

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

**FRANCIS PONGE: A POÉTICA DO “MUNDO MUDO”
E O DIÁLOGO COM AS ARTES**

Fábio Gabriel Martins

Belo Horizonte 2010

Fábio Gabriel Martins

**FRANCIS PONGE: A POÉTICA DO “MUNDO MUDO”
E O DIÁLOGO COM AS ARTES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Área de Concentração: Teoria da Literatura
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM)
Orientadora: Professora Dra. Márcia M. V. Arbex Enrico

Belo Horizonte 2010

Dissertação intitulada *Francis Ponge: a poética do “mundo mudo” e o diálogo com as artes*, de Fábio Gabriel Martins, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria da Literatura.

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Márcia M. V. Arbex Enrico (UFMG)

Profa. Dra. Eliana Scotti Muzzi

Profa. Dra. Maria Esther Maciel (UFMG)

Suplente: Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer (UFMG)

Belo Horizonte, 30 de março de 2010

Agradecimentos

À minha Orientadora, Márcia Maria Valle Arbex Enrico, que conduziu com muita sabedoria, destreza e sensibilidade o meu trabalho.

À professora Maria Esther Maciel, que me apresentou a poética de Francis Ponge, assim como outras tantas que investigo com alegria, e que esteve sempre presente na elaboração desta dissertação.

À querida amiga Vívien Gonzaga, que se mantém sempre por perto com sua inteligência e bondade, e com quem divido conversas intermináveis acerca do mundo.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho. Em especial, a Maurílio Matos, Leila Braile, Meliandro Gallinário, Mione Salles, Maria Inês Bravo, Ivanete Boschetti, Elaine Behring, Janaína Bilate, Flávia Péret, Frederico Pessôa, Sávio Leite, Márcio Correia, Letícia Rocha, Gláucia Rocha, Fernanda Almeida, Letícia Féres, Helena Menezes, Kênia Augusta Figueiredo, Maria de Fátima Augusto, Rita de Cássia Machado, Roque Antônio Soares, Mirela Amorim, Érica Araújo, Luiz Otávio, Ana Caetano, Anna e Maria Carozzi, Lúcia Barroco, Kátia Rodrigues, Maria de Fátima Barbosa, Flávio Rêgo, Andresa Oliveira, Adriana Toledo, Nina Caetano, Rosângela Silva, Geraldo Monteiro Guimarães, Lyslei Nascimento, Sônia Augusto, César Jório, Priscila Pascoalino, Carla Renata, Monaí de Paula, Cássia Macieira, Janine Rocha, Alice Bicalho, Lenise Regina, Julius César, Renata Cabral, Sabrina Sedlmayer, Andréia Morais, Elaine Monteiro, Gabriela Icassuriaga, Frederico e Julieta Hugon, Cheila Queiroz e Eunice Cruz, e também aos meus familiares.

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo realizar uma leitura da poética de Francis Ponge, a partir de duas vertentes. A primeira apoia-se no livro *Le parti pris des choses*, para examinar a construção da “tomada de partido” pelas coisas, pelo viés do diálogo com a filosofia, com o conceito de descrição literária, com os processos de nomeação e de classificação, bem como de representação. A segunda vertente explora o diálogo de sua poesia com as outras artes na modernidade, principalmente por meio de referências à pintura, caracterizando o “metadiscurso indireto”. Nesse sentido, a “oscilação inquieta” entre as palavras e as coisas pode ser observada por meio do paralelo com a obra de René Magritte que, assim como a de Ponge, permite aprofundar a compreensão da relação do homem com as coisas que o cercam, sempre mediada pela linguagem. Por fim, nosso estudo resultou em um aprendizado, o da “lição das coisas”, que engendra a tomada de partido pelos objetos do mundo mudo.

Palavras-chave: Francis Ponge; René Magritte; descrição; nomeação; classificação; representação.

Résumé

L'objectif de ce travail de recherche est de réaliser une lecture de la poétique de Francis Ponge à partir de deux approches. La première s'appuie sur le livre *Le parti pris des choses* pour examiner comment se construit la “prise de parti” des choses, par le biais du débat avec la philosophie, du dialogue avec le concept de description littéraire et avec les processus de nomination et de classification, ainsi que celui de représentation. La deuxième approche est centrée sur le dialogue entre sa poésie et les autres arts dans la modernité, surtout à travers des références à la peinture, mettant en relief un “métadiscours indirect”. Par conséquent, “l'oscillation inquiète” entre les mots et les choses peut être observée à travers du parallèle avec l'œuvre de René Magritte qui, comme celle de Ponge, permet d'approfondir la compréhension du rapport entre l'homme et les choses qui l'entourent, toujours intermédié par le langage. Enfin, notre étude a abouti à un apprentissage, celui de la “leçon des choses”, qui donne lieu à la prise de parti des objets du monde muet.

Mots-clés: Francis Ponge; René Magritte; description; nomination; classification; représentation.

Lista de figuras

Figura 1: Leclerc, Comte de BUFFON, <i>Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roy</i> . Tome Premier (1749).....	29
Figura 2: Francis Ponge – <i>O caderno do pinhal</i> (1986).....	46
Figura 3: <i>As afinidades eletivas</i> , 1933 – Coleção Étienne Périer, Paris.....	62
Figura 4: <i>A chave dos sonhos</i> (1930). Coleção particular, Paris.....	64
Figura 5: <i>A traição das imagens ou Isto não é um cachimbo</i> (1928/29) County Museum, Los Angeles.....	68
Figura 6: As palavras e as imagens (<i>Révolution Surréaliste</i> , de 15 de dezembro de 1929).....	70
Figura 7: As palavras e as imagens (detalhe).	71
Figura 8: As palavras e as imagens (detalhe).	71
Figura 9: As palavras e as imagens (detalhe).	72
Figura 10: As palavras e as imagens (detalhe).	73
Figura 11: As palavras e as imagens (detalhe).	73

Sumário

Introdução.....	10
CAPÍTULO I – A CONSTRUÇÃO DO “PARTIDO DAS COISAS”	14
1.1 - A descrição do “mundo mudo”	18
1.2 - Nomear, classificar... ..	24
1.3 - Os impasses da representação	35
CAPÍTULO II – A POÉTICA PONGIANA E O DIÁLOGO COM AS ARTES.....	41
2.1 - Ponge: um moderno clássico.....	51
2.2 - O fôlego surrealista	56
2.3 - René Magritte e a “lição das coisas”	61
2.4 - Palavras e coisas – uma oscilação inquieta	66
Considerações finais	78
Referências	83

O que me sustenta ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam. Talvez se trate de uma espécie de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de instâncias mudas da parte das coisas, solicitando que finalmente nos ocupemos delas, que as digamos... Por que não dizer, indo um pouco mais longe (ainda não é muito longe), que os próprios homens, na sua maior parte, nos parecem privados de palavra, são tão mudos quanto as carpas e os pedregulhos?

F. Ponge

Familiarizados com as coisas que cotidianamente vemos, não as admiramos mais e não procuramos entender as causas disso.

Cícero

Que resultado é esse a que cheguei? Tanto esforço para me exprimir, tantas folhas, tantos véus, tantas palavras, e tudo o que fiz foi engrossar a tela que me separava de meu coração. No entanto, desemboquei em alguma coisa, numa espécie de primavera de palavras, algo de muito volúvel, reconheço, soltei talos, folhas, enfim, cheguei a uma espécie de floresta na primavera.

F. Ponge

Introdução

Esta dissertação realiza uma leitura da obra de Francis Ponge, a partir de duas perspectivas. A primeira toma por base o livro *Le parti pris des choses*,¹ tendo por objetivo pesquisar como o autor explora, através de sua escrita, possíveis relações entre as palavras e as coisas. A segunda perscruta como Francis Ponge faz sua obra poética dialogar com as artes, principalmente com a pintura.

No primeiro capítulo, procuramos contextualizar *O partido das coisas*, analisando o processo descritivo do autor e cotejando diálogos possíveis entre a máxima pongiana “tomar o partido das coisas = levar em consideração as palavras”,² e reflexões desenvolvidas tanto pelos debatedores da obra de Ponge, como Leda Tenório da Motta, Michel Collot, Italo Calvino, quanto por filósofos como Descartes, Sartre, Protágoras. Ainda na primeira parte do trabalho, desenvolvemos o conceito de representação da linguagem, amparados no livro *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, bem como buscamos ampliar a discussão acerca da representação da palavra escrita, respaldados no método criativo de Ponge.

No segundo capítulo, tecemos um diálogo entre a poética de Francis Ponge e as outras artes na modernidade. Para tanto, recorremos às reflexões de Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, na perspectiva de investigar como Ponge poderia ser considerado moderno, de acordo com algumas características inalienáveis à modernidade, a saber: a concepção de progresso através das artes, a busca pela pureza da linguagem e a realização da arte amalgamada à crítica. Desenvolvemos, ainda no segundo capítulo, aproximações poéticas entre Francis Ponge e René Magritte, em função das pesquisas linguísticas realizadas pelos dois artistas, no âmbito do trânsito entre as palavras, as imagens e os objetos.

Uma vez apresentados os caminhos de nossa pesquisa, vale dizer que, ao fim desta dissertação, chegamos a uma possível conclusão: o *Parti pris* de Ponge é uma tomada de posição, a um só tempo, estética, filosófica, política e científica pelas coisas; um partido que

¹ Trabalharemos, aqui, com a edição brasileira, bilíngue, que traz tradução conjunta de Michel Peterson, Adalberto Müller Jr., Carlos Loria, Inácio Antônio Neis e Júlio Castañon Guimarães: PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

² PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 30.

acaba por realizar um ensinamento, o da “lição das coisas”, segundo o qual, pelo exercício de observação das coisas à nossa volta, podemos aprender com elas o melhor do humano.

Francis Ponge ainda é pouco conhecido no Brasil. Os estudos de sua obra, por aqui, aconteceram mais fortemente na década de 1980, com as contribuições de Leila Perrone-Moisés, Júlio Castañon Guimarães, Leda Tenório da Motta, entre outros. Contudo, podemos cotejar inferências, homenagens, citações e escolhas poéticas em consonância com a obra pongiana, em muitos escritores brasileiros. Entre eles: João Cabral de Melo Neto, no poema *O sim contra o sim*,³ Wally Salomão, cujo livro, *Lábia*,⁴ é iniciado com epígrafe de Ponge; Manoel de Barros, em que a escolha poética pelas coisas ordinárias em muito se assemelha à poética de Ponge; Murilo Mendes, autor do neologismo “francispongei-me”, inscrito no poema “Texto de informação”.⁵ Dos exemplos que conhecemos, talvez Manoel de Barros represente, atualmente, o autor mais próximo da poética pongiana, pelo fato de reiterar, em sua obra, que estejamos alerta às coisas simples do mundo, para que a ressignifiquemos em nosso cotidiano. Retomaremos esse paralelo em nossa Conclusão.

Escolhemos, portanto, nesta Introdução, fazer uma pequena apresentação do escritor francês e contextualizar sua obra, para, em seguida, aprofundarmo-nos em sua poética. Para tanto, contamos, principalmente, com a contribuição dos estudos: *La soñadora materia*, em que Miguel Casado analisa, conjuntamente, *O partido das coisas*, *A raiva da expressão* e *A fábrica do prado*, e faz interessante paralelo entre a vida e a obra de Francis Ponge. O título *A soñadora matéria*, como aponta Casado, é um termo do próprio Ponge, e está empregado nessa coletânea de seus textos por “remeter continuamente ao jogo metamórfico – matéria, espírito – que a escritura de Ponge põe em marcha e que solicitam do leitor tanta atenção quanto flexibilidade e liberdade; sugere também a dificuldade de fixar esquemas, de classificar o autor”.⁶

Francis Ponge nasceu em 1899, em Montpellier, sul da França. Membro de uma família burguesa de tradição protestante, morou durante a infância em Nîmes, Avignon, Caen e, finalmente, em Paris, onde terminou os estudos secundários. Tentou ingressar na Faculdade

³ MELO NETO, João Cabral de. O sim contra o sim. In: BACIU. *Antología de la poesía latinoamericana*, p. 207.

⁴ SALOMÃO. *Lábia*, p. 7.

⁵ GUIMARÃES. *Leitura e tradução de Francis Ponge*, p. 64.

⁶ “Su título, *La soñadora materia*, remite al continuo juego de metamorfosis – materia, espíritu – que la escritura de Ponge pone en marcha y que solicitan del lector tanta atención como flexibilidad y libertad; sugiere también la dificultad de fijar un esquema, de clasificar el autor”. CASADO in PONGE. *La soñadora materia*, p. 8.

de Filosofia e na *École Normale Supérieure*, tendo sido reprovado em ambas, por apresentar afasia nos exames orais. Em 1922, juntamente com os amigos Jean Hytier e Gabriel Audisio, funda *Le Mouton Blanc*, revista que se pretendia instrumento de um “classicismo moderno”, em contraponto ao dadaísmo então vigente. A essa época, falece seu pai e, com isso, abate-se sobre Ponge uma intensa crise de personalidade que o levará quase à loucura e desencadeará, como veremos adiante, seu aprofundamento nas investigações pertinentes à linguagem. Por esses tempos, inicia-se a longa amizade entre Ponge e Jean Paulhan, seu interlocutor ao longo de quarenta anos.

Nos anos 1930, assina o segundo Manifesto Surrealista, em franco apoio à liberdade criativa do grupo ao qual fará menção inúmeras vezes, parabenizando seus adeptos pelo entusiasmo poético. Contudo, Ponge sempre manterá uma distância reservada em relação às teorias do sonho, ao privilégio da imagem e à escrita automática que, como se sabe, são de suma importância para a estética surrealista. Casa-se, em 1931, com Odette Chabanel, com quem terá uma filha, Armande, que, depois, lhe dará três netos. Para se casar, Ponge acata a condição da família da noiva de obter um emprego fixo e começa, então, a trabalhar modestamente nas Messageries Hachette, afastando-se, por algum tempo, do universo literário. Torna-se sindicalista e filia-se ao Partido Comunista francês, em 1937. Organiza greves, reivindica melhores condições de trabalho e é demitido da Hachette. Começa a vender seguros para manter a família, enquanto finaliza os escritos que comporão *O partido das coisas*. No começo da Segunda Guerra, é incorporado ao exército, ocupando cargo burocrático em Rouen. Nessa cidade, permanece até meados de 1940, quando se junta ao chamado “êxodo dos vencidos”, e, dali, inicia sua marcha, a pé, de bicicleta e de trem, até La Suchère, no alto Loire, onde se reencontra com sua família. No vale do Loire, começa a escrever *O caderno do pinhal*, espinha dorsal de *A raiva da expressão*.

Ponge e sua família instalam-se em Roanne, onde ele vende seguros e colabora em um periódico local. Em meio aos contratemplos da guerra, o autor continua escrevendo parte substancial dos textos de *A raiva da expressão*. Nesse período, sua casa abrigará muitos dirigentes da Resistência, e seu emprego lhe permitirá viajar do centro ao sul da França, interligando, numa rede de contatos, os intelectuais e periodistas adeptos do movimento que ali organizaram contra Hitler. Ainda nesse período de clandestinidade e perseguições, muitos de seus amigos desapareceram ou foram executados pelos alemães. É desta época, meados dos anos 1940, a curta amizade de Ponge e Albert Camus. É sabido que Camus confiou a Ponge o manuscrito inédito de *O mito de Sísifo*, e que a amizade entre ambos teve fim devido

a divergências de cunho filosófico: Ponge acreditava que o absurdo maior – o fato de a linguagem ser nossa única forma de manifestação – não era devidamente tratado por Camus. Em 1942, numa Paris ocupada pelos nazistas, surge *O partido das coisas*, que, nesse primeiro momento, não suscitará o interesse senão de uns poucos leitores.

Em 1944, a família Ponge volta a morar em Paris, onde o autor assumirá a parte cultural do jornal comunista *Action*. Entretanto, as hostilidades estéticas adotadas pelo jornal não encontram ressonância nos projetos criativos do autor, que abandona o partido em 1947. Em meio a divergências com o partido comunista, Ponge vai traçando outros círculos de amizade e novos horizontes de diálogo. Em 1945, por exemplo, escreve para o primeiro número da revista *Les temps modernes*, de Sartre. Será também em meados de 1945 que se estreitarão seus vínculos pessoais com os artistas Georges Braque, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Pablo Picasso e Alberto Giacometti. Com estes produzirá livros de arte em que escreve sobre pintura e arte. Contudo, sua renda mal dá para viver, e Ponge se vê obrigado a vender livros de sua biblioteca, mobílias de sua casa, quadros recebidos como presente de seus amigos, além de ministrar algumas palestras. Essa situação delicada perdura até 1952, quando o autor é contratado como professor de conversação e conferencista. Naquele tempo, a editora suíça *Skira* publica, finalmente, *A raiva da expressão*, e Ponge conclui, em 1957, sua obra mais volumosa: *Pour un Malherbe*, livro/diário/causa pessoal, no qual escreverá uma espécie de elogio a François de Malherbe, ao mesmo tempo em que, voltando-se para o próprio processo de escrita, investiga como o livro vai sendo escrito. *Pour un Malherbe* ficará sem editor até 1965. Aliás, somente na década de 1960, Ponge finalmente alcançará o prestígio de escritor e, por conseguinte, poderá reunir seus escritos e editá-los.

A primeira coletânea de textos é publicada em 1961 – *Le grand recueil (Lyres, Méthodes et Pièces)*. Em 1965, é publicado o *Tome premier* – reunião de todos os seus livros escritos até aquela data. É também nos anos 1960 que aparecem as primeiras monografias acerca de sua obra. Dali em diante, Ponge se torna um autor consagrado, que viaja para participar de atos culturais nos Estados Unidos e Europa. Seu último livro publicado em vida tem singularmente por título *Pratiques d'écriture ou L'inachèvement perpétuel* (1984).

Ponge falece em 1988, em sua casa de campo, em Bar-sur-Loup, sul da França. O autor, que viveu quase um século, faz parte, hoje, juntamente com *Malherbe* e tantos outros a quem admirou, dos autores da plêiade francesa.

CAPÍTULO I – A CONSTRUÇÃO DO “PARTIDO DAS COISAS”

Por muito tempo eu me fiz as perguntas mais difíceis. Aplico-me atualmente às coisas mais simples. Trata-se para mim de fazer falar as coisas, pois eu mesmo não posso falar, isto é, justificar-me por meio de definições e de provérbios. Tratarei, pois, de formar as coisas em noções práticas. Mas práticas em quê? Para a conversa mais terra-a-terra.

F. Ponge

O partido das coisas, segundo livro de Francis Ponge, foi escrito entre 1924 e 1939 e publicado somente em 1942. Foram muitos anos de preparação da obra e outros tantos de percalços que atrasaram sua publicação. Ponge confiava todos os seus escritos ao crivo perfeccionista de seu amigo e conselheiro Jean Paulhan, editor-chefe da Hachette e secretário da *Nouvelle Revue Française*, àquela época. Paulhan, embora encorajasse Ponge a escrever, prestando rica interlocução, não publicava do livro senão alguns poemas esparsos na *NRF*. Segundo relata Michel Peterson, na introdução à edição brasileira, em certo momento, Paulhan chega a perder os escritos de *O partido* que estavam consigo. O desconforto de Ponge, que não possuía os originais, teve fim somente quando seu amigo conseguiu recuperar parte substancial dos textos, os quais organizará, fazendo, contudo, cortes significativos. Paulhan tinha por intuito fazer do livro um objeto perfeito e, por isso, trabalha a edição da obra, excluindo os poemas em versos, as reflexões teóricas sobre a poesia, as referências ao “eu”, enfim, desbasta os “excessos”, o que, segundo nos parece, contribuiu para que se constituísse a unidade da coletânea. Devido a todos esses transtornos e ao contexto da Segunda Guerra, a publicação de *O partido* somente foi possível em 1942. Danièle Leclair qualifica os episódios que atrasaram, mas que também ajudaram a compor a obra, como “azar editorial”, e explica, a partir disso, o porquê de a obra pongiana ter tido certa dificuldade de disseminação nos meios literários naquele tempo. De fato, esse começo *suis generis* deixou Ponge afastado do mercado editorial, enquanto a maioria de seus contemporâneos – André Breton e René Char, por exemplo – publicavam suas obras sem maiores problemas.

