://www.poetenladen.de/lyrik-konferenz-jean-marie-gleize.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2010.
- \_\_\_\_\_. *Le livre des cabanes – politiques*. Paris: Seuil, 2015. 176p.
- \_\_\_\_\_. *Léman*. Paris: Seuil, 1990. 192p.
- \_\_\_\_\_. *Le Principe de nudité intégrale. Manifestes*. Paris: Seuil, 1995. 160p.
- \_\_\_\_\_. *Les Chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil, 1999. 176p.
- \_\_\_\_\_. *Néon, actes et légendes*. Paris: Seuil, 2004. 176p.
- \_\_\_\_\_. *Poésie et figuration*. Paris: Seuil, 1983. 319p.
- \_\_\_\_\_. *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009b. 449p.
- \_\_\_\_\_. *Tarnac, un acte préparatoire*. Paris: Seuil, 2011. 176p.
- HANNA, Christophe. *Nos dispositifs poétiques*. Paris: Questions Théoriques, 2010. 288p.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Méditations poétiques – Nouvelles méditations poétiques suivi de Poésies diverses*. Paris: Gallimard, 1981. 480p.
- \_\_\_\_\_. *Raphaël*. Paris: Gallimard, 2011. 352p.
- PONGE, Francis. *Comment une figue à parole et pourquoi*. Paris: Flammarion, 1999. 306p.
- \_\_\_\_\_. *La fabrique du pré*. Genebra: Skira, 1971. 272p.
- \_\_\_\_\_. *La rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1975. 224p.
- \_\_\_\_\_. *Le carnet du bois de pins*. \_\_\_\_\_. *La rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1975. 224p. p.97-172.

\_\_\_\_\_. Le parti pris de choses. Paris: Gallimard, 2009. 176p.

QUINTYN, Olivier. *Dispositifs/Dislocations*. Marseille: Al/Dante/Questions théoriques, 2007. 146p.

RAMOS, Péricles E. da S. Introdução. In: SHELLEY, Percy B. *Ode ao vento oeste e outros poemas*. São Paulo: Hedras, 2009. 175p. p. 09-32.

RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard, 2000. 312p.

WALL-ROMANA, Christophe. Is 'Postpoetry' still poetry? Jean-Marie Gleize's dispositif-writing. *Forum for Modern Language Studies*, v.47, n. 4, p.442-53, 2011.

#### COMO CITAR ESSE ARTIGO

MILANEZE, Erica. A pós-poesia de Jean-Marie Gleize: um procedimento de simplificação. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 41, n. 72, out. 2016. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/7246>>. Acesso em: \_\_\_\_\_.  
doi: <http://dx.doi.org/10.17058/signo.v41i72.7246>.