Os imprevistos que marcaram profundamente a composição do livro explicam, de certa forma, também o fato de encontrarmos poemas dispostos sem organização cronológica. Há, assim, textos de 1924 ao lado de outros de 1938, fato que nos permite supor que *O partido* seja um recolhimento de textos selecionados para obedecer às posições estéticas de Ponge e Paulhan. Talvez por isso o burilamento exemplar da obra tornou-se uma espécie de

marca registrada. Paulhan teve, assim, seu objetivo alcançado. Contudo, se a perfeição almejada para a composição do objeto livro se vincula à sua natureza antológica, há, ao mesmo tempo, a presença do método descritivo, que se tornou peculiar à poética de Ponge. As chamadas “descrições dos objetos”, assim denominadas por Ponge, não são, de fato, descrições, no sentido usual do termo, pois que estão mais próximas de esboços ou “tentativas de descrição”, como também, por inúmeras vezes, a elas se refere o próprio autor. Em verdade, Ponge denomina seu trabalho como “definição-descrição-obra de arte literária”,⁷ isto é, suas pesquisas estéticas delineiam um conceito diferenciado de descrição, que, conjugada à definição, desemboca em uma espécie de gênero literário próximo ao dicionário e/ou à enciclopédia. Fato é que essas “descrições” formam um conjunto estético que reúne tanto os textos de *O partido* entre si quanto proporcionam contato com todos os outros textos da obra pongiana. Interessa dizer que esse conceito de descrição, cunhado por Ponge, será levado a cabo para desenvolver-se enquanto voz de uma poética que se quer descritiva.

Ressaltamos, ainda, que esse trabalho “descritivo” busca uma espécie de “forma muito aberta” que melhor cumpra o papel de descrever um objeto, isto é, Ponge está à procura de um método que possibilite que seus escritos perdurem o maior tempo possível face às hesitações da escrita e à complexidade do objeto; como muito bem salienta Michel Collot:

Ele [Ponge] desconfia cada vez mais de certa tendência que encerra muito rapidamente o seu objeto em uma “fórmula”. Ele está em busca de uma forma mais aberta, que reserve mais espaço às hesitações da escrita e à complexidade do objeto; esse já era o caso de alguns textos do *Parti pris*, que multiplicavam os esboços, presentes em *Faune et Flore*, ou propunham uma série de anotações descontínuas, como *Notes pour un coquillage*, na continuidade das quais se inscrevem as *Notes pour un oiseau*, escritas em 1938, e reunidas em *La rage de l’expression*.⁸

Além de gerar uma escrita personalizada e duradoura, a busca por um formato que sempre renegue as fórmulas acaba por permitir que toda a obra de Ponge se interligue, de modo a tornar a escrita matéria da própria escrita – uma espécie de *mise en abyme*.⁹ Por isso,

⁷ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 24.

⁸ “Il (Ponge) se méfie de plus en plus d’une certaine tendance à enfermer trop vite son objet dans une ‘formule’. Il est à recherche d’une forme plus ouverte, qui fasse davantage place aux hésitations de l’écriture et à la complexité de l’objet; tel était déjà le cas de quelques textes du *Parti pris*, qui multipliaient les aperçus, comme *Faune et Flore*, ou proposaient une série de notations discontinues, comme *Notes pour une coquillage*, dans le prolongement desquelles s’inscrivent les *Notes pour un oiseau*, écrites en 1938, et recueillies dans *La Rage de l’expression*”. COLLOT. *Francis Ponge: entre mots et choses*, p. 66. (Todas as traduções são minhas e de Melliandro Galinario, salvo quando explicitado de outra forma).

⁹ Utilizo-me aqui desse conceito tal qual ele significa para Roland Barthes, em *O grau zero da escritura*.

os temas retornam, não somente na citação do objeto, mas no pensamento reflexivo que acompanha o trabalho de escrita do autor (as “notas” referidas por Collot), e, acrescente-se ainda, nos croquis, cadernos, diários, canteiros de obras, variantes, recusas, que mostram aos leitores o intenso trabalho de pesquisa de Ponge.

Os primeiros títulos escolhidos por Ponge para *O partido das coisas* foram *Sapates*, *Approbation de la nature*, *Art poétique*, *Façons d’être*, e *Être*, todos indicando possíveis chaves de leitura. Segundo nos explica Michel Peterson, na edição brasileira do livro:¹⁰ “Sapatos”, devido ao significado dessa palavra no dicionário *Littré* – (sapatos) “presente considerável dado sob a forma de outro que o é muito menos, um limão, por exemplo, e há dentro um grande diamante”; “Aprovação da natureza” e “Arte poética” remetem, respectivamente, ao apreço de Ponge pela teoria atomista,¹¹ desenvolvida por Tito Lucrecio Caro, em *Da natureza*, e pela *Poética*, de Aristóteles, que, como sabemos, será dos primeiros livros a tentar organizar as coisas do mundo segundo processos nomenclativos. “Maneiras de ser” e “Ser” aludem à fenomenologia existencialista sartreana, à qual Ponge fará menção no poema *Fauna e Flora*, contido no livro, ao analisar a condição dos vegetais: “Eles não são... Eles não são... / Seu inferno é de uma outra espécie”. O diálogo com a famosa frase que o personagem Garcin pronuncia na peça *Entre quatro paredes*,¹² de Sartre, é explícito. Pode-se dizer, ainda, que as investigações estéticas de Ponge retornarão à fenomenologia sartreana em outras obras, e o poeta também trabalhará outros conceitos filosóficos desenvolvidos por inúmeros filósofos.

Diante dos possíveis títulos para *O partido das coisas*, acima citados, podemos perceber que esta é uma obra complexa, que abarca inúmeras possibilidades de leitura. Ademais, as interrelações entre os textos de Ponge, estabelecidas no interior mesmo de sua obra, permitem ao leitor acompanhar, pelo percurso investigativo do autor, uma intrincada rede de diálogos na qual se veem conceitos sendo formulados, retomados, acrescidos e/ou abandonados, por meio de sofisticados métodos elucubrativos que praticamente impossibilitam uma leitura linear de seus textos. Como muito bem pontua Peterson:

¹⁰ PETERSON in PONGE. *O partido das coisas*, p. 13.

¹¹ Segundo Adalberto Müller Jr., a teoria lucreciana propõe-se a explicar a constituição de todas as coisas a partir de conceitos estabelecidos pelos atomistas gregos Epicuro e Demócrito, cujo princípio afirma que tudo é constituído de elementos mínimos (átomos). E, ainda, que a linguagem, para o autor latino e para Ponge, é espelho da natureza: constituída, portanto, de elementos mínimos (letras e átomos) que, combinados e permutados, formam a variedade das coisas. MULLER. *Música e mimesis na obra de Francis Ponge*, p. 270-271.

¹² SARTRE. *Entre quatro paredes*, p. 21.

a publicação do *Partido* não desvenda, aliás, senão uma pequena parte da massa (leia-se do todo da obra). Será preciso esperar até quarenta anos para descobrir certos textos. [...] Excetuando-se *La guêpe* (A vespa), terminado em 1943, e “O cravo”, em 1943, todos os textos do diário poético que é *La rage de l’expression* (1952) estão terminados antes da publicação do *Partido das Coisas* (1945).¹³

Assim também acontecerá com outros importantes textos, escritos entre 1942 e 1952, que serão publicados muito posteriormente. Ressalte-se que a espera para a publicação desses textos ocorre devido às especificações para a edição, definidas pelo autor no curso de seu processo criativo. A introdução elaborada para *O partido*, por exemplo, quando este ainda levava o título *Sapates*, foi reelaborada e publicada em *Proemas* (1948), com novo título: “Prefácio aos sapatos”;¹⁴ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, publicado em 1977, trazia a transcrição dos rascunhos do texto *La figue sèche*, publicado anteriormente; *Le savon* possui textos de 1942 e outros de 1965. Disso, podemos perceber que o processo criativo do escritor francês é material rico para os estudos da crítica genética. Júlio Castañon, tradutor de Ponge, apoiado nas considerações de Michel Collot, ressalta essa importante contribuição da obra pongiana, observando as peculiares publicações de rasuras e rascunhos, dos textos inacabados, dos manuscritos, das datas que permitem aos textos, em forma de diário, demonstrar o tempo decorrido até a elaboração final publicada. Enfim, nas palavras de Castañon:

a leitura dos textos de Ponge se associa inevitavelmente à leitura que a crítica genética faz de seus objetos. Mas enquanto esta de certo modo lança um olhar para o que foi feito, Ponge, ao expor seus manuscritos, lança dados para diante – como observou Michel Collot, “Esse gesto, que se poderia crer essencialmente retrospectivo, representa a contribuição maior do último Ponge para a renovação das formas e da teoria literárias”.¹⁵

Lembremo-nos, ainda, de trabalhos como *A mesa*, em que se vê o texto em meio à sua construção, num mesmo plano, desmistificando, assim, a noção de texto acabado e de fácil elaboração. E também *Pour un Malherbe*, que analisa como o livro vai sendo construído na medida em que é escrito.

O partido das coisas, em última instância, configura-se como uma cosmogonia pessoal, em que, delicadamente, são descobertos e apresentados elementos da natureza –

¹³ PETERSON in PONGE. *O partido das coisas*, p.14-15.

¹⁴ Devemos essa informação e tradução a Peterson, in PONGE. *O partido das coisas*, p. 13.

¹⁵ GUIMARÃES. *Ponge inacabado*, p. 86.

água, terra, fogo, ar, seres animados e inanimados, pessoas e situações que transparecem na biografia do autor. É do universo infantil de Ponge, criado nas proximidades do mar, que surgem os primeiros objetos descritos no livro, como se o movimento da memória trouxesse esses objetos, pouco a pouco, desde “Chuva”, “Pobres pescadores”, “A Ostra”, e desembocasse na juventude marcada pelo torpor comunista, pelo primeiro emprego na *Messageries Hachette*, pelo nascimento da filha Armande, entrevistados, respectivamente, nos poemas “R. C. Seine N°”, “O restaurante Lemeunier na rua da Chaussée d'Antin”, e “A jovem mãe”. Os outros poemas contidos no livro, e cronologicamente posteriores ao nascimento de Armande, como muito bem pontua Michel Peterson,¹⁶ são como um “retorno à natureza e uma espécie de retiro reflexivo” que, de certa maneira, se recusa a falar do humano. Michel Collot dirá que Ponge, a certo momento, foi obrigado a fazer escolhas: ou continuava escrevendo suas observações sobre os problemas socioeconômicos dos cidadãos, seus camaradas, ou se dedicava integralmente aos problemas da literatura. Sabemos que o autor escolheu a poesia, mas, para isso, apoiou-se nas coisas, sua “alegria íntima”, como ele mesmo confessaria por diversas vezes.

1.1 - A descrição do “mundo mudo”

O partido das coisas surpreende o leitor que, inocentemente, se deixa levar por sua escrita, de uma ingenuidade cuidadosamente calculada. Cada poema é dedicado à observação de um ou mais objetos, como se o autor olhasse e descrevesse o seu entorno. Entretanto, somos surpreendidos pela estruturação minuciosa dos textos. Tudo começa pela escolha dos objetos do mundo. Objetos do cotidiano ou do imaginário de todos nós, sempre ditos com frases aparentemente despreziosas, como em “Bordas do mar”: “O mar até as proximidades de seus limites é uma coisa simples que se repete onda a onda”.¹⁷ Em seguida, porém, o poema parece anunciar situações inerentes à relação do homem com o objeto “descrito”: “Mas as coisas mais simples da natureza não se abordam sem as medidas necessárias, sem que sejam preenchidas fôrmas e formalidades, nem as coisas mais espessas, sem sofrer nenhum desgaste”.¹⁸ Observe-se que, nesse ponto, as coisas – os objetos, se quisermos –, são ampliadas a tal ponto que podemos tomá-las por todos os seres que existem, vivos e não

¹⁶ PETERSON in PONGE. *O partido das coisas*, p. 16.

¹⁷ PONGE. *O partido das coisas*, p. 97-101.

¹⁸ PONGE. *O partido das coisas*, p. 97-101.

vivos, animados e inanimados, abstratos ou concretos, o que equivale dizer que Ponge, como se vê nesse poema, considera “objeto” tudo o que existe no mundo.¹⁹ Depois, o poema, de pronto, nos diz: (o mar) “Não sai nunca de seus limites, senão um pouco, pondo *ele próprio* um freio ao furor de seus impulsos”.²⁰ Em outras palavras, somente o próprio mar pode deter-se. O poema prossegue:

Por isso é que o homem, e também por rancor contra essa imensidão que o abate, precipita-se às bordas ou à interseção das grandes coisas para defini-las. Pois a razão no centro do uniforme balança perigosamente e se rarefaz: uma mente falta de noções deve, como primeira abordagem, se aprovisionar de aparências.

Isto é, o homem tem por método se abastecer de aparências para entender as coisas, para conviver com elas. Por fim, o poema abre-se a outras possibilidades de leitura, concluindo que:

Nem pelo punhal cego das rochas, nem pela mais escavante tempestade a revirar maços de folhas ao mesmo tempo, nem pelo olho atento do homem aplicado pensosamente e aliás sem controle num meio interdito aos orifícios destampados dos outros sentidos e que um braço mergulhado para agarrar turva ainda mais, esse livro no fundo foi lido.

O mar inalcançável é um livro que se folheia, mas que nunca é verdadeiramente lido, ou desbravado. E ainda, o mar é de tal forma intempestivo, grande e dono de si que é impossível domá-lo (dizê-lo). E, se falar sobre o mar é, também, de certa maneira, dele se apropriar, o poema nos diz que, em si, o mar é indizível.

Na verdade, nem o mar nem qualquer outro objeto explorados pelas “descrições” do poeta podem ser lidos/descritos senão parcialmente. No entanto, é interessante notar que, se o mar é um livro, logo, pode ser entendido como linguagem e, por conseguinte, pode ser lido: quanto mais o *braço* (língua) tenta agarrar o *mar* (objeto), mais turvos se tornam tanto o objeto quanto a língua que busca traduzi-lo em palavras. Assim, as tentativas de leitura mostram-se, no fundo, como um embate com a linguagem. Visto ser impossível dizer

¹⁹ Tendo em vista o sentido atribuído por Ponge a “objeto” (“*objeu*”/ “*jeu*” – jogo), em que objeto e jogo são conjugados para realizar, ao mesmo tempo, o inventário das coisas do mundo e o jogo com a linguagem (MOTTA. 2000, p. 39) –, que pressupõe sempre a participação de um sujeito (“*je*”) –, nesta dissertação, utilizaremos os dois termos, objeto e coisa, indistintamente, pois a palavra “coisa” – aquilo que existe ou pode existir, segundo os dicionários – está diretamente ligada à possibilidade que a linguagem tem de significar, assim como o “*objeu*” pongiano. Importante ressaltar que o conceito de “coisa” alcançará, em suas pesquisas de cunho semiológico, a sofisticada noção de “conceptáculo”, que exploraremos no segundo capítulo.

²⁰ PONGE. *O partido das coisas*, p. 97-101.

inteiramente o que seja o mar, ou qualquer outro objeto escolhido, Ponge deixará pairar, em seus poemas, uma aura de fracasso, aqui entrevisto no olhar penosamente aplicado e no descontrolo dos sentidos que tentam, em vão, captar a enormidade marinha.

Alain Corbin escreveu, em seu livro acerca do imaginário ocidental, que, na segunda metade do século XVIII, vai-se à beira-mar não mais em busca de quietude ou de leituras do mistério do mundo, mas sim para se investigar o mar:

melhor que em qualquer outra parte, ali é possível, de fato, efetuar a leitura da multiplicidade dos ritmos temporais, perceber o alongamento da duração geológica, observar a indecisão das fronteiras biológicas, a incerteza dos reinos e as curiosas transições entre eles.²¹

Acreditava-se, àquela época, ser possível analisar o mar e as demais coisas da natureza puramente por meio da ciência, descartando, com isso, toda a história e costume referentes ao objeto de análise, condição que permanecerá pelo século XIX e que, mais adiante, em meados do século XX, será posta em xeque. Ou seja, quando Ponge escreve “Bordas do mar”, a ciência está em crise, pelo fato de ter afastado demais o homem e o mundo, mediante as especificidades do conhecimento, que se fez compartimentado e empírico. Queremos dizer que os avanços da ciência, acoplados à idéia de progresso, retiraram do homem a possibilidade do saber através da vivência. E, nesse ponto, Francis Ponge fará uma apologia explícita, e por vezes irônica, de que a ciência é um discurso que pode tanto advir da experiência quanto ser proferido pela poesia, o que Maurice Blanchot já havia assinalado em *A parte do fogo*:

E eis um homem que observa mais do que escreve: passeia num bosque de pinheiros, olha uma vespa, apanha uma pedra. É uma espécie de cientista, mas o cientista se retrai diante do que sabe, por vezes diante do que quer saber, homem que aprende para os homens.²²

O cientista que se retrai diante do que sabe e do que quer saber pressupõe uma humildade e uma escolha a respeito de seu método de estudos. Como ilustração, lembremos da Mimosas, que, para a ciência, até o início do século XX, era considerada metade planta e metade animal, porque tal arbusto apresenta reflexo ao toque, tal como os animais, e, ao mesmo tempo, realiza a fotossíntese e possui flores. A esta planta, que, no Brasil, chamamos Maria Dormideira, Ponge dedica *A mimosa*,²³ escritos que serão compilados, juntamente com

²¹ CORBIN. *O território do vazio*, p. 109.

²² BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 321.

²³ PONGE. *A mimosa*, 2003.

“O pinhal”, “A vespa” (dedicado a Sartre e Simone de Beauvoir), entre outros, em *La rage de l’expression*.²⁴ Também não podemos deixar de ressaltar a ilustração de Georges Braque para a capa original de *O partido das coisas*,²⁵ na qual se vê a imagem de uma metamorfose, ou do mimetismo entre uma esponja e uma borboleta. Note-se que há uma nítida concatenação entre a escritura do autor e seus interesses científicos. Além de querer fazer de sua escrita uma ciência no limbo das definições, Ponge descortinará, para seus leitores, conflitos advindos da linguagem como representação.

Em uma carta endereçada a Gabriel Audisio, e também publicada em *La rage de l’expression*, Ponge dirá: “o que você entende então por ‘*métier* poético’? Para mim, eu estou convencido que meu ofício é mais científico que poético”.²⁶ Ou seja, o autor se quer mais cientista que poeta, apesar de admitir, na mesma carta, que utiliza o “magma poético” para empreender sua escritura: “Eu tenho necessidade do magma poético, mas é para me desvencilhar do mesmo”.²⁷ Mesmo assim, além de privilegiar o que chamaremos aqui de imaginário científico do século XVIII e XIX, Francis Ponge tratará de temas contemporâneos – o século XX, como as inquietações advindas da filosofia da linguagem, que reverberarão nas artes como um todo.

Leyla Perrone-Moisés,²⁸ provavelmente apoiada no texto *Le drame de l’expression*, de Michel Collot, aponta, na obra de Ponge, para a relação imbricada de dois dramas: o “drama da expressão” e o “drama filosófico”. O primeiro acontece porque é obviamente impossível dizer os objetos sem emprestar a eles a linguagem do homem, ou melhor, os objetos não podem falar por si, como se dotados de uma espécie de língua natural, como já dissemos acima. O segundo drama assenta-se no fato de não nos ser dado conhecer verdadeiramente os objetos, pois sempre nos aproximaremos deles com nossos olhos e com nossa linguagem, viciados, há muito, de nós mesmos. Disso, vemos que, na verdade, o poeta busca, com suas “descrições”, desbastar ao máximo a língua, sempre pronta para, autonomamente, ocupar lugares. Essa higienização²⁹ da língua tem por finalidade fazer-nos

²⁴ Cf. PONGE. *La soñadora materia*, p. 162-332.

²⁵ PONGE. *O partido das coisas*, p. 35.

²⁶ “Qu’entends-tu donc par ‘*métier* poétique’? Pour moi, je suis de plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique”. PONGE. *La soñadora materia*, p. 328.

²⁷ “J’ai besoin du magma poétique, mais c’est pour m’en débarrasser”. PONGE. *La soñadora materia*, p. 330.

²⁸ PERRONE-MOISÉS. *Inútil poesia*, p. 79.

²⁹ Utilizo-me do termo de Leda Tenório da Motta (2000), usado para explicar a “obsessão” de Ponge pela limpeza da linguagem, muitas vezes metaforizada no próprio objeto: o sabão, a toalha felpuda, a banheira.

próximos dos objetos e de nós mesmos. Ou seja, interessa a Ponge mostrar como a linguagem nos distanciou do mundo que nos cerca. O próprio autor denomina seu trabalho inalcançável – mas, nem por isso, desestimulante para ele – de “tentativas de descrição” ou “fracassos de descrição”.³⁰ Diante desses fracassos, Ponge continua sua busca inesgotável pela melhor descrição dos objetos eleitos por ele, e acaba fazendo-nos entrever que sua luta é com a linguagem e, por conseguinte, com certas tendências literárias.³¹

As manifestações vegetais, florais, e esses trinados do rouxinol que as subrogam de noite: prefiro ser menos expansivo! Esse descarrego de botões, de varizes, de hemorróidas me enjoa um pouco. Mas vamos ao lilás dobrado ou triplo: Pela pertinácia de uma coesão natural aos enxames de inflorescências que aí estão, pensa um pouco, olha, sente, e lê lá no lilás um pouco da rica emoção que sente e produz não só em seu carrasco o arbusto, quando da muda anual.³²

O fato de Ponge se mostrar arredio ao mundo das idéias – “aqui eu reencontro o meu desgosto das idéias e o meu gosto das definições”³³ – incorre em uma importante questão: se seu método de escritura, como já dito, baseia-se na descrição-definição-obra de arte literária, no qual descrever é também definir o objeto, fica claro que não há qualquer desprivilégio do caminho das ideias. Mesmo que estas descrições não sejam de fato descrições, como já dito. Fato que se comprova quando observamos que Ponge utiliza, em suas “descrições”, o recurso da fragmentação que desestabiliza e põe em xeque os próprios métodos descritivos. Queremos dizer, a “descrição” pongiana é crítica da própria descrição.

A descrição das coisas, segundo importante ensaio de Georg Lukács, “elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre práxis e vida interior”.³⁴ Leia-se práxis como ação voluntária e livre, de criação, pela qual o homem produz ou transforma seu mundo humano e histórico. Sem adentrarmos muito nas questões postas por Lukács, diríamos que o uso da descrição faz com que haja um lúcido distanciamento, por parte do escritor, entre sua vida privada e aquilo que ele escolheu descrever. Seria o oposto da narração, quando o escritor participaria ativamente, com sua opinião, dos acontecimentos ali desenvolvidos.

³⁰ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 29.

³¹ Mais adiante, procuraremos elucidar essa questão, notadamente nos diálogos de Ponge com obras de outros autores.

³² PONGE in MOTTA. *Francis Ponge: o objeto em jogo*, p. 93.

³³ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 24.

³⁴ LUKÁCS. Narrar ou descrever. In: _____. *Ensaio sobre literatura*, p. 43-95.

Lukács ainda dirá que “o método descritivo é inumano”,³⁵ que a descrição “não proporciona a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, elementos de naturezas mortas”.³⁶ Contudo, diferentemente do que se espera, ao descrever, Ponge não abandona o humano. Suas questões íntimas, aquelas a que faz referência Lukács, podem ser contempladas em muitos de seus poemas, apesar de também percebermos atitudes que as evitam. Há, nitidamente, um contrassenso, se levarmos em consideração que as características do fazer descritivo, inclusive ontológicas, recebem novo aporte, em que notamos uma busca do humano, do qual a linguagem nos distanciou com sua tagarelice irremediável. Ao contrário de um discurso vazio, caracterizado por Lukács como advindo do descritivismo, encontramos em Ponge justamente o oposto – a observação distanciada do objeto que faz desse objeto parte inalienável do humano, porque feito de linguagem. A instrumentalização seria a mesma – ver o objeto e descrevê-lo, quase pictoricamente, não fossem ao mesmo tempo escritos os processos que levam àquela descrição.

O método criativo de Francis Ponge tangencia, em muito a arte, pictórica.³⁷ Por vezes, temos a vaga impressão de estarmos diante da descrição de uma tela, a começar pelos títulos, que remetem a temas desenvolvidos pelas naturezas-mortas: “A laranja”, “Fauna e Flora”, “A concha”, “O camarão”, “A vela”, “O pão”. Quando há pessoas, estas estão descritas conforme prenuncia Lukács, no entanto, por mais que se configure a descrição em possível natureza-morta, haverá sempre um elemento estranho às expectativas, e que parece nos desautorizar a dizer que, em Ponge, não há a preocupação com o humano. Este se deixa entrever em meio às descrições e, nesses momentos, o leitor pode perceber a crítica, seja de cunho social, filosófico ou estético. Por exemplo, no poema “O restaurante Lemeunier na rua da Chaussée d'Antin”, encontramos a descrição do ambiente: “espelhos biselados, douraduras por toda parte”; os personagens são os comensais, *mâitres* e garçonetes; e, por fim, rapidamente, a “voz” autoral:

lastimáveis caricaturas de *mâitres* que circulam com lentidão, mas são obrigados por vezes a pôr a mão na massa com a mesma precipitação das garçonetes, não pela impaciência dos comensais, [...] mas pela febrilidade de um zelo profissional aguilhoado pelo sentimento de incerteza das situações no estado atual da oferta e da procura no mercado de trabalho.³⁸

³⁵ LUKÁCS. *Ensaios sobre literatura*, p. 76.

³⁶ LUKÁCS. *Ensaios sobre literatura*, p. 75.

³⁷ Trataremos disso pormenorizadamente no segundo capítulo.

³⁸ PONGE. *O partido das coisas*, p. 119.

Tais opiniões e comentários, como outros presentes nos poemas de Ponge, em *O partido das coisas*, parecem ir além de certa “inumanização” vista por Lucáks no método descritivo.

Já dissemos que Ponge, a todo o momento, lembra-nos que a linguagem é um atributo estritamente humano e, mesmo quando não há opinião expressa, em meio às descrições, encontraremos a palavra, ou melhor, a linguagem como tema desenvolvido. Por vezes, a estratégia utilizada pelo autor parece ser uma espécie de antropomorfização dos objetos ou uma objetivação do humano, o que se dá de uma maneira peculiar: saindo de si e tentando ser coisa, para assim aprender o que é ser objeto e melhor poder dizê-lo. Nesse sentido, como nos diz Ponge: “não se pode sair da árvore com meios de árvore”,³⁹ e, do mesmo modo, é impossível sair do homem por meio de outra elaboração que não dessa linguagem que identifica o humano.

Em Ponge, o conceito de descrição, no sentido de Lucáks, é, pois, subvertido. Isso ocorre porque certa visão de que o autor deveria ser o mais imparcial possível, ao descrever as situações que compõem a obra, é questionada. Fato que o liberta do compromisso de fidedignidade do escrito ante a realidade. Isto é, os escritos de Ponge, diante dos romances realistas e, mais à frente, do *Nouveau Roman*, que radicalizou a dessubjetivação da linguagem pouco têm em comum. Talvez Lucáks não tenha previsto a possibilidade de uma literatura que se fizesse fora do enquadramento dos gêneros, visto que o método pongiano desvirtua o conceito clássico de descritivismo, quando o humaniza, por meio das elucubrações do autor. Isso se torna ainda mais nítido nos trabalhos subsequentes a *O partido das coisas*, quando nos deparamos com os *works in progress*⁴⁰ completamente abertos às revisões do pensamento e consequentes reelaborações do autor. Ou como melhor diz o poeta: “O mundo mudo é nossa única pátria. Recorremos a ele segundo a exigência do tempo”.⁴¹

1.2 - Nomear, classificar...

Ainda que Francis Ponge afirmasse, pública e insistentemente, que não era, de forma alguma, “um homem de idéias”,⁴² cabe aqui uma indagação: seria possível estudar

³⁹ PONGE. *O partido das coisas*, p. 137.

⁴⁰ O termo, usado por Joyce para caracterizar sua própria escritura, remete ao inacabamento perpétuo da obra de autores que, tais quais Ponge, reelaboram sistematicamente sua escrita.

⁴¹ PONGE. O mundo mudo. In: _____. *Métodos*, p. 75.

⁴² PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 19.

criticamente a dinâmica dos textos pongianos sem levar em consideração as suas ideias a respeito da literatura, da arte e da filosofia.

Muitas abordagens, inclusive pelo viés da filosofia, já foram realizadas com base na obra desse autor, e a elas Ponge sempre aplicou, com dureza, algum tipo de retaliação. Cumpre esse papel, por exemplo, “My creative method” – espécie de diário em que o autor lança desconcertantes e irônicas reflexões acerca do ofício de escrever e cuja proximidade com *O partido das coisas* é espantosa. Do mesmo modo, podemos dizer que “Tentativa oral” e “A prática da literatura” – conferências respectivamente realizadas em Bruxelas e Stuttgart, esta última em homenagem a Gottfried Benn – trazem críticas debochadas à filosofia. Desses episódios,⁴³ pelo menos uma hipótese pode ser formulada: Francis Ponge, ao se pronunciar arredio ao mundo das ideias, na verdade, rechaça as poéticas, a semiologia, a filosofia, enfim, qualquer disciplina que se apóie na proposição cartesiana do *logos*.

A essas “escolas”, Ponge apõe um humor cortante que, nem por isso, deixa de ser repleto de indagações e de sofisticados, mas também atordoados, pensamentos acerca do ofício de escrever e de representar. Como diz o poeta em *A mesa*: “Peço perdão a Descartes, não resta nem eu nem penso nem eu nem existo, nem penso nem portanto existo, não resta mas resta (ainda) – incontestavelmente – a tábua. Rasa ou não rasa – se queira – resta a tábua resta A TÁVOLA”.⁴⁴ Fazer tábua rasa e desconsiderar a existência da mesa, inquieta Ponge, que complementa: “todo o encanto da mesa é que ela está aí”.⁴⁵

Ainda encontraremos, nos poemas de Ponge, estudos sobre a etimologia das palavras. Por exemplo, a história da palavra “mesa”, dentro da língua francesa e da latina (enquanto língua matriz), será pesquisada minuciosamente; a palavra “tábua” será decomposta e analisada desde a sua raiz mais antiga até a atualidade. Ponge chega a citar Henri Maldiney: “A língua é a memória do mundo”,⁴⁶ para trazer à tona a compreensão de que falar da mesa significa coletar o que seja a mesa não somente pela máxima cartesiana, mas também a partir da história de seu nome, de seu uso, de sua função cultural.

Pode-se dizer que os estudos etimológicos de Ponge esbarram em um paradoxo de nossa cultura linguística, pois consideram a origem das palavras tanto a partir da natureza quanto dos costumes e convenções impostos pela cultura. É a partir desse paradoxo que Ponge

⁴³ Todo esse acervo encontra-se reunido em: PONGE. *Métodos*, 1997.

⁴⁴ PONGE. *A mesa*, p. 215.

⁴⁵ PONGE. *A mesa*, p. 215.

⁴⁶ PONGE. *A mesa*, p. 281.

atualizará a velha discussão entre Aristóteles e Crátilo, nos diálogos de Platão, e podemos entrever um e outro em seus poemas. Diz o poeta: “Talvez o que torne tão difícil o meu trabalho seja o fato de que o nome da mimosa já é perfeito”.⁴⁷ Ao se aperceber da perfeição com que certas palavras designam seus objetos correspondentes, Ponge toma o partido dos sofistas e entrevê a possibilidade de a palavra “mimosa” ter sido ocasionada pelo objeto. Quando Ponge, ao contrário, analisa os nomes que fazem a história do objeto na língua, posiciona-se ao lado dos platônicos, que entendem o surgimento da nomeação das coisas a partir da cultura. Do legado de Platão, talvez venha sua busca pelas descrições perfeitas, as que, ao fim, melhor nomeiem as coisas.

Em verdade, associado ao olhar humano, que designa as coisas classificando-as, domando-as, há uma espécie de elogio às coisas,⁴⁸ uma reificação pela qual Ponge toma seu partido. Paradoxo bastante instigante, este, no qual encontramos uma objetividade racional, extrema, aliada a uma projeção para fora de si, já que o poeta tenta se tornar objeto para melhor dizer-se.

A tradução do título original *Le parti pris des choses* para a língua portuguesa não contempla as *nuances* que *parti pris* totaliza, pois, apesar de significar a defesa de uma opinião preconcebida, a expressão “o partido das coisas” não pressupõe o sujeito da ação que é partidário de algo. Ou seja, o sujeito implícito no ato de tomar o partido das coisas – que significa tomar uma posição e, também e principalmente, significa a proposição deliberada de um discurso – não se faz entender de imediato. No entanto, Ponge diz que “tomar o partido das coisas = levar em consideração as palavras”,⁴⁹ o que, por fim, ajuda-nos a compreender que *tomar o partido* configura-se também numa retórica, se a considerarmos como metalinguagem, que toma as palavras por objetos.⁵⁰

O livro de Georges Perec, *Pensar/Classificar*, também pode nos auxiliar no entendimento da “definição-descrição-obra de arte literária” proposta por Ponge. No texto de Perec, encontramos, dispostos em itens, mas fora de ordem, numa organização incomum acerca do ofício cognitivo e metodológico do pensar e classificar. Começa-se pelo item “D) Sumário”, espécie de lista onde estão citados desde livros, cuja enumeração e listagem são

⁴⁷ PONGE. *A mimosa*, p. 38.

⁴⁸ A respeito da estratégia do elogio, ver: CASSIN. Consenso e criação de valores – O que é um elogio? In: _____; LOURAU; PESCHANSKI. *Gregos, bárbaros e estrangeiros*, p. 52-53.

⁴⁹ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 30.

⁵⁰ A esse respeito, ver: BRETON. *Elogio da palavra*, p. 156.

atributos marcantes, quanto perguntas simbolizadas pelo grafema “?”; em seguida, encontraremos o item “A) Métodos”; depois o item “N) Perguntas”; e assim por diante. O item “S) Exercícios de vocabulário” traz a seguinte questão:

como classificar os seguinte verbos: acomodar, agrupar, catalogar, classificar, dispor, dividir, distribuir, enumerar, etiquetar, hierarquizar, enumerar, ordenar, reagrupar, repartir? [...] Todos estes verbos não podem ser sinônimos. Por que necessitaríamos de quatorze palavras para descrever a mesma ação? Por fim, são diferentes. Entretanto, como diferenciá-los uns dos outros?⁵¹

Esse exemplo, que mina os sistemas de classificação mais correntes, muito pode dizer do método pongiano, se entendermos a classificação também como uma possível definição. Ou melhor, diríamos que, ao definir algo, estamos também elaborando uma classificação, pois, cognitivamente, tratamos as coisas por aproximações ou distanciamentos, e o ato de definir perpassa por esses procedimentos comparativos. Sendo assim, quando Percec leva ao limite as noções que detemos dos métodos classificatórios – seja questionando quantas palavras podem significar a mesma coisa, seja explicitando as hierarquias inerentes a esses sistemas, seja perguntando qual mecanismo é desencadeado primeiro (pensar ou classificar?), seja reatualizando, por fim, a história da enciclopédia chinesa, celebrizada por Borges e Foucault –, há, no fundo, uma reformulação também das noções que possuímos acerca de nossas relações com as palavras e as coisas.

Olga Pombo, no texto *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*, dirá ser natural este método – pensar/classificar –, pois que é empreendido pelo nosso raciocínio para nos salvar de uma possível desorientação, acaso não pudéssemos organizar nosso pensamento em compartimentos. Diz a autora:

esses “quadros mentais em que estamos inseridos constituem os pontos estáveis que nos impedem de rodopiar sem solo, perdidos no desconforto do inominável. [...] Só elas (as classificações) nos permitem orientar-nos no mundo à nossa volta, estabelecer hábitos, semelhanças e diferenças, reconhecer os lugares, os espaços, os seres, os acontecimentos; ordená-los, agrupá-los, aproximá-los uns dos outros, mantê-los em conjunto ou afastá-los irremediavelmente.⁵²

Entretanto, façam-se as ressalvas, tais ordenações, por mais universais que possamos admiti-las – porque advindas de convenções linguísticas –, sempre trarão consigo elementos

⁵¹ PEREC. *Pensar/Classificar*, p. 108-110.

⁵² POMBO. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*, p. 1-2.

do acaso, ou, ainda, poderão não se sujeitar aos domínios das palavras. Primeiro porque, como é sabido, cada coisa a ser analisada, para depois constar no rol de uma classificação, agregará *nuances* advindas do olhar de quem analisa; e, segundo, porque há elementos híbridos, formados de misturas de partes de outras coisas, que não se encaixam confortavelmente em uma categoria simples.

Essas prerrogativas nos remetem a um embate antigo, acontecido em meados do século XVIII, entre Buffon e Lineu, acerca do sistema de classificação natural das plantas. Para Buffon, havia um erro no trabalho de Lineu, devido ao que ele chamou de “convicções fixistas”, ou seja, Lineu levava em consideração somente as características essenciais dos seres vivos, não admitindo, em suas descrições e nomeações, os detalhes existentes nas fronteiras dos gêneros e das espécies. Diz Buffon:

Mas a natureza caminha por gradações desconhecidas e, por conseqüência, ela não se pode prestar totalmente a estas divisões, [...], de tal forma que se encontra um grande número de espécies intermediárias e de meio-objetos que não sabemos onde colocar e que perturbam necessariamente o projeto de um sistema geral.⁵³

Ao contrário de Lineu, Buffon, para alcançar uma classificação natural, partirá das características individuais de cada ser analisado, considerando, para tanto, muito mais a plasticidade e as qualidades sensitivas que as organizações internas desses seres. Há, explicitamente, um privilégio do olhar humano no sistema classificatório desse autor. Como diz ainda Olga Pombo: “para Buffon, a classificação 'mais natural' só pode ser aquela em que o homem ocupe o centro. O ponto de vista do homem é o único princípio a partir do qual a classificação se pode estabelecer”.⁵⁴ Todos os processos de reunião dos seres naturais a partir dos métodos classificatórios são, no fundo, a relação que o homem mantém com esses seres, é a nossa visão sobre eles, e, porque não dizê-lo, são nossas palavras, nossa elaboração linguística, que nos relacionam com esses seres. Note-se que as proximidades entre Ponge e Buffon aqui se fazem evidentes, embora possamos observar que Ponge desconstrói os discursos enciclopédicos através do recurso poético, através de seu método descritivo.

A descrição da "Orca" realizada por M. de Buffon em sua *História Natural*⁵⁵ ilustra muito bem o quanto Ponge e Buffon trabalham em consonância segundo alguns aspectos.

⁵³ BUFFON *apud* POMBO. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*, p. 9.

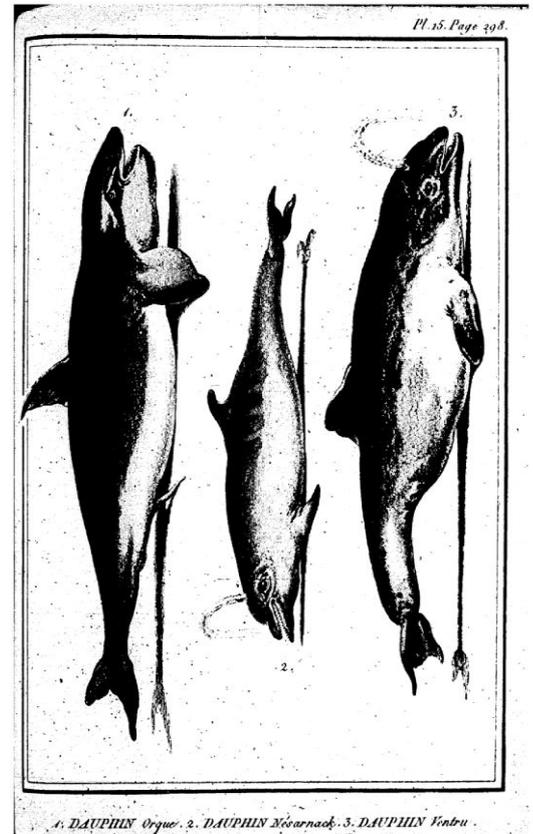
⁵⁴ POMBO. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*, p. 9.

⁵⁵ BUFFON. *Histoire Naturelle*, disponível em: <http://gallica.bnf.fr>

LE DAUPHIN ORQUE *

CE nom d'orque nous rappelle plusieurs de ces fictions enchanteresses que nous devons au génie de la poésie. Il retrace aux imaginations vives, il réveille dans les cœurs sensibles, les noms fameux et les aventures touchantes, et d'Andromède et de Persée, et d'Angélique et de Roland; il porte notre pensée vers l'immortel Arioste couronné au milieu des grands poètes de l'antiquité. Ne repoussons jamais ces heureux souvenirs: ne rejetons pas les fleurs du jeune âge des peuples; elles peuvent embellir l'autel de la Nature, sans voiler son image

* Delphinus orca.
Épaulard.
Oûdre.
Orque, dans plusieurs départemens méridionaux de France.
Grampus, en Angleterre (voyez, au sujet de ce nom grampus, l'ouvrage du savant Schneider sur la Synonymie d'Artédu, page 155).
Fánn-fíkar-hyddengen, en Islande.
Spekhugger, en Norvège.
Hval-hund, *ibid.*
Springer, *ibid.*
Orc-svin, en Danemarck.
Tandthoye, *ibid.*
Opave, en Suède.
Kosalky, en Russie.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale

Figura 1: Buffon - *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roy*. Tome premier (1749).

Importante dizer que o sistema das classificações naturalistas, empreendido no século XVIII, foi determinante para que, no século seguinte, houvesse a classificação das ciências em geral. Segundo constata Foucault, “a teoria da história natural não é dissociável da teoria da linguagem”,⁵⁶ visto que são utilizadas, em ambas, as mesmas estratégias para a organização dos saberes por intermédio das nomações. Conforme Foucault, o ato de nomear

é, ao mesmo tempo, dar a representação verbal de uma representação e colocá-la num quadro geral. Toda a teoria clássica da linguagem se organiza

⁵⁶ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 172.

em torno desse ser privilegiado e central. Nele se cruzam todas as funções da linguagem, pois é por ele que as representações podem vir a figurar uma proposição. Portanto, é por ele também que o discurso se articula com o conhecimento.⁵⁷

Essa articulação do discurso com o conhecimento remete-nos, mais uma vez, à retórica, só que contemplada dentro de um sistema que integra todos os demais conhecimentos da linguagem, em franca articulação interna. Como se sabe, inúmeros foram os esforços para se obter um sistema único de compreensão das coisas, desde as proposições de Lineu até a procura de uma teoria da física e da química que abarcasse todos os fenômenos da matéria. Entretanto, nos interessa, particularmente, o trabalho dos enciclopedistas que, imbuídos pelo mesmo espírito, se empenharam em catalogar, pelo recurso de verbetes, os saberes da filosofia, das ciências, das políticas e das artes, em um código que enriqueceria a vida do homem a partir do conhecimento. Diderot, Voltaire, D'Alembert, Montesquieu e Rousseau figuram, assim, como os principais enciclopedistas envolvidos na busca de uma “Suma Filosófica” cuja racionalidade seria capaz, segundo Olgária Matos, de “esclarecer, clarificar, clarear, ilustrar, iluminar”⁵⁸ os saberes dos homens. Esse caráter iluminista buscava, no fundo, um “progresso intelectual, um aperfeiçoamento moral e uma emancipação política”⁵⁹, livres das amarras anteriores, fossem elas de cunho intelectual, político e/ou religioso. O que importava era a liberdade de construir um pensamento laico a partir das ideias. Está-se pleiteando, em verdade, uma técnica que permita ao homem ser “mestre e senhor da natureza”,⁶⁰ conforme prenuncia Descartes. E, ressalte-se, o domínio da natureza arrojase também ao interior do homem, pois, na busca da insubmissão à natureza, está compreendido o movimento de internalização da mesma. Observemos um poema de Ponge que parece parodiar tanto os pressupostos iluministas franceses quanto a máxima de Descartes:

Por isso raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar. Isso seria a fonte de muitos sentimentos desconhecidos ainda. Os quais querer destacar do interior do homem me parece impossível, ou bem mais difícil. Porém desejável. (Progresso das “luzes” tanto naquilo que concerne às coisas

⁵⁷ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 134.

⁵⁸ MATOS. *Discretas esperanças*, p. 101.

⁵⁹ MATOS. *Discretas esperanças*, p. 102.

⁶⁰ MATOS. *Discretas esperanças*, p. 102.

quanto ao próprio homem – harmonia entre o novo homem e a natureza que ele conhece e domina cada vez melhor.)⁶¹

Notadamente, há uma diferença abismal entre Ponge e Descartes, quando observamos que a proposição do poeta legitima as sensações como fonte de conhecimento e vice-versa – “enquanto quero escrever a tábua, ela subvém a meu cotovelo ao mesmo tempo que a meu espírito”,⁶² o que de forma alguma é admitido pelos pressupostos cartesianos. Acontece, de fato, o contrário: a sensibilidade deveria ser simplificada quase que empiricamente para que não confundisse o saber. Quanto ao iluminismo, a paródia configura-se no fundamento de uma nova proposição que pressupõe uma “harmonia entre o homem e a natureza” e não a construção de uma natureza abstrata, internalizada no homem, de dominação empírica.

Olgária Matos nos alertará que, “cartesianamente, a cisão entre corpo e alma funda a modernidade e é dela que somos tributários”.⁶³ Com o advento da modernidade, as experiências corpóreas passam a figurar como um conhecimento menor diante do raciocínio empírico, pois:

a construção da racionalidade iluminista de estilo cartesiano coloca a sensualidade, a sensibilidade, o desejo e a paixão como inimigos do pensamento. O dualismo corpo e alma impede que a paixão seja a base empírica do desenvolvimento da racionalidade, incompatibilizando a relação entre o homem e seu desejo, entre a razão e o corpo, sua história, sua memória.⁶⁴

Ponge, diante do Iluminismo cartesiano, torna-se um antimoderno que, além de valorizar a história, a memória e a experiência do homem com as coisas, aponta em direção a uma nova possibilidade de conhecimento advinda da proposição: harmonia entre raciocínio e experiência corpórea, que se permite ser realizada através do sentimento proporcionado pela instituição de uma nova relação entre o homem e as coisas, ou seja, pela tomada de partido pelas coisas.

Como se sabe, o humanismo⁶⁵, no sentido histórico, foi uma corrente de pensamento elaborada durante o Renascimento, e que pressupunha valores antropocêntricos nas relações

⁶¹ PONGE. *O partido das coisas*, p. 43.

⁶² PONGE. *O partido das coisas*, p. 181.

⁶³ MATOS. *Discretas esperanças*, p. 102.

⁶⁴ MATOS. *Discretas esperanças*, p. 102.

⁶⁵ O conceito de humanismo será explorado parcialmente em nossa leitura devido à sua complexidade e extensão.

do homem com a natureza, consigo próprio e com os outros. Essas relações, cuja ética e moralidade encorpam, posteriormente, outras correntes do pensamento ocidental, dentre elas o ideal de liberdade, igualdade e fraternidade entre os homens, durante o Iluminismo, na França, possuíam também apontamentos estéticos voltados para a Antiguidade Clássica greco-latina. Pode-se dizer que o mais significativo do humanismo, e que vislumbramos em Ponge, seja o fato de privilegiar o desenvolvimento do espírito humano, por meio da cultura literária e científica. Além disso, o humanismo, enquanto postura ética cunhada na razão, repercutirá na obra pongiana como um todo. Conforme diz Sartre,⁶⁶ “existe, porém, outro sentido para o humanismo, que é, no fundo, o seguinte: o homem está constantemente fora de si mesmo; é projetando-se e perdendo-se fora de si que ele faz com que o homem exista”. Note-se que atribuirão a Ponge, por certo tempo, o título de fenomenólogo.⁶⁷

É bem sabida a aversão de Ponge a rótulos; entretanto, ao descrever os objetos do aqui categorizado “mundo mudo”, assume a condição inalienável de humanista, no sentido dado por Sartre a esse conceito. Primeiro porque os objetos dependem da linguagem humana para serem expressos; e, segundo, porque há uma nítida intenção do autor em delinear uma moralidade baseada na descrição dos objetos, como se a existência das coisas na natureza contivesse uma lição a ser observada e seguida como aprendizagem para uma vida humana melhor. É assim, por exemplo, que Ponge nos apresenta o longo poema “Caracóis”, do qual citamos um trecho:

E é este o exemplo que nos dão. Santos, fazem obra de arte de sua vida, – obra de arte de seu aperfeiçoamento. Sua própria secreção se produz de modo a se enformar. Nada de exterior a eles, a sua necessidade, a sua precisão, e obra sua. Nada de desproporcional – por outro lado – a seu ser físico. Nada que não lhe seja necessário, obrigatório. Assim traçam aos homens seu dever. Os grandes pensamentos vêm do coração. Aperfeiçoa-te moralmente e farás belos versos. A moral e a retórica se encontram na ambição e no desejo do sábio. Mas santos em quê: obedecendo precisamente à sua natureza. Conhece-te, pois, primeiro a ti mesmo. E aceita-te tal qual és. Em consonância com teus vícios. Em proporção com tua medida. Mas qual é a noção própria do homem: a palavra e a moral. O humanismo.⁶⁸

Não cabe aqui percorrer as demasiadas vertentes filosóficas que buscam definir o que seja a moral, mas admitindo seu significado mais imediato, diríamos que um conceito

⁶⁶ Referimo-nos ao texto *O existencialismo e um humanismo*, de Sartre, p. 21.

⁶⁷ Sartre dedica a Ponge o texto “O homem e as coisas”, entretanto, Ponge recusará o título de fenomenólogo e também o de existencialista.

⁶⁸ PONGE. *O partido das coisas*, p. 90-91.

possível poderia remeter à tomada, para si, de uma postura ética, e diz respeito “aos costumes, valores e normas de conduta de uma sociedade ou cultura”.⁶⁹ É aí que a intersecção entre moral e retórica configura-se como ideal estético de Ponge.

O caracol, nomeado “santo” pelo poeta, pode ser lido como modelo para uma vida simples, em que o homem somente utilizar-se-ia do estritamente necessário para conduzir sua existência. Conhecer-se, no poema, pode ser lido também como saber “o tamanho de sua própria medida”, tal qual Protágoras inicia seus escritos acerca da “verdade”: “o homem é a medida de todas as coisas, das coisas que são, enquanto são, das coisas que não são, enquanto não são”.⁷⁰ Nesse caminho também se situa a lição do caracol, que habita o espaço estritamente necessário de seu corpo⁷¹.

Há, também, em *O partido das coisas*, outro poema que trata do cotidiano dos trabalhadores em horário de almoço. Retornemos, então, ao “Restaurante Leumeunier...”, em que Ponge faz novamente alusão à concha do caracol⁷², habitada, agora, pelo caranguejo ermitão, desta vez, comparando-os explicitamente com os comensais presentes no refeitório: “os jovens funcionários e suas companheiras mergulham aqui com delícia, com total boa fé a cada dia. Cada um se apega a seu prato como o bernardo-eremita a sua concha [...]”.⁷³ Encontramos, ainda, em “Anotações para uma concha”, longa análise do homem em desproporção com suas construções, empreendimentos e quereres:

Não sei bem por que, desejaria que o homem, em lugar desses enormes monumentos que não testemunham senão a desproporção grotesca de sua imaginação e de seu corpo (ou então de seus ignóbeis costumes sociais, conviviais), em lugar ainda dessas estátuas feitas em sua escala ou um pouco maiores (estou pensando no David de Michelangelo) que apenas e tão somente o representam, esculpisse coisas em feitio de nichos, de conchas de seu tamanho; as coisas, enfim, bem proporcionais a ele (as palhoças das tribos africanas são, para mim, bastante satisfatórias, desse ponto de vista); que o homem cuidasse de criar para as gerações uma morada não muito maior que o seu corpo, em que estivessem contidas todas as suas imaginações, suas razões;

⁶⁹ HOLANDA. *O dicionário da língua portuguesa*, p. 1365.

⁷⁰ ROMEYER-DHERBEY. *Os sofistas*, p. 23.

⁷¹ Ademais, ressaltamos que há, ainda, uma imagem trabalhada por Karl Marx em que o caracol é associado ao homem e a concha à sua força de trabalho. Porém, como afirma Marx, a sociedade capitalista empreendeu “a separação do trabalhador de seus meios de produção e a conversão desses meios em capital”. A este respeito ver *O caracol e sua concha*, 2005, p. 20-21.

⁷² A associação metafórica entre o caracol marxiano e os poemas "O caracol" e "O restaurante Leumeunier da rua Chaussé d'Antin", de Ponge, se realizam somente em nossa leitura. Não sendo possível, portanto, assegurar que tenha sido intuito do poeta dialogar com Marx nos poemas em questão.

⁷³ PONGE. *O partido das coisas*, p. 121.

que ele empregasse seu gênio ao ajustamento, não à desproporção – ou que, pelo menos, o gênio reconhecesse os limites do corpo que o suporta.⁷⁴

Aquilo que de mais importante assinalamos é o fato de o poema conter a insatisfação explícita de Ponge com as criações megalômanas do homem, que sempre deseja mais do que realmente necessita para viver. Neste contexto, "representar", para o autor, é criar, a partir de uma necessidade premente, aquilo que não se é.⁷⁵ Uma espécie de criação do complementar, em que moderação e simplicidade andariam *pari passu*.

Não seria o caso de dizer que Ponge defendia exatamente o engajamento da arte – não é somente isso; outros textos contidos em *O partido* em nada se comprometem com essa postura, mas há momentos em que o autor tece julgamentos éticos a respeito do homem e indica, através da relação com os objetos – com as portas, por exemplo –, sua posição: “Os reis não tocam nas portas. Não conhecem esta ventura: fazer avançar docemente ou com rudeza um desses grandes painéis familiares, voltar-se em sua direção para recolocá-lo no lugar – ter nos braços uma porta”.⁷⁶ Como salienta Calvino, “e eis que uma coisa indiferente e quase amorfa como uma porta revela uma riqueza inesperada; e de repente ficamos felizes por encontrarmos-nos num mundo cheio de portas para abrir e fechar”.⁷⁷ A lição da porta pode nos fazer atentar ao mundo em volta, em suas minúcias prazerosas, das quais nos esquecemos cotidianamente. É contra a rapidez do mundo contemporâneo que, no fundo, o poema se volta. E Calvino bem soube dizê-lo: “descobrimos que existir poderia ser uma experiência mais intensa, interessante e *verdadeira* do que aquele corre-corre distraído com o qual se calejou nosso cérebro”.⁷⁸ O resultado do *corre-corre* não está limitado somente ao fato de olhar e reconhecer a porta, pois ele implica relações cognitivas de significações mais profundas, para as quais não nos atentamos. Ponge intui, nesse sentido, que deveríamos ressignificar o mundo através de nossa relação com as coisas. Esta ressignificação é, no limite, a construção ou resgate de um saber pautado também na experiência, e aqui, talvez, encontremos um dos motivos de tanta revelia em relação aos filósofos. É sabido do privilégio dado pela filosofia ao pensar em contraposição ao viver as experiências do mundo. Podemos,

⁷⁴ PONGE. *O partido das coisas*, p. 127-129.

⁷⁵ Trataremos da questão da representação na poética de Ponge no segundo capítulo.

⁷⁶ PONGE. *O partido das coisas*, p. 73.

⁷⁷ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 240.

⁷⁸ CALVINO. *Por que ler os clássicos*, p. 241.

inclusive, nos arriscar a dizer que as experiências sensoriais do homem foram relegadas ao discurso literário, uma vez que a filosofia se restringiu à ciência do pensamento.

Em *Le savon* (1967), discurso para ser lido num programa de rádio e, depois, modificado para ser uma peça de teatro, encontramos um explícito enfrentamento aos filósofos, num curioso vocativo: “Vocês já ouviram falar da adequação do conteúdo à forma? Filósofos, vocês me entenderam. Vão dormir. No nicho. Voltem para seus tugúrios. Retornem para os seus leitos sórdidos”.⁷⁹

Importante dizer que Ponge concebe a filosofia como mais um dos gêneros da literatura; daí o apelo para a adequação forma e conteúdo. Em outro momento, Ponge retomará para si a defesa dos poetas que Sócrates desqualificou porque não souberam explicar seus poemas. Diz Ponge após longa citação de Sócrates:

Que mais esse procedimento ressalta senão (desculpem) uma certa tolice de Sócrates? Que idéia, perguntar a um poeta o que ele quis dizer. Não fica evidente que se ele é o único a não explicá-lo, é porque não poderia dizê-lo de outro modo (senão, com certeza, o teria feito)?⁸⁰

A adequação da linguagem ao tema alimenta uma discussão muito antiga, proveniente da separação entre arte e ciência, entretanto, se a filosofia incomoda Ponge, que defende o poeta que foi expulso da cidade,⁸¹ é porque tanto a literatura quanto a filosofia são linguagens. Ressalte-se que criticar e produzir literatura são, na modernidade⁸², duas faces da mesma moeda. Além do mais, forma e conteúdo, na poética de Francis Ponge, nada mais são que descrever e distinguir, ambas imbricadas num mesmo processo.

1.3 - Os impasses da representação

Há um livro⁸³ capital, de Meyer Howard Abrams, que desenvolve a antiga metáfora do espelho e da lâmpada como características do fazer literário: o espelho, associado à arte realizada na Era Clássica e em seus desdobramentos, designa o fazer artístico que se propõe ser reflexo ou cópia da realidade. Em suma, é a arte que se inclui nos pressupostos da mimese

⁷⁹ PONGE *apud* MÜLLER, p. 213-315.

⁸⁰ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 41.

⁸¹ PONGE. O mundo mudo é nossa única pátria. In: _____. *Métodos*, p. 71.

⁸² O possível conceito de Modernidade será tratado parcialmente em nossa leitura devido à sua complexidade.

⁸³ ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. do inglês por Gregório Aráoz. Buenos Aires: Editorial Novo, 1962.

e, por isso, almeja ser objetiva frente aos fenômenos estéticos. Já a lâmpada, intimamente ligada ao Romantismo, remete à elaboração artística que se vincula a uma interpretação da realidade. Por isso, pressupõe uma subjetividade que seleciona, ressalta ou ilumina, através da arte, traços da realidade. Neste segundo caso, encontramos como condição indissociável do fazer artístico a presença da personalidade do autor. Fato importante, porque pressupõe uma liberdade intelectual e afetiva na composição da obra de arte. O que nos interessa, da análise feita por Abrams, é poder conjugar livremente as duas características estéticas em obras de arte modernas, o que torna possível, por exemplo, ressaltarmos, nos poemas de Francis Ponge, tanto características especulares quanto luminosas, visto as pretensas descrições, que partem de objetos concretos e que se querem objetivas, não conseguirem de fato desempenhar o papel dessubjetivador que o autor deseja.

Michel Foucault reporta ao início do século XVII, período barroco, o final dos comprometimentos do pensamento com a semelhança ao real. “A similitude não é mais a forma do saber, mas antes a ocasião do erro”,⁸⁴ diz o autor. E, assim, a semelhança passa a ter como parceira a ilusão, ilustrada no *trompe-l’œil*, que engana o olhar com seu jogo de perspectivas. A partir do século XVII, ou seja, já na modernidade, a apreensão do mundo deixa de se metaforizar como reflexo, paridade ou semelhança entre as coisas para configurar-se enquanto análise. Essa mudança na episteme, continua Foucault, pode ser denominada “racionalismo”, e garantirá a “substituição das velhas crenças supersticiosas e mágicas”, que perfaziam as correspondências entre “o céu e a terra”, entre “o rosto e os astros, o microcosmo e o macrocosmo” por uma nova ordenação e medida. A atividade do espírito “não mais consistirá em aproximar as coisas entre si, em partir em busca de tudo o que nelas possa revelar como que um parentesco, uma atração ou uma natureza secretamente partilhada, mas ao contrário, em discernir”.⁸⁵ O desenvolvimento dessa nova forma de relacionar os elementos e o pensamento atingirá um grau bastante sofisticado nas ciências de modo geral. Contudo, destacamos, para nossa leitura, o aprofundamento dos estudos da linguagem e a instituição da “literatura” como a concebemos atualmente.

Em verdade, desde que deixamos de organizar os discursos do saber através da semelhança, viu-se a instituição da representação como sua substituta mais natural. Como salienta Marilena Chaui:

⁸⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 66.

⁸⁵ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 69-71.

Representar é a atividade do conhecimento que se reconhece como uma realidade distinta das coisas a serem conhecidas. Representar não é buscar os laços secretos da simpatia e antipatia entre as coisas e sim as identidades e diferenças reais entre elas e as relações de causa e efeito entre coisas de mesma natureza, dispostas numa ordem instituída pelo pensamento, em conformidade com um método. Conhecer é pôr em ordem séries causais de coisas de mesma natureza e distingui-las intrinsecamente das que são de natureza diferente. Ordenar, identificar e diferenciar são operações da representação e definem a *episteme* moderna.⁸⁶

Como é sabido, no final do século XIX e início do XX, as ciências se autonomizaram de tal modo que ocorreu sua extrema particularização e especificidade em nome do chamado “cientificismo” que desvinculou a ciência da filosofia, pois havia a confiança de que as ciências eram capazes de conhecer plenamente a realidade toda e o todo da realidade.

Ao examinarmos a poesia de Ponge à luz das questões da representação, observamos que o poeta expressa, como uma luta pessoal, a necessidade de designar objetivamente as coisas, para colocar em xeque a superioridade do homem sobre elas. Diz Ponge: “Basta rebaixar nossa pretensão de dominar a natureza e elevar nossa pretensão de fazer fisicamente parte dela para que a reconciliação tenha lugar”.⁸⁷ O conceito de natureza, na obra de Ponge, pode, portanto, ser estendido às coisas, visto esse autor considerar tanto as produções humanas como natureza quanto o próprio homem como coisa. O distanciamento entre homem e natureza é, desse modo, uma das preocupações centrais na obra do poeta. Interessante ressaltar que o distanciamento entre o homem e a natureza é fruto, também, do modo como se operou a representação na modernidade. Retomando, aqui, o projeto pongiano de se projetar nas coisas, podemos entrever a proposição de um deslocamento discursivo, homem-coisa /coisa-homem, para ocasionar maiores e melhores reflexões a respeito de nós mesmos e de nossas relações com o mundo. Lembramos que Ponge nos lança a proposição de uma nova representação, que, como já destacamos, suplantaria as distâncias entre nós e as coisas, a partir da reordenação do próprio método discursivo:

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos. Por isso raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar.

⁸⁶ CHAUI. *Convite à Filosofia*, p. 211.

⁸⁷ PONGE. O mundo mudo é nossa única pátria. In: _____. *Métodos*, p. 73-74.

Isto seria a fonte de muitos sentimentos desconhecidos ainda.⁸⁸

Foucault nos lembra, ainda, que o uso da palavra “literatura” é recente, assim como também é recente o isolamento e a identificação de sua linguagem específica, “literária”. Diz o autor:

no início do século XIX, na época em que a linguagem se entranhava em sua espessura de objeto e se deixava, de parte a parte, atravessar por um saber, ela (literatura) se reconstituía alhures, sob uma forma independente, de difícil acesso, dobrada sobre o enigma de seu nascimento e inteiramente referida ao ato puro de escrever. A literatura é a contestação da filologia (de que é, no entanto, a figura gêmea): ela reconduz a linguagem da gramática ao desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras.⁸⁹

A “literatura reconstituída alhures” seria uma espécie de remodelação do termo e do conceito de literatura. Nesse desenvolvimento de uma categoria específica, cujas relações subjacentes configuram o nascimento de um novo olhar para a plasticidade da linguagem escrita, encontramos a literatura e a crítica literárias apoiadas na metalinguagem e na intertextualidade, como suportes intrínsecos. A partir do momento em que a própria prática literária debruça-se sobre seus mecanismos constitutivos, tem-se firmado uma nova autoridade: a da voz do artista que investiga e produz literatura. Nasce, portanto, juntamente com a nova proposição da ciência da literatura, a figura do crítico-escritor, como aquele que produz tanto crítica quanto literatura e, ressalte-se, ambas podendo ser vislumbradas num mesmo texto, no caso dos ensaios literários, por exemplo.

Há, contudo, diferenças substantivas entre um escritor-crítico e um crítico-escritor, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés.⁹⁰ O crítico-escritor pratica a *escritura* e o escritor-crítico pratica a literatura crítica ou a literatura e a crítica, separadas. Segundo a autora, escritores críticos sempre houve, mas o crítico-escritor surge na modernidade, com a mudança de perspectiva que deixa de subjugar a crítica a certa subalternidade, e admite os simulacros enquanto portadores de merecida atenção. Considerando que a obra de arte esteve, por muito tempo, atrelada a um caráter divino, ao qual o artista deveria ter acesso, ficava a crítica duplamente distanciada da criação. Ou seja, a crítica era concebida como simulacro – cópia da cópia, e por isso imprópria para esboçar pensamentos ativos. Entretanto, com o advento da

⁸⁸ PONGE. *O partido das coisas*, p. 43.

⁸⁹ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*, p. 316.

⁹⁰ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, p. 217.

modernidade, toda a arte começa a ser compreendida como *encenação* ou simulacro, e não precisa necessariamente seguir os passos da verossimilhança ou da cópia. Diz a autora, na esteira de Deleuze: “A reprodução cede passo à produção, e a produção crítica não se encontra mais submissa a algo anterior e superior; ela pode tornar-se ela própria produção poética”.⁹¹

No caso de Francis Ponge, a produção poética é o *poema-crítico*, que, no dizer de Maria Esther Maciel, “pode ser definido [...] como uma construção onde se manifesta a fusão das funções poética e metalingüística da linguagem [...] e distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo”.⁹²

O possível conceito da representação em poesia, como se sabe, na atualidade, transcende largamente o caráter de reflexo e/ou reflexão das coisas do mundo, aproximando-se muito mais de “um devir”, como nos apresenta Silvina Rodrigues Lopes, associando poesia ao pensamento: “A poesia é uma arte, um fazer. Sem um fim. Não visa nada, não busca um sentido. Afirma-se na relação entre a potência criadora e a forma, o limite ilimitado onde o novo se gera dos fluxos que o atravessam”.⁹³ Note-se que a poesia, nesse sentido, afirma-se na relação entre sua “potência criadora e a forma”, o que equivale a dizer: a poesia é sua forma, e não significa através de sua forma. A aproximação entre pensamento e poesia se contextualiza quando a linguagem deixa de ser usada apenas para comunicar ou agir, perdendo seu caráter imediatamente utilitário, para figurar-se como maneira de ser e de interagir. A poesia, nessa perspectiva, é o encontro entre o pensamento e o objeto que o suscita, encontro este tecido a partir do contato do homem com o objeto artístico. É um “devir” propiciado pela linguagem, um contínuo preencher os espaços abertos na obra de arte. Silvina ainda nos lembra que:

é com a linguagem que percebemos, agimos, pensamos e criamos, dado que pensar, no seu cume poético, depende da escuta que a linguagem nos permite fazer da mudez das coisas (do seu devir, da sua singularidade), escuta que é antes de mais participação de fluxos de sentidos, semióticos e extra-semióticos ou sensações.⁹⁴

Interessante notar, mais uma vez, que é a “mudez das coisas” que suscita a poesia de Francis Ponge, fato que se materializa no texto “O mundo mudo é nossa única pátria” (1952).

⁹¹ PERRONE-MOISÉS. *Crítica e escritura*, p. 21.

⁹² MACIEL. *Vôo transverso*, p. 23.

⁹³ LOPES. *A inocência do devir*, p. 35.

⁹⁴ LOPES. *A inocência do devir*, p. 18.

E ainda, que a poesia e a arte como um todo, na atualidade, não são tributárias senão de sua própria liberdade criativa, visto serem mais associadas à recepção que à maneira com que imitam ou não as coisas da natureza. Crítica e representação assumem, na modernidade, papéis fundamentais na produção do conhecimento e das artes.

CAPÍTULO II – A POÉTICA PONGIANA E O DIÁLOGO COM AS ARTES

Je suppose que j'ai fait suffisamment entendre les raisons de la fraternité, très sensible depuis un certain temps, entre les écrivains et les peintres.

F. Ponge

Nos textos de Francis Ponge, encontramos, frequentemente, referências explícitas e implícitas a pintores e à arte pictórica. Em alguns deles, notadamente, o poeta faz-nos perceber que sua escrita em muito se aproxima desta, seja no uso do verbo “pintar”, em franca substituição ao verbo “escrever”; seja na elaboração de exemplos concomitantes e interrelacionados, para explanar uma ideia; ou, ainda, através de comentários e/ou críticas acerca de aspectos estéticos das obras ali mencionadas. Quando Ponge escreve sobre artistas e suas obras, acreditamos, está o poeta falando também de suas concepções acerca da poesia, ao mesmo tempo em que constrói sua poética.

Leo Hoek, apoiado no conceito de “metadiscorso indireto”, de Kibédi Vargas, dirá que:

os poetas modernos que falam sobre pintura falam, ao menos de um modo implícito, tanto de poesia quanto de pintura. Seu “metadiscorso indireto” revela, de fato, uma poética disfarçada, porque expressa por intermédio de um discurso sobre pintura.⁹⁵

Ponge, nesse contexto, realiza um “metadiscorso indireto”, como podemos observar neste trecho em que faz menção a Henri Matisse:

Suponham que cada pintor, o mais delicado deles, Matisse por exemplo... para fazer seus quadros, só tivesse um grande pote de tinta vermelha, um grande pote de amarelo, um grande pote de etc. ..., um mesmo pote onde todos os pintores desde a antiguidade (os franceses, digamos), e não somente todos os pintores, todos os zeladores de prédios, todos os encarregados de canteiros de obras, todos os camponeses tivessem molhado o pincel, e depois pintado com isso. Eles mexeram o pincel lá dentro, e depois vem Matisse e pega esse azul, esse vermelho, imundos desde sempre, desde sete séculos, digamos, para o francês. E é preciso que ele dê a impressão de tinta pura.

⁹⁵ HOEK. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX. *Poéticas do visível*, p. 172.

Coisa realmente difícil de conseguir! *É um pouco assim que temos que trabalhar.*⁹⁶

Dito de outra forma, Ponge vê, na inventividade de Matisse, cujas telas, na opinião do autor, buscam purificar as cores em uso corrente durante séculos, um método a ser aplicado também na escrita, pois as descrições pongianas almejam esse grau de pureza para dizer os objetos do mundo.

Antoine Compagnon insere essa busca pela pureza nas artes dentro do controverso ideário da modernidade: “a tradição moderna, segundo essa nova ortodoxia, surgida no final do século XIX, é a história da purificação da arte, de sua redução ao essencial”. E nos lembra que, por isso, as gerações de artistas se sucederão, na história da arte moderna, em busca de uma “superação rumo à verdade”, “uma reapropriação da origem”.⁹⁷

É verdade que a tradição moderna também pode ser entendida como “tradição da ruptura”,⁹⁸ famosa designação de Octávio Paz, que diz: “A tradição da ruptura implica não somente a negação da tradição, como também da ruptura... [...] A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade”.⁹⁹

Na fase moderna, que se automeceu “modernidade”, como nos ensina Paz, encontraremos a diluição quase completa da oposição entre o antigo e o atual, entre o novo e o tradicional; veremos a aceleração do tempo histórico e a celebração do novo; bem como a negação do passado e a afirmação de algo diferente. Todos esses processos são salvaguardados nas artes pela “paixão crítica”,¹⁰⁰ que promoverá uma espécie de moto-contínuo em que sucessões de ruptura se tornarão uma continuidade.

Nesse cenário, Ponge busca a pureza do princípio, e também elege, na tradição, moderna e clássica, alguns autores, para ele, essenciais e insuperáveis. Fato que podemos observar na conjunção, lado a lado, de autores da tradição clássica com outros, seus contemporâneos: “Oui la Raison à plus Haut Prix (oui Malherbe, Horace, La Fontaine, Rameau, oui Cézanne, Mallarmé, Seurat, Satie, Lautréamont, R. Roussel, Marcel Duchamp,

⁹⁶ PONGE. A prática da literatura. In: _____. *Métodos*, p. 140; (grifos meus).

⁹⁷ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 44.

⁹⁸ PAZ. *Signos em rotação*, p. 134.

⁹⁹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 17-18.

¹⁰⁰ Todos esses conceitos se encontram em: PAZ. *Os filhos do barro*, p. 17-35.

Ravel, Stravinsky, Picasso)”.¹⁰¹ Percebe-se que o critério de escolha, para Ponge, obedece a alguns dos preceitos da modernidade: o fazer artístico que também é crítica, balizado, na citação, pela “razão ao mais alto preço”, que pode ser também lida como arte que é consciência de si mesma. Os nomes dos pintores citados por Ponge – Cézanne,¹⁰² Seurat, Duchamp e Picasso – o ilustram bem.

Nessa linha de raciocínio, Ponge pode ser entendido como um autor moderno de vanguarda, que elege seus cânones a partir de leituras sincrônicas da tradição, o que torna possível Horácio e Malherbe estarem associados a Duchamp e Mallarmé, por exemplo. Como ainda podemos notar, os artistas são elencados, na lista de Ponge, independentemente do suporte que utilizam na construção de suas obras – são pintores, músicos, escritores e escultores; todos reunidos segundo critérios que, poderíamos nos arriscar a dizer, perpassam a elaboração de obras de arte críticas.

Em nosso entender, o autor de *O partido* amplifica o conceito de “metadiscorso indireto”, tendo por base obras de arte e/ou recursos artísticos, e não somente a pintura.

Para falar de Giacometti e de sua obra, era necessário esperar que houvesse apenas uma coisa a dizer, tê-la a distância e mantê-la rigorosamente por perto ao mesmo tempo. A obra, aliás, merece que sejamos breves a seu respeito. Ainda que, para mantê-la isolada, tenhamos que rolar em torno dela grandes rochedos, por inveja.¹⁰³

Como podemos verificar, Ponge trata as esculturas de Giacometti como seus próprios objetos, ao dizer da necessidade de se esperar que quase tudo sobre a obra já tenha sido dito para, então, iniciar seu processo de escrita. Aqui, notadamente, vemos que não se trata do procedimento artístico, mas sim da obra do artista como matéria-prima para o delineamento da poética de Ponge, que valoriza o dizer pouco, a sinestesia, a precisão, o contato com o objeto a distância (metáfora da recriação do objeto pelas palavras) e em proximidade (a consideração de que falar do objeto requer um conhecimento adquirido através de uma experiência corpórea com este). Enfim, o metadiscorso de Ponge remete as obras que o gosto

¹⁰¹ PONGE. *Pour un Malherbe*, p. 148.

¹⁰² Considerado o “maior pintor da tradição moderna, na encruzilhada do impressionismo, do expressionismo e do cubismo”. Cf. COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p.54.

¹⁰³ “Pour parler de Giacometti et de son œuvre, il fallait attendre de n'avoir plus qu'une chose à dire, à la fois la tenir à distance et la serrer de près. L'œuvre d'ailleurs mérite qu'à son propos l'on abrège. Quitte à faire rouler autour d'elle, pour la tenir seule, quelque gros rochers, par jalousie”. PONGE. *Réflexions sur les statuettes, Le grand recueil*: Lyres, p. 73. (Tradução de Márcia Arbex).

do autor elege à categoria tanto de objeto quanto de procedimento estético exemplar a ser seguido.

Foram muitos os pintores e/ou artistas, exposições e obras de arte a que Ponge dedicou seus escritos:¹⁰⁴ Giacometti – “Reflexões sobre as estátuas, figuras e pinturas de Alberto Giacometti”; Fautrier – “Palavras a propósito dos nus de Fautrier” e “Fautrier de uma só vez”; Braque – “Braque – Japão” e “Braque desenhos etc.”; Germaine Richier – “Um bronze fala”, “Escultura” e “Exposição Springer”; Charbonnier – “Pierre Charbonnier”; Nougé – “Paul Nougé”; Franz Hellens – “Cher Hellens”, “Domingo, ou o Artista”, “Grande nu no bosque”, “O monumento” e “Nascimento de Vênus”, entre outros. A lista de títulos é grande. Isso, sem contar as referências implícitas à pintura,¹⁰⁵ como em *O caderno do pinhal* que, nos parece, tenta imprimir uma imagem pictórica através de palavras. Nele, em determinado momento, o banho de Vênus, imagem clássica explorada por muitos artistas,¹⁰⁶ torna-se mote para a busca das melhores combinações de palavras e orações na composição do texto:¹⁰⁷

25-26 de Agosto de 1940

[...]

O pinhal

Fábrica de escovas rodeadas de espelhos
De cabos de madeira púrpura com frondosos pêlos verdes
Na tua penumbra quente manchada de sol
Veio pentear-se Vênus ao sair da banheira
Marinha ou lacustre fumegante na parte inferior...

¹⁰⁴ Títulos originais: “Réflexions sur les statuettes figures et peintures d'Alberto Giacometti”; “Paroles à propos des nus de Fautrier”; “Fautrier d'un seul bloc”; “Braque-japon”; “Braque dessins etc.”; “Un bronze parle”, “Sculpture”, “Exposition Springer”; “Pierre Charbonnier”; “Paul Nougé”; “Cher Hellens”, “Dimanche, ou L'Artiste”, “Grand nu sous bois”, “Le monument”, “Naissance de Vénus”. Todos os exemplos citados encontram-se reunidos em: PONGE. *Le grand recueil*: Lyres, p. 8-141.

¹⁰⁵ Em *Nuances du pictural*, Louvel define o “pictural” como “a aparição de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação, produzindo um efeito de metapictorialidade textual”. ARBEX. *Poéticas do visível*, p. 46.

¹⁰⁶ O banho de Vênus habitou o imaginário de diversas gerações de artistas, talvez por seu caráter mítico e erótico bastante forte. Como exemplo, podemos citar as telas: *La Toilette de Vénus* (1858), de Paul Baudry, *Musée des Beaux-Arts de Bordeaux*; *La Toilette de Vénus* (1751), de François Boucher, OST, Metropolitan, Nova York; *Toaleta de Vênus* (1710-1720), de Michel de Rocca, MASP, São Paulo; *Venus à sa toilette* (1550), Anonyme du Louvre, École Française Vers; *La Toilette de Venus* (1873), de William Adolphe Bouguereau, Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires; *Venus à son miroir* (1644-1648), de Diego Vélaquez, National Gallery, Londres.

¹⁰⁷ Os exemplos a seguir encontram-se em: PONGE, *O caderno do pinhal*, p. 33-34.

Daí a sua espessura no solo elástico e vermelho
 Dos ganchos de cabelos odoríferos
 Para ali sacudidos por tantos cimos negligentes
 – E o meu prazer também de aí saborear o sono
 E esse manto oblíquo de tecido sem sono
 Flutua um manto oblíquo de tecido sem sono

*

Variante

A fábrica de escovas – rodeadas por espelhos –
 De cabos de madeira púrpura com frondosos pêlos
 verdes...
 Sobre a espessura no solo elástico e vermelho
 Dos ganchos de cabelos odoríferos
 Para ali sacudidos por tantos cimos negligentes,
 Na penumbra quente manchada de sol
 Seca no mesmo instante a nua que sai da banheira
 Marinha ou lacustre fumegante na parte inferior
 Sob essas fitas esticadas de tecido sem sono.

“O pinhal” sofrerá inúmeras alterações, em sucessivas variantes, até desembocar em uma fórmula matemática que prevê a análise combinatória dos termos e orações, bem como as imagens da Vênus, em seu banho, que também sofrerão deformações até, por fim, ficarem subentendidas, não explícitas, ao final do processo, como se vê na Figura 2, a seguir:

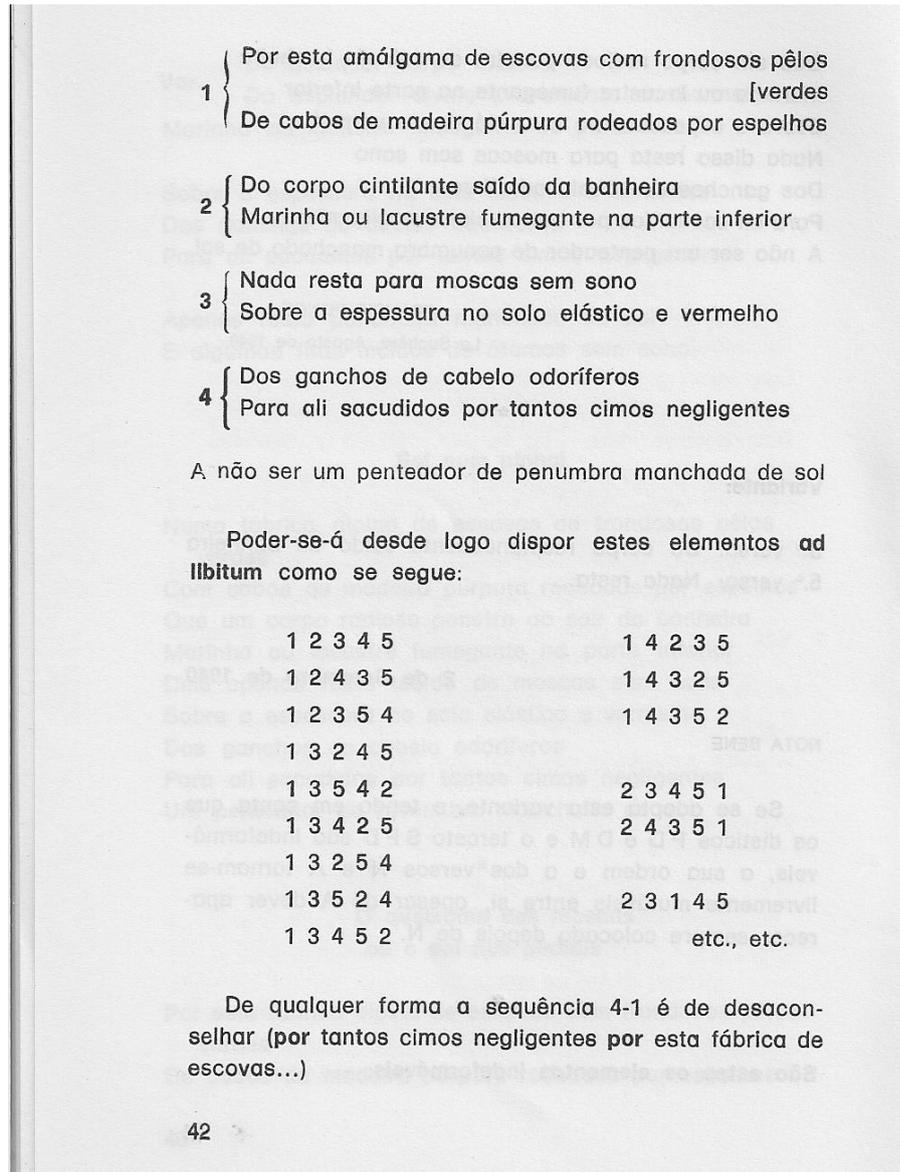


Figura 2: Francis Ponge – *O caderno do pinhal* (1986).

A maneira radical com que palavras e orações são substituídas por números, que se alternam, revela parte do processo criativo de Ponge, pois que este leva em consideração todas as possibilidades de descrição dos objetos para, enfim, chegar à forma mais adequada possível, próxima a uma poesia visual. Isto é, os números substituem as frases e as orações para explorar todas as possibilidades estéticas, sintáticas e semânticas da construção do poema, o que demonstra a intensa pesquisa de Ponge, e, de modo específico, sua profunda reflexão quanto à natureza aleatória da representação. Isso sem contar que o Tema seguido das Variantes, como já dissemos, submete as leis textuais à mesma organização da estrutura musical, permitindo inferir, como muito bem observa Adalberto Müller, um “questionamento

dos limites da *mimesis*”,¹⁰⁸ assunto vastíssimo e complexo que esperamos explorar futuramente.

O diálogo com as artes pode ser notado ainda na proximidade com a natureza-morta. Quando observamos alguns poemas de Ponge, presentes em *O partido das coisas*, encontramos características que podem ser aproximadas desse gênero. Temos a impressão, ao lermos tais poemas, que os objetos foram observados pelo autor, enquanto os “descrevia”, assim como acontece ao pintor observar seus objetos para retratação nas telas. Ainda cumpre observar que os objetos de Ponge, muitas vezes, são praticamente os mesmos que figuram, tradicionalmente, nas naturezas-mortas, como: “O pão”, “A vela”, “Fauna e Flora”, “A laranja”, “O camarão”, “A ostra”, “O pedaço de carne”, e assim por diante.

Nas definições mais comuns da natureza-morta, ressalta-se a reunião e justaposição de objetos de natureza inanimada de diversos tipos: flores, frutos, legumes ou peixes. Quando os motivos representados evocam o caráter ilusório, efêmero e vão das coisas do mundo, trata-se de um gênero particular de natureza-morta, a *vanité*. Os objetos retratados nas naturezas-mortas são comuns no cotidiano doméstico e, por isso, esse gênero foi, por muito tempo, considerado uma arte pictórica menor, um gênero considerado inferior na escala hierárquica da pintura, por se interessar pelas “coisas silenciosas” ou “coisas mortas”.

É importante dizer, ainda, que naturezas-mortas, *a priori*, implicam certo compromisso estético em descrever a realidade. Característica que os artistas dos séculos XIX e XX foram, gradativamente, desconstruindo, para conferir às suas naturezas-mortas uma maior independência criativa, valorizando outros modos de significação alcançados através das cores, da luz, posição, traço, perspectiva, fato que fundamenta, atualmente, o entendimento da natureza-morta como reinvenção da natureza pela mão e olhar do artista. Isto posto, a natureza-morta estaria mais próxima de Ponge devido a seu método descritivo de trabalho diferir bastante do que se entende, convencionalmente, por descrição. Observemos o poema “A vela”:

A vela

A noite por vezes reaviva uma planta singular cujo clarão decompõe os aposentos mobiliados em maciços de sombra.

Sua folha de ouro mantém-se impassível no côncavo de uma coluneta de alabastro presa por um pedúnculo mui negro.

As míseras borboletas assaltam-na de preferência à lua muito alta, que vaporiza os bosques. Mas queimadas de imediato ou esgotadas na escaramuça, fremem todas à beira de um frenesi vizinho do estupor.

¹⁰⁸ MÜLLER. *Música e mimese na obra de Francis Ponge*, p. 8.

Entretanto a vela, com a vacilação das claridades sobre o livro no brusco desprender das fumaças originais anima o leitor, – depois se inclina sobre seu prato e se afoga em seu alimento.¹⁰⁹

Seus objetos, além de serem singelos, humildes, como os que aparecem nas naturezas-mortas, são identificados, na maioria das vezes, ao fim do poema, e, se não fosse o título “A vela”, por exemplo, somente no último parágrafo saberíamos de que objeto tratam as descrições. Como o próprio Ponge justifica:

E aqui está uma outra maneira de tentar a coisa: considerá-la como não nomeada, não nomeável, e escrevê-la *ex nihilo*, de tal modo que seja reconhecida. Mas reconhecida somente no fim: que seu nome seja um pouco a última coisa do texto e só então apareça. Ou só apareça no título (dado no fim).¹¹⁰

Nomear as coisas somente depois de descrevê-las sugere um caminho de reinvenção, um caminho que faz com que o nome seja menos importante que todas as características inerentes ao objeto. Retomando nossa análise, se a “coisa” deve ser “reconhecida somente no fim” da descrição, podemos entender que Ponge reinventa a vela, ou seja, reinventa a natureza, como fizera Matisse com as cores, como fizeram os pintores do século XIX e XX, Cézanne, Braque ou Picasso, com as naturezas-mortas.

Francis Ponge relata que, certa vez, Picasso lhe disse que as palavras em seus poemas eram como piões que giravam mostrando as suas múltiplas faces.¹¹¹ Os poemas se assemelham, portanto, a esculturas cujas faces podem ser vistas de vários ângulos. Obviamente, essa característica multidimensional dos objetos pongianos em muito se aproxima do método de composição cubista, não à toa a observação seja de Picasso. Acreditamos que o ponto de contato entre os dois artistas é a questão da representação nas artes. O fato de o cubismo retratar os objetos em todos os seus ângulos, dispostos no mesmo plano para que assim pudessem ser vistos ao mesmo tempo, inclusive os lados ocultos e internos do objeto, significam uma nova proposição representativa da realidade. Vejamos o poema “O cigarro”, tomando por base algumas das características assinaladas por Picasso:

Recuperemos de início a atmosfera a um só tempo brumosa e seca, desgrenhada, onde, desde que incessante a cria, o cigarro está sempre enviesado.

¹⁰⁹ PONGE. *O partido das coisas*, p. 63.

¹¹⁰ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 48.

¹¹¹ PONGE. A prática da literatura. In: _____. *Métodos*, p. 151-152.

A seguir, sua pessoa: uma pequena tocha muito menos luminosa que perfumada, de onde se destacam e caem, em ritmo a determinar, um número calculável de pequenas massas de cinzas.

Por fim, sua paixão: esse botão em brasa, escamando em películas prateadas, que uma bainha logo formada das mais recentes circunda.¹¹²

O cigarro é desmembrado em particularidades expostas nos mínimos detalhes levando-nos a perceber que o que acreditamos ser um cigarro pode carecer de características no mínimo interessantes.

Enquanto Picasso trabalha a representação na pintura e na escultura, Ponge terá como lida os processos poéticos da representação na escrita,¹¹³ escrita esta que procurava considerar as palavras bidimensionalmente:

Cada palavra se impõe a mim (e ao poema) em toda a sua espessura, com todas as associações de idéias que comporta (que comportaria se estivesse sozinha, sobre fundo escuro). E, no entanto, é preciso ultrapassá-la.¹¹⁴

Palavras, portanto, tratadas como objetos, observados na sua individualidade, cuja bidimensionalidade, pode-se ler, está no fato de Ponge se ocupar plástica e intelectivamente de suas partes constitutivas.

Interessante notar que os cubistas também pintaram naturezas-mortas, e que algumas delas foram realizadas a partir de colagens de fragmentos de jornais, rótulos e outros artefatos comuns, deslocados de seu uso. Esses elementos, uma vez rearranjados na composição da tela cubista, agregam uma multiplicidade de novos valores. É o caso, por exemplo, do uso de letras, palavras e/ou pedaços de palavras que evocam canções da época, lojas de departamentos, propagandas, entre outras coisas, que atualizam as naturezas-mortas. Dito isto, podemos perceber que o cubismo também reinventa as naturezas-mortas pelo uso das colagens.

Uma exposição intitulada *Picasso et les choses*, realizada em 1992, no *Grand Palais*, em Paris, teve como tema a natureza-morta e a metamorfose dos objetos. Dizia a chamada no Caderno de Cultura do jornal *Le monde*, acerca da exposição:

¹¹² PONGE. *O partido das coisas*, p. 65.

¹¹³ Ponge, em 1975, no colóquio de Cerisy, reporta-se ao estigma de poeta cubista que alguns queriam lhe dar: “não há cubos nem em Ponge nem no cubismo” (cf. MOTTA. 2000, p. 21). Contudo, cremos que os diálogos entre Ponge e os cubistas vêm de um vínculo mais profundo, arraigado no modo como esses artistas conceberam o papel da representação nas artes.

¹¹⁴ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 45.

Durante sua fase cubista, no entreguerras e sob a ocupação, ele [Picasso] não cessa de pintar e repintar guitarras, garrafas e crânios. Mas, poderíamos ainda falar de naturezas-mortas? Por meio das coisas, através delas, devíamos falar, sobretudo, de auto-retratos sempre em movimento.¹¹⁵

Se, de um lado, Picasso compara as palavras de um poema de Ponge com piões, por outro, os objetos representados por Picasso em suas naturezas-mortas são:

“Cabeças desabitadas”, despojos de animais abatidos ou esquartejados, pássaros pendurados pelas patas, peixes destruídos e limpos, velas vaporosas que se apagam, flores que se desvanecem e caem feito pó, guitarras quebradas, toalhas de mesa arrumadas como sudários [...].¹¹⁶

E o comentarista continua, comparando as representações feitas pelo pintor catalão às “palavras de uma língua clássica, a dos pintores holandeses que, três séculos antes dele, colocaram um crânio sobre um livro, perto de uma ampulheta”.¹¹⁷

Podemos observar que a exposição *Picasso e as coisas* salienta a criação artística de Picasso no entreguerras, quando surge, também, *O Partido das coisas*, chamando nossa atenção para o fato de que o debruçar sobre as “coisas para fazê-las falar” talvez fosse a estética possível diante do absurdo daqueles tempos conturbados.

Diante desses exemplos, em que podemos comparar a poética pongiana com diferentes manifestações estéticas, propomos, no próximo item, investigar outros aspectos de seu diálogo com as artes. Para tanto, começaremos explorando o diálogo com Edouard Manet e a modernidade; em seguida, abordaremos a relação de Ponge com o Surrealismo, em função de Ponge ter participado do movimento; e, finalmente, aprofundaremos um pouco o diálogo poético entre Ponge e René Magritte, devido às investigações empreendidas no campo da linguagem, e cujos processos criativos suscitam, ainda hoje, reverberações nas artes e no pensamento contemporâneo.

¹¹⁵ Atente-se para o fato de que são escolhas parecidas, e não idênticas, já que Ponge jamais trabalhou a descrição de si próprio, enquanto Picasso fez inúmeros auto-retratos. O trecho em francês: “Pendant sa période cubiste, dans l'entre-deux-guerres et sous l'occupation, il [Picasso] ne cesse de peindre et de repeindre guitarras, bouteilles et crânes. Mais s'agit-il encore de natures mortes? Au moyen des choses, à travers elles, ce serait plutôt d'autoportrait sans sens en mouvement qu'il faudrait parler”. DAGEN. Picasso ou l'infini. *Le Monde*, p. 29. (Todas as traduções que se seguem são minhas e de Leila Braile, exceto quando explicitado em contrário).

¹¹⁶ “ ‘Têtes inhabitées’ dépouilles d’animaux à l’abattoir ou à l’étal du boucher, oiseaux pendus par les pattes, poissons tronçonnés et vidés, bougies qui fument et qui s’éteignent, fleurs qui se fanent et tombent en poussière, guitarras brisées, serviettes de table drapées comme des suaires [...]”. DAGEN. *Le monde*, p. 31.

¹¹⁷ “ce sont les mots d’une langue classique, celle des peintres hollandais qui, trois siècles avant lui, plaçaient un crâne sur un livre, près d’un sablier”. DAGEN. *Le monde*, p. 31.

2.1 - Ponge: um moderno clássico

Em *O partido das coisas*, há uma referência explícita aos pintores Veronese e Manet, no poema “Restaurante Lemeunier na rua Chaussée d'Antin”. A rua *Chaussée d'Antin* fica no *IX arrondissement*, e figura como local importante dentro da história da França: ali ocorreram desde os famosos encontros nos salões do Hotel Leblanc – residência da família de Madame de Staël, que recebia muitos dos pensadores liberais, no século XVIII, que pregavam a monarquia parlamentar, entre eles: Mirabeau, Denis Diderot, Buffon –, como também foi cenário de muitos levantes populares na Comuna de Paris, já no final do século seguinte. No cruzamento da *Chaussée d'Antin* com *Haussman* está a Galeria La Fayette, importante centro comercial no século XIX e uma das passagens eternizadas por Walter Benjamin, em seu célebre estudo “Paris capital do século XIX”. E foi provavelmente nessas imediações que André Breton encontrou Nadja pela primeira vez, como se pode ler no romance homônimo, uma das obras de maior repercussão do escritor surrealista. Um local, portanto, emblemático e repleto de crônicas que nos levam a crer, até pelo conteúdo do poema, em certo comprometimento histórico de Ponge com a tradição da cultura francesa. Após essa longa cartografia, vejamos a referência aos pintores, feita por Ponge:

Entra-se através de folhagens verdes por uma passagem mais escura junto a cujas paredes alguns comensais apertados já estão instalados, e que vai dar em uma sala de proporções enormes, com vários balcões de pichepinho que formam um único andar em *oito*, onde nos acolhem ao mesmo tempo baforadas de cheiros tépidos, o estardalhaço dos garfos e dos pratos chocados, as chamadas das garçonetes e o barulho das conversas. É uma grande composição digna de Veronese pela ambição e pelo volume, mas *que se deveria pintar* inteiramente no espírito do famoso *Bar* de Manet.¹¹⁸

A tela de Manet, à qual o poema se reporta,¹¹⁹ retrata uma cena comum àquele tempo: uma garçonete servindo em um bar no princípio do século XX. Muitos críticos partiram do olhar melancólico com o qual a jovem atende seus clientes para esboçar paralelos entre a abrupta modernização/industrialização das cidades e as incipientes relações de trabalho. Ponge, inclusive, comenta rapidamente, mais adiante no poema, a infraestrutura precária em que trabalham os funcionários do restaurante, como mostrado no primeiro capítulo deste estudo.

¹¹⁸ PONGE. *O partido das coisas*, p. 119; (grifo meu).

¹¹⁹ Trata-se do *Bar aux Folies-Bergères* (1881), exposto no Salão de 1882. Londres, Courtauld Institut.

Édouard Manet (1832-1883) era parisiense, considerado o primeiro pintor moderno e, por duas vezes, chocou o público com as telas prontamente recusadas pelo salão oficial. *A refeição sobre a relva* e *Olympia* (ambas de 1863/Paris, Museu d'Orsay), causaram perplexidade ao público. As modelos, nuas, posavam sem disfarces para o pintor, em meio a um cenário artificial e sem profundidade. Seus olhares, frontais, pareciam mais reais que qualquer representação poderia fazê-lo, dando a impressão, por isso, de estarem mais desnudadas que nuas. Embora fosse notório que essas telas inquirissem os valores de representação da época – acadêmica e repleta de pudores –, também elas se prestavam a representar, de forma postiça, personagens emblemáticas: prostitutas que eram, àquele tempo, expressão da cultura boêmia das cidades grandes. Ademais, *A refeição na relva* e *Olympia* exprimiram, a uma só vez, uma cena moderna inspirada na tradição, pois que remetem a outras telas, ali relidas conforme os paradigmas dos novos tempos. Em verdade, Manet realiza pastiches, como observa Antoine Compagnon:

A refeição sobre a relva seria o projeto de “refazer um Girgione moderno” através da conjugação que abarcaria a inspiração no *Concert Champêtre* (concerto campestre) do Louvre, hoje atribuído a Ticiano, [...] e retomando, para a composição, o grupo de dois Rios e uma Ninfa, numa gravura difundida nos ateliês, a partir do quadro de Rafael, o *Jugement de Pâris* (julgamento de Páris).¹²⁰

Para a composição de *Olympia*, “um modelo de ateliê macaqueia ainda a grande pintura. Duas fontes são evidentes a *Vênus de Urbino* de Ticiano e a *Maja Desnuda* de Goya”.¹²¹ Contudo, podemos observar que Manet não somente imita a grande pintura em suas telas, como também a recria, em franca ironia moderna. Compagnon explica-nos que o estranhamento às duas telas, ocorrido à época de sua primeira exposição,¹²² se dá muito em função do teor humorístico que estas suscitaram no grande público. “*Le Déjeuner sur l’herbe* parecia uma piada: [...] Um nu, num cenário da vida moderna, uma cena realista sem nenhum pretexto alegórico, sem nenhum sentido prévio”,¹²³ e sobre *Olympia*, diz o autor: “Que é *Olympia*, afinal, senão uma cortesã que posa como a *Vênus de Urbino*?”.¹²⁴ Ironia, sarcasmo,

¹²⁰ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 32.

¹²¹ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 32.

¹²² No caso de *Déjeuner sur l’herbe*, isso ocorreu no *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), mostra paralela ao *Salon de Paris*, ocorrida em 1863, em que foram expostas muitas das obras de arte recusadas para o salão oficial. Dois anos mais tarde, *Olympia* integraria a mostra oficial, causando igual impacto.

¹²³ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 32.

¹²⁴ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 35.

crítica, como podemos observar, a modernidade de Manet é flagrante. Ademais, há nas duas telas elementos que fazem da pintura tema da própria pintura, como uma espécie de dobra crítica, ou metapintura, se assim também pudermos denominá-la.

Paolo Veronese (1528-1588), por sua vez, foi um importante pintor renascentista, cujas obras apresentam feições maneiristas – complexas perspectivas e posturas arrojadas dos modelos. Muitas de suas telas se tornaram famosas pela suntuosidade e pelo uso de elementos profanos em meio a temas sacros. É notório o caso de que o pintor teria sido requisitado a depor junto ao Santo Ofício¹²⁵ para explicar porque havia usado, para a composição da tela *Banquete na casa de Levi* (1573, Galeria da Academia de Veneza), personagens secundários, como bufões, cães, um servo com o nariz sangrando, um papagaio, um apóstolo palitando os dentes na Santa Ceia, enfim, ao que conferem como palavras de Veronese a justificativa: “o pintor como os poetas e os loucos devem ter a liberdade da imaginação a seu serviço.”

Retornando à empreitada pongiana de querer pintar um Veronese “no espírito” de Manet, poderíamos encontrar paradoxos entre as duas estéticas picturais, pois que Veronese pinta, segundo ele, utilizando-se de sua imaginação enquanto Manet pinta aquilo que vê; porém, observamos, em ambas, possíveis consonâncias com a poética pongiana.

Tanto em Veronese quanto em Manet, há características caras a Ponge: Veronese pinta o que imagina dentro da possível realidade – vale lembrar que a tela *Banquete na casa de Levi* possui personagens “inventados”, mas não menos verossímeis naquele contexto, para que esta se pareça mais real; ou seja, para a retratação da Santa Ceia, transposta para o ambiente palaciano, nada mais natural que a presença de elementos considerados hierarquicamente inferiores pela pintura religiosa ou de história. Por sua vez, Manet realiza um desnudamento da linguagem pictural em suas telas, cujos motivos, clássicos, são revalorizados através do viés crítico.

Os traços quase impressionistas que compõem o *Bar* mostram-nos que, antecipando a estética impressionista, Manet estava interessado em registrar o momento presente, o real, e, com isso, acabou captando as primeiras mudanças advindas da modernidade. Tudo isso, enfim, contribui de algum modo para entendermos que Ponge não é um saudosista do período clássico, e sim um admirador dessa escola, que vive seu próprio tempo. O que podemos levantar como hipótese é que Ponge inscreve-se, paradoxalmente, na modernidade, visto sua trajetória nunca ter sido balizada por algumas das características inalienáveis à modernidade,

¹²⁵ A esse respeito, ver: <<http://maniadehistoria.wordpress.com/interrogatorio-de-uma-inquisicao/>>. Acesso em 22 de setembro de 2009.

como: a tradição da ruptura,¹²⁶ o gosto acentuado pelo novo, a destituição do passado para implementação de um presente que sempre aponta para o futuro, a instituição de uma arte que só diz respeito a si mesma; enfim, todas essas cumplicidades compartilhadas pela maioria dos artistas no século XX foram mais rechaçadas que abrigadas na escrita do autor. Entretanto, como se sabe, há modernidades dentro da Modernidade.

Gumbrecht chama-nos a atenção para o fato de existir uma

superposição “desordenada” de diferentes conceitos de modernidade e modernização. Como cascatas, esses diferentes conceitos de modernidade parecem substituir uns aos outros numa sequência veloz. Contudo, é possível observar retrospectivamente que esses diferentes conceitos apresentam áreas de interseção, que seus efeitos se acumulam, e que eles interagem uns em relação aos outros numa dimensão de simultaneidade de difícil descrição.¹²⁷

Na poética de Ponge, observamos traços do presente e do passado se contrapondo e, ao mesmo tempo, se complementando na construção de uma unidade de compreensão. Isto é, em Ponge, há a crença no progresso humano por meio da arte, há crítica amalgamada ao fazer artístico, há criação do novo a partir do querer dizer, acerca do objeto, algo que ainda não tenha sido dito, há busca por uma pureza da língua, mas há, também, apreço e valorização do passado. Isso nos permite entender, por exemplo, que, em meio às manifestações dadaístas, em Paris, Ponge tenha fundado, com seus amigos, a revista *Le mouton blanc*, que pretendia ser um novo clássico, revalorizando Boileu, Malherbe, Racine, entre outros, e fazendo frente à corrosividade autodestrutiva do movimento Dadá. Cumpre notar, nesse sentido, a contradição da palavra “novo” associada à “tradição”. Não à toa, Compagnon analisa a modernidade como tecida de paradoxos na constituição de sua própria tradição. Aquilo que ele chama de “tradição moderna / traição moderna”,

é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico.¹²⁸

¹²⁶ PAZ. *Signos em rotação*, p. 134.

¹²⁷ Ainda segundo o historiador alemão, a palavra “moderno” é utilizada, desde a mais remota antiguidade, como adjetivo para distinguir diferenças entre estágios presentes e passados da história. A própria ideia de modernidade pode ser compreendida através da etimologia da “palavra latina *hodiernus* (isto é – relativo ao tempo presente)”. GUMBRECHT. *A modernização dos sentidos*, p. 23.

¹²⁸ COMPANGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 10.

Desnecessário dizer que Dadá possui todas essas características e outras ainda, ao passo que Ponge possui uma trajetória estética duradoura, que jamais fora abandonada.

Interessante ressaltar que, na década de 1970, Francis Ponge faz novamente comentários acerca de Manet, em um de seus escritos destinados ao pintor e amigo Georges Braque. Nesses escritos, Ponge reconhece no pintor de *Olympia* o primeiro moderno a desconstruir os valores da pintura antiga, pode-se dizer clássica, para dar vazão aos novos “tons” da modernidade:

Manet teve o mérito de desfazer, ele primeiro, as costuras [...] da velha coberta alcatroada que protegia o circo antigo; o preto (os pretos), graças a ele, foram, enfim, elevados à dignidade de cor. Uma cor muito bela. Apenas certos gravuristas e impressores de caracteres antigos haviam-no percebido até então. Quanto a Manet, aquilo lhe veio, sem dúvida, de Goya, aliás, famoso gravador, como se poderia dele esperar.¹²⁹

Através dos contornos pretos, Manet agrega características dos gravuristas e impressores: a pintura torna-se traço, escrita. Fato que chama a atenção de Ponge, que entrevê, na assunção da cor preta, as convenções da representação clássica encenadas na representação moderna.

Acreditamos que a apreciação de Ponge pelo traço de Manet está no fato de este construir uma poética baseada na crítica, por meio da qual entendemos que o pintor formula seu “estudo imitativo”, que resultará, ao fim, na atualização do modelo clássico.

Ezra Pound, importante escritor e crítico, que analisa a recriação da tradição na modernidade, diz que “a imitação de superfície não é de muita valia, porque a imitação só é útil, na verdade, quando implica uma observação mais atenta, ou uma tentativa de estudar de perto certas forças por meio de seus efeitos”.¹³⁰ Podemos inferir daí que Manet “imita” Goya, Urbino, Ticiano para estudá-los e reconstruí-los, segundo sua própria poética.

Compagnon identifica como o primeiro dos paradoxos da modernidade certa aproximação entre Manet e Baudelaire, no fato de ambos serem ambíguos em relação ao novo e à tradição: “para eles o novo foi menos uma escolha que uma sentença”.¹³¹ Eles foram,

¹²⁹ “Manet a eu le mérite de défaire, lui premier, les coutures [...] de la vieille bâche goudronnée abritant le cirque ancien; le noir (les noirs), grâce à lui, ont été, enfin, élevés à la dignité de couleurs. Une très belle couleur. Certains graveurs et imprimeurs de caractères anciens s’en étaient seuls aperçus jusque-là. Quant à Manet, cela lui était venu, sans doute, de Goya, fameux graveur par ailleurs, comme on pouvait s’y attendre”. PONGE. Braque ou la méditation-à-l’œuvre. In: BRAQUE, G. *Textes de Francis Ponge, Pierre Descargues e André Malraux*, p. 63. (Tradução de Leila Braile e minha).

¹³⁰ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, p. 31.

¹³¹ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 31.

talvez, a transição incipiente do antigo ao novo. Ademais, como muito bem problematiza Compagnon, Manet pode ser visto, atualmente, como o novo que Baudelaire tanto estimava, sem o querer ser, inclusive, porque seu intuito era agradar ao público tradicional dos *Salões*. Ele era o novo sem ter a novidade como aspiração. Já Baudelaire conclamava a novidade, mas a espelhava nos modelos de representação da tradição e, portanto, não pregava o novo em oposição ao antigo.

Manet causou espanto com sua arte, e Baudelaire chegou a dizê-lo, diante do fracasso de *Olympia*: “você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte”,¹³² o que Compagnon interpreta como evidência de que Baudelaire não gosta do fato de Manet pintar aquilo que vê, isto é, por ele desprezar a imaginação na composição de suas telas. Grosso modo, pintar o que se vê se aproximaria, em literatura, do compromisso do realismo e do naturalismo. Contudo, lembremos que Manet também pinta os cenários que deveriam apenas compor o tema, sem nenhuma desfaçatez, explicitando, assim, os artifícios, ou, se quisermos, os bastidores por detrás das telas. Ao realizar essa pintura que podemos chamar crítica, que se realiza como metalinguagem, Manet fez derruir uma espécie de encanto, que fazia os espectadores sonharem com mitos longínquos. A esse respeito, Compagnon entrevê que Baudelaire admira a “pintura da realidade moderna, mas não a realidade da pintura moderna”.¹³³

Quando dissemos, no início deste capítulo, que Ponge em muito se assemelha aos primeiros modernos do século XIX, estávamos nos referindo ao fato de o poeta tangenciar Manet, ao escrever e fazer crítica, concomitantemente, e por admirar, como Baudelaire, a antiga arte da representação. Contudo, mais que o novo, Ponge buscou o “puro”, o início não maculado das expressões artísticas, embora tenha sido ele um poeta que, de modo incontestável, criou, em suas obras, uma nova forma de lidar com as coisas.

2.2 - O fôlego surrealista

É sabido que a vanguarda¹³⁴ surrealista sonhou modificar o mundo através da arte. Seus manifestos, de cunho humanista e libertário, questionaram profundamente os valores da sociedade burguesa e a mercantilização da obra artística pela então emergente cultura de

¹³² BAUDELAIRE *apud* COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 31.

¹³³ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 27.

¹³⁴ Por vanguarda, caracterizamos as tendências estéticas da modernidade que unificaram crítica e objeto artístico e sonharam/projetaram o “novo”, utopicamente, para o futuro. Nas palavras de Compagnon: “vanguarda é a vontade de ser avançado em relação ao seu tempo”. COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 38.

massa. A irreverência artística, o humor e a ironia, a valorização do subconsciente, o maravilhoso, a perspectiva política, o erotismo, o automatismo psíquico, todas essas características, vivenciadas pelos artistas do movimento, constituem os chamados experimentos revolucionários a que Walter Benjamin se refere quando denomina o Surrealismo como “último instantâneo da inteligência européia”.¹³⁵ Diz o pensador alemão:

Ele (Breton) pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores entenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução.¹³⁶

Para o Surrealismo, nada poderia ser mais revelador que a relação do homem com as coisas do mundo, pois que estas detinham o poder de colocá-lo em suspensão, de ocasionar certo estado de devaneio e fazer balançar o “eu” racionalizado, apresentando-lhe outra realidade. Octávio Paz¹³⁷ relata que o movimento surrealista foi influenciado pelo dadaísmo e pelos românticos alemães e ingleses, que, de certa forma, propuseram novas relações do homem com o mundo. Não à toa, a poesia, no Romantismo e no Surrealismo, significa uma dinâmica entre vida e arte.

A seu modo, Francis Ponge participa do movimento surrealista; isto é, mais pelas questões políticas e filosóficas do que em razão de afinidades estéticas. Como nos diz Michel Peterson, em um dos textos introdutórios de *A mesa*:

(Ponge compartilhará ocasionalmente algumas perspectivas políticas de Breton; assinará até – com Aragon, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Nougé, Tzara e outros – o Segundo Manifesto do Surrealismo, [1930]), o método pongiano vê, todavia, nessa “categoria superior” uma armadilha. [...], digamos que Ponge desconfia da escritura automática por causa de seu caráter demasiadamente alquímico [...] e pelo fato dela acorrentar a língua que ele procura *lixiviar* cuidando de respeitar todas as etapas de limpeza.¹³⁸

Em *A prática da literatura*, Ponge faz referência às escolhas técnicas do artista e menciona o movimento surrealista como uma forma de expressão pela revolta; observemos:

¹³⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 21-36.

¹³⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 25.

¹³⁷ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 133-145.

¹³⁸ PETERSON. A forma audível, in PONGE. *A mesa*, p. 31.

Acho que escolhemos a técnica com a qual pensamos ter alguma coisa a dizer porque as coisas não vêm por si só, porque é preciso sacudir um pouco as coisas. Por que sacudir? Não é por veneração às coisas antigas. É isso também. Mas há também a sensibilidade presente ao mundo atual. Para que essa sensibilidade se exprima pela revolta, como no caso de minha geração (você sabem, mais ou menos a geração surrealista), ou para que essa sensibilidade se exprima pelo êxtase, pelo arrebatamento...¹³⁹

Pode-se dizer que a escolha de Ponge perpassa o Surrealismo, mas segue seu caminho em busca de uma forma própria de expressão, que também se faz pela revolta (*La rage de l'expression*, 1952, leia-se a raiva, ou a gana da expressão), pela sensibilidade (às coisas), e pelo arrebatamento (diante da natureza). Interessante notar que Ponge concebe a manifestação artística, ou, se quisermos, a poesia, como uma sensibilidade ao mundo. Isto é, no contato com o mundo, com as coisas do mundo, o que equivale a dizer que Ponge, assim como os surrealistas, chama nossa atenção para as coisas, para um mundo a se descortinar através dos objetos.

Em uma entrevista ao Canal Nacional de Radiodifusão francês, no ano de 1952, Francis Ponge, juntamente com André Breton e Pierre Reverdy, discutirá poesia, literatura e o papel do poeta na sociedade. Quando o entrevistador solicita que comentem sobre a força criativa (inspiração) em seus trabalhos, Ponge responde:

Evidentemente, torna-se indispensável *desvestir* periodicamente a poesia de seus excessos. No que concerne à analogia, eu diria que o seu papel é importante na medida em que uma nova imagem anula a “imageria” antiga, faz sair do círculo e tomar a tangente. Nada é mais agradável do que a constante insurreição das coisas contra as imagens que lhes impomos. [...] Se eu disser que uma roseira assemelha-se a um galo de briga, não terei, no entanto, exprimido o que é mais importante do que esta analogia, a qualidade diferencial de um e de outro.¹⁴⁰

A insurreição dos objetos contra as imagens que os definem (ou substituem, no jogo da significação) diz respeito, na poética de Francis Ponge, ao fato de as coisas não aceitarem ser manuseadas e referenciadas a qualquer sabor. Ou seja, os objetos suscitam, a todo o momento, que questionemos a linguagem que utilizamos para designá-los. Ressalte-se que

¹³⁹ PONGE. A prática da literatura. In: _____. *Métodos*, p. 132; (grifos meus).

¹⁴⁰ “Il est évidemment indispensable de *désaffubler* périodiquement la poésie. Concernant l’analogie, je dirai que son rôle est important dans la mesure où une nouvelle image annule l’imagerie ancienne, fait sortir du manège et prendre la tangente. Rien n’est plus réjouissant que la constante insurrection des choses contre les images qu’on leur impose. Les choses n’acceptent pas de rester sages comme des images. Quand j’aurai dit qu’un rosier ressemble à un coq de combat, je n’aurai pourtant pas exprimé ce qui est plus important que cette analogie, la qualité différentielle de l’un et de l’autre”. PONGE. *Le grand recueil: Méthodes*, p. 295-296. (Tradução de Márcia Arbex).

essa relação do homem com o mundo, no movimento surrealista, perpassa pela aquiescência da visão. A estudiosa do movimento, Márcia Arbex, observa que a noção de imagem, desde o primeiro *Manifesto* (1924), integra a definição do Surrealismo: “André Breton afirma que o surrealismo age sobre o espírito como um entorpecente e que as imagens surrealistas são como as imagens do ópio que se oferecem ao homem espontaneamente, despoticamente”.¹⁴¹ Vale dizer que o Surrealismo nasce associado ao uso das imagens, pois elas condicionam e ampliam, a partir de si mesmas, a condição surreal. A poesia é feita de imagens que surgem das livres associações do pensamento, da escrita automática, por exemplo.

Arbex define a imagem surrealista como “uma metáfora não convencional, ‘esvaziada’, pois nela se verifica a fusão de elementos que aparentemente nada têm em comum para a criação de uma nova realidade; o que, em princípio, subverte a base do pensamento metafórico”.¹⁴² Em resumo, o Surrealismo opera na junção de imagens aleatórias – o que Ponge chamou de “qualidade diferencial”, na citação acima – e ao sabor do estranhamento que estas provocam, na contramão do que se espera das realizações metafóricas que trabalham com certo lastro de analogia.

Nesse mesmo caminho, Pierre Reverdy escreve, em *Nord-Sud* (março, 1918):

A imagem é uma pura criação do espírito.

Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distanciadas.

Quanto mais as relações entre as duas realidades aproximadas forem distantes e exatas, mais a imagem será forte – maior será a sua potência emotiva e a sua realidade poética [...].

A emoção assim provocada é pura, poeticamente, porque nasceu fora de qualquer imitação, de qualquer evocação, de qualquer comparação.¹⁴³

A imagem, tal qual a concebe Reverdy, não admite os termos comparativos empreendidos normalmente pela analogia, mas baliza a imagem como uma criação do espírito que aproximaria “exatamente” realidades distantes. Fato que levou Breton a discordar, em parte, desse conceito, como nos chama a atenção Chénieux-Gendron,¹⁴⁴ porque faz alusão à exatidão da aproximação que, acaba por admitir certo controle da razão, que seleciona e conjuga as imagens a fim de se conseguir o melhor resultado. Como se sabe, para Breton, a imagem surreal deveria surgir da arbitrariedade das relações para assim fugir, ao máximo, dos

¹⁴¹ ARBEX. As metáforas picturais de René Magritte, p. 149.

¹⁴² ARBEX. As metáforas picturais de René Magritte, p. 149.

¹⁴³ REVERDY *apud* CHÉNIEUX-GENDRON. *O Surrealismo*, p. 72.

¹⁴⁴ CHÉNIEUX-GENDRON. *O Surrealismo*, p. 73.

limites do sentido: a imagem “mais forte é aquela que apresenta o grau de arbitrariedade mais elevado [...] aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática”.¹⁴⁵ Desse modo, a força da imagem surreal, para Breton, também está no poder de permanecer intraduzível à linguagem comum, cotidiana, o que se comprova no fluxo de imagens que se alternam em suas relações para deixar o significado, ou a elaboração de sentido, sempre em suspenso.

Pode-se dizer que os métodos de Ponge distanciam-se substancialmente do Surrealismo, e que, em sua poesia, há uma extrema valorização do significado, em contrapartida aos surrealistas, que valorizam em maior proporção o significante e a imagem. Contudo, em alguns de seus poemas, encontraremos indícios do Surrealismo, através do uso de imagens peculiares ao movimento. De *O partido das coisas*, destacamos como exemplos dessas imagens, os seguintes trechos: “Desde então, a borboleta errática só pousa ao acaso do percurso, ou quase isso. / Fósforo voejante, sua chama não é contagiosa. [...] Minúsculo veleiro dos ares”; “Uma claridade reticente reina no interior desse caracol em ruínas, na qual flutua em suspensão a raspadura da madeira bege”.¹⁴⁶

Icleia Borsa Cattani,¹⁴⁷ em estudo acerca do surrealismo nas artes visuais, apresenta três principais aspectos dos procedimentos artísticos desse movimento, a saber: o automatismo; o *trompe-l'œil* ou a fixação das imagens dos sonhos; e a crítica, através da negação da tradição representativa. Esta última, amparada nas telas de René Magritte: *A traição das imagens (Isto não é um cachimbo, 1928)* e *A chave dos sonhos (1930)* – obras de extrema racionalidade e ironia, que, segundo a autora, negam os outros dois procedimentos por procurar distanciamento dos mistérios apreendidos via sonho e/ou subconsciente. Significa dizer, na esteira de Octávio Paz, que o uso da racionalidade, por Magritte, faz com que a linguagem (pictural) transcenda a si mesma e a partir de si mesma, sendo, por conseguinte, poema. E, de fato, os poemas de Magritte são construídos através da exploração dos mistérios existentes nas interrelações entre imagens díspares, cuja estranha afinidade o pintor faz ressoar. Uma vez lançado o mistério, as próprias estruturas da racionalidade são expostas e indagadas em seu funcionamento.

¹⁴⁵ BRETON *apud* CHÉNIEUX-GENDRON, *O Surrealismo*, p.74.

¹⁴⁶ PONGE. *O partido das coisas*, p. 93 e p. 113, respectivamente; (grifo meu).

¹⁴⁷ CATTANI. Os procedimentos do Surrealismo nas artes visuais. In: PONGE, Robert (Org.) *O Surrealismo*, p.118-126.

Embora o nome de Magritte esteja diretamente associado ao Surrealismo,¹⁴⁸ entrevemos características, em algumas de suas obras, que o aproximam de seu contemporâneo, Ponge, em especial, o caráter reflexivo que, em grande parte, também está apoiado em questionamentos sobre as relações entre palavras e coisas. Isso nos leva a pensar na hipótese de que, assim como há escritores críticos, há, também, artistas críticos, tal qual Magritte, que empreenderam pesquisas poéticas por meio da pintura. No próximo subitem, analisaremos as relações poéticas que vislumbramos entre o poeta e o artista com o intuito de nos aprofundarmos um pouco ainda no processo criativo de Ponge. Para tanto, iniciaremos nosso trajeto pelo modo como Ponge e Magritte questionam as relações entre as palavras e as coisas.

2.3 - René Magritte e a “lição das coisas”

O artista e crítico de arte Marcel Mariën¹⁴⁹ explicita que há diferenças substanciais entre o surrealismo bretoniano e o surrealismo praticado por Magritte. A principal delas está no fato de as telas de Magritte não evocarem o inconsciente, mas sim o mistério existente nas coisas tangíveis, visíveis, objetos do nosso cotidiano; o invisível está excluído do pensamento poético. Diz o pintor: “Les images que je peins ne montrent que ce j’ai pensé. L’invisible est exclu de la pensée poétique dont la peinture peut faire la description.”¹⁵⁰ Ao contrário do grupo francês, portanto, que privilegia as imagens surgidas do inconsciente do artista, uma vez estimulado pelas sessões de transe ou sono, para depois reproduzi-las na tela. O que se nota é que o mistério, para Breton, está na linguagem do sonho, da loucura e da embriaguez do espírito, bem como no famoso “acaso objetivo”, espécie de epifania que reporta ao destino a descoberta incontestada, quase necessária, de algo da ordem do desejo que estava cifrado, encoberto.

Um bom exemplo de poética fundada no mistério, no sentido atribuído por Magritte, é a conjugação das imagens do ovo e da gaiola. O mistério reside justamente no deslocamento

¹⁴⁸ Segundo Cattani, há, no Surrealismo, uma declarada estima pela poesia, pela política e pela filosofia, enquanto a pintura põe em relação metonímica todos os procedimentos plásticos realizados pelo movimento, desde colagens, esculturas, ações, ambientes. Diz a autora: “Breton refere-se constantemente à pintura, no que ele segue a tradição francesa que engloba no conceito de pintura processos mais amplos das artes visuais”, isto é, a pintura, aqui entendida como arte pictural, goza, no Surrealismo, de uma liberdade criativa extrema, tanto por significar qualquer manifestação plástica quanto pela possibilidade de seguir, a seu modo, com autonomia, seu caminho criativo.

¹⁴⁹ MARIËN *apud* MEURIS. *René Magritte*, p. 68.

¹⁵⁰ MAGRITTE *apud* JONGEN. *Ceci est un Magritte*, p. 216.

racional – um ovo desproporcionalmente grande, e não um pássaro, dentro de uma gaiola – ou, ainda, na afinidade entre o ovo e o pássaro, pela qual os dois se comunicam misteriosa e metonimicamente com a gaiola.

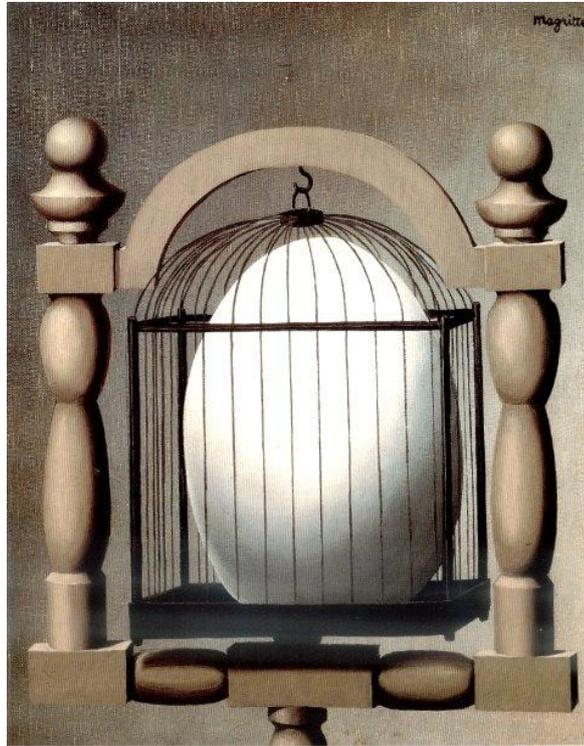


Figura 3: *As afinidades eletivas*, 1933 – Coleção Étienne Périer, Paris.

Não se pode desconsiderar também o título, “afinidades eletivas”, que ilustra o pensamento analógico, que seleciona os objetos e os coloca em situação poética. Essas imagens insuspeitas, mas facilmente reconhecíveis, suscitam, para Magritte, a poesia. Magritte interrelacionou objetos díspares, cuja afinidade não percebíamos antes, para fazer emergir, daí, o mistério. Todavia, as imagens de Magritte remetem ao mistério existente justamente nas relações possíveis entre as coisas. Nessa direção, Philippe Roberts-Jones dirá que:

A arte de Magritte é uma arte de confrontos voluntários e de afinidades secretas que os elementos recorrentes e os objetos privilegiados, que são as imagens e signos do pensamento do artista, orientam, animam e pontuam.¹⁵¹

¹⁵¹ “L’art de Magritte est un art de confrontations volontaires et d’affinités secrètes qu’orientent, animent et ponctuent des éléments récurrents et des objets privilégiés, qui sont images et signes de la pensée de l’artiste”. ROBERTS-JONES. *De l’empire des lumières aux domaines du sens*, p. 37. (Tradução Márcia Arbex).

“O pensamento do artista” pode ser lido como o “pensamento inspirado” que Magritte, mais de uma vez, afirma ser a origem de suas telas. Os “objetos privilegiados” formam uma espécie de vocabulário particular do artista por figurarem em várias telas. São alguns deles: chapéus coco, maçãs, guarda-chuvas, cachimbos, ovos, velas, nuvens e, ressalte-se, nenhum deles traz consigo um significado específico, mas, ao contrário, significam e ressignificam conforme a tela.

Curiosamente, há situações em *O partido das coisas* que nos remetem a algumas telas de Magritte, pois possuem personagens cujo significado simbólico é praticamente o mesmo. É o caso, por exemplo, dos homens de chapéu-coco, que aludem a homens comuns, e até mesmo medíocres, tanto nos famosos quadros de Magritte, *Golconde* (Houston, The Menil Collection, 1953) e *Le mois des vendanges* (Paris, Coleção particular, 1959), quanto nesta passagem que encontramos em Ponge: – “um pelotão de funcionariinhos ao mesmo tempo mesquinhos e selvagens, de chapéu-coco, com farnel na mão [...]”.¹⁵² Note-se que as aproximações se fazem somente a partir de nossa leitura, no intuito de demonstrar o quanto os olhares dos dois artistas se tangenciam em suas observações do mundo.

Interessante notar que Ponge, ao se debruçar sobre o “mundo mudo”, propõe-nos uma ressignificação das coisas a partir, justamente, de um novo contato com essas mesmas coisas, para as quais o homem deveria olhar melhor, apreender-lhes a lição, e construir um novo humanismo. Refiro-me, aqui, às proposições do próprio poeta, que diz: “eu me deixo puxar, *pelos objetos*, para fora do velho humanismo, para fora do homem atual e para a frente. Acrescento ao homem as novas qualidades que nomeio”.¹⁵³ Contudo, enquanto Ponge não prescinde de uma justeza de palavras que faria calar nossa propensão à fala desbragada, à hipersignificação que provoca o inchaço da língua, os surrealistas operam com o contrário, com a abertura que possibilita à imagem ser livre de contingências preestabelecidas, contraditórias e livres.

Magritte, por sua vez, procura conjugar situações arbitrárias na composição de suas imagens surreais – lembremos dos títulos de seus quadros. Contudo, note-se, a arbitrariedade funcionaria, nesse caso, mais para trazer à luz relações desconhecidas entre as imagens que ele selecionou e justapôs na tela. Dito de outra forma, mesmo a arbitrariedade estaria submetida à certa racionalidade por parte do pintor, que nela se apoia para mostrar como as

¹⁵² PONGE. *O partido das coisas*, p. 113; (grifos meus).

¹⁵³ PONGE. My creative methode. In: _____. *Métodos*, p. 55.

imagens ou elementos conjugados se relacionam sob a égide do que Magritte denomina por mistério.

A série *A chave dos sonhos*, iniciada em 1927, serve de exemplo ao artista para demonstrar como as estruturas arraigadas em nosso raciocínio lógico, que nos fazem remeter uma imagem à palavra que a designa, é uma convenção linguística. Abaixo, para melhor explicação, reproduzimos uma das telas da série.

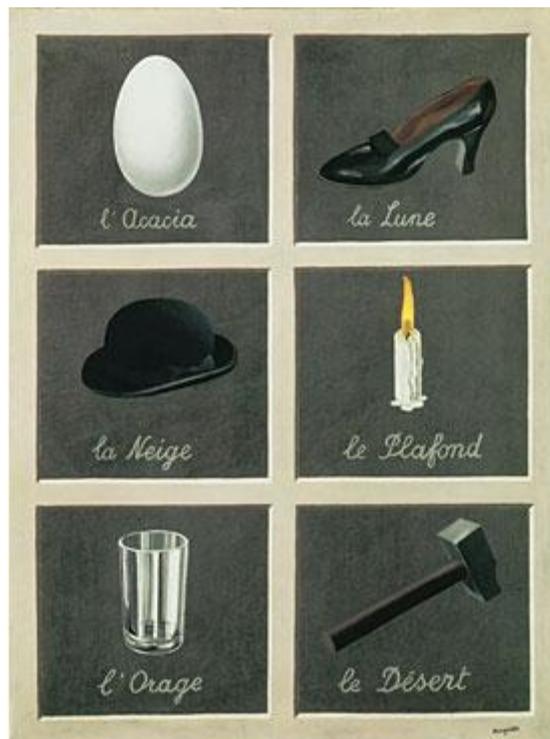


Figura 4: *A chave dos sonhos* (1930). Coleção particular, Paris.

Os seis compartimentos da tela apresentam objetos e palavras sem relação entre si, pelo menos em princípio. A composição é a seguinte: a imagem de um ovo é assim designada – a acácia; um sapato feminino – a lua; um chapéu coco – a neve; uma vela acesa – o teto; um copo vazio – a tempestade; um martelo – o deserto. Ressalte-se que o artista trabalha segundo construções metafóricas, e, portanto, um sentido oculto pode estar por trás da associação da imagem de um canivete e a palavra pássaro, ou de uma vela acesa e o teto, por exemplo.

Márcia Arbex nos chama a atenção para o título da obra:

Se considerarmos o título do quadro (a chave ou a interpretação dos sonhos), tais associações incomuns podem adquirir um sentido especial: nos sonhos se realizam as associações as mais improváveis, até mesmo impossíveis segundo o raciocínio lógico de vigília.¹⁵⁴

A relação paradoxal entre a legenda e as coisas, nessa e em outras telas de Magritte, revela-nos o quanto o pintor belga trabalha para desfazer as interpretações habituais que detemos a respeito das correspondências palavra/coisa e/ou imagem/coisa/palavra. O próprio artista dirá:

A meu ver, minhas pinturas são válidas se os objetos que elas representam resistem às interpretações simbólicas ou a outras explicações [...]. A arte de pintar, tal como a concebo, representa objetos de modo que eles resistam às interpretações habituais.¹⁵⁵

Os conceitos desenvolvidos por Magritte para “visão pura” e “imagem poética” ajudam-nos a perceber o quanto seu projeto criativo está próximo da prerrogativa bretoniana de realizar imagens que resistam à tradução em “linguagem prática”. Segundo Chénieux-Gendron, Breton salienta os meandros da criação metafórica ao declarar que: “o valor da imagem depende da beleza da faísca obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial entre os dois condutores”.¹⁵⁶ Isto é, os dois condutores são as palavras e as imagens que, uma vez unidas, provocam um a “centelha poética”.

“A visão pura” magritteana está pautada em uma visão livre de contingências preestabelecidas, pois que procura inaugurar visadas antes desconhecidas e, por isso mesmo, nunca antes traduzidas, podemos dizer. Em outras palavras, a “visão pura” procura manter-se imaculada das hiperinterpretações das imagens operacionalizadas naturalmente por todos nós. Já a “imagem poética” qualifica-se como uma abertura à metáfora e à metonímia, um devir que somente a linguagem poética pode empreender em suas não-designações. Ou seja, através de conjugações imagéticas, formando metáforas e metonímias, Magritte mostra-nos como se dão essas construções, como elas se realizam, e como os espectadores tentam atribuir-lhes

¹⁵⁴ ARBEX. As metáforas picturais de René Magritte, p. 157.

¹⁵⁵ “Mes tableaux sont valables, à mes yeux, si les objets qu’ils représentent résistent à des interprétations par symboles ou par d’autres explications [...] L’art de peindre, tel que je le conçois, représente des objets de telle manière qu’ils résistent aux interprétations habituelles”. MAGRITTE *apud* JONGEN. Ceci est un Magritte, p. 215. (Tradução de Márcia Arbex).

¹⁵⁶ BRETON *apud* CHÉNIEUX-GENDRON, *O Surrealismo*, p.74.

sentido. Esses dois mecanismos de construção da imagem surreal nos levam a intuir que Magritte, ao procurar reproduzir, em suas obras, situações do primeiro olhar, bem como do olhar transcendente à normalidade das situações, está interessado em surpreender os espectadores nos meandros do ver e do visível. A respeito dessas questões, René-Marie Jongen, estudioso de Magritte, ressalta que

a concepção magritiana da imagem poética pressupõe a exclusão, precisamente, de tudo que for já-conhecido e já-visto – que são característicos daquilo que Magritte chama de olhar, que vê apenas aquilo que sabe. Concepção elevada da imagem que, ao contrário, exige um ver depurado de qualquer olhar e a cada vez recomeçado.¹⁵⁷

Note-se que Ponge busca limpar as palavras desgastadas pelo uso cotidiano, dando-lhes novas conceituações ou revelando sentidos encobertos, o que poderia ser entendido, nesse contexto, como a busca por uma “visão purificada de todo o olhar”, tal qual Magritte.

2.4 - Palavras e coisas – uma oscilação inquieta

Henri Maldiney ressalta a importância fundamental de entendermos que, “na obra de Ponge, as coisas como horizonte das palavras e as palavras como horizonte das coisas estão em perpétua troca”.¹⁵⁸ Sartre, no mesmo caminho, diz que a leitura de *O partido das coisas* “parece uma oscilação inquieta entre o objeto e as palavras, como se não mais soubéssemos exatamente, ao fim e ao cabo, se é a palavra que é o objeto ou o objeto que é a palavra”.¹⁵⁹ Vale dizer, então, que na obra de Francis Ponge, encontramos poemas em que a dubiedade do referencial perfaz a própria criação poética. Isto é, para o poeta, as palavras podem ser entendidas como objetos, haja em vista sua parte física, seus aspectos gráficos, fonéticos e significativos constituírem um objeto. Por sua vez, os objetos pongianos são feitos de palavras.

Michel Collot¹⁶⁰ identifica, na obra do autor de *O partido das coisas*, duas vertentes distintas, e, por vezes, contraditórias, de relações entre as palavras e as coisas. A primeira

¹⁵⁷ “la conception magrittienne de l’image poétique est telle qu’elle exclut précisément tout déjà-connu et tout déjà-vu – qui sont le propre de ce que Magritte appelle le regard, que ne voit que ce qu’il sait. Conception élevée de l’image, qui au contraire exige un voir épuré de tout regard et à chaque fois recommencé”. JONGEN. Ceci est un Magritte, p. 214. (Tradução de Márcia Arbex).

¹⁵⁸ “dans l’oeuvre de Ponge, les choses comme horizon des mots et les mots comme horizon des choses sont dans un perpétuel échange”. MALDINEY *apud* COLLOT. *Francis Ponge: entre mots et choses*, p. 8.

¹⁵⁹ SARTRE. O homem e as coisas, *in Situações I: crítica literária*, p. 31.

¹⁶⁰ COLLOT. *Francis Ponge: entre mots et choses*, p.146-151.

delas considera o objeto a partir de seu nome. Isto é, os objetos do “mundo mudo” possuem um nome e uma história que perpassam pela cultura linguística e social. Ponge pesquisa e evidencia tais relações, como já visto, com a ajuda de dicionários (como o *Littré*), enciclopédias (*Larousse*) e um detalhado trabalho etimológico: “Trata-se do objeto como noção. Trata-se do objeto na língua francesa, no espírito francês (realmente artigo de dicionário francês)”.¹⁶¹

A segunda vertente apontada por Collot trata da relação entre as palavras e as coisas, considerando o objeto como se este não possuísse nome. Nesse sentido, encontramos um caráter sinestésico advindo do contato entre o poeta e os objetos, que evocam qualidades que o nome não contempla. “Se quero agora examinar mais atentamente um dos tipos peculiares da pedra, a perfeição de sua forma, o ato de poder agarrá-lo e revirá-lo em minha mão, faz-me escolher o seixo”,¹⁶² diz o poeta “descrevendo”/tateando “O seixo”. As “descrições” dessas qualidades, de certo modo, põem em xeque a adequação, ou o seu contrário, da relação objeto/palavra.

Embora sinestésicos, os objetos pongianos privilegiam o sentido da visão, como podemos perceber no trecho a seguir:

Não somente dar a ver, dar a gozar no sentido da vista (da visão do espírito), não! Dar a gozar neste sentido que se localiza no fundo da garganta: igual à distância da boca (da língua) e das orelhas. E que é o sentido da formulação, do verbo. Esse sentido que goza mais ainda quando se lê do que quando se ouve [...]. *O olhar-de-tal-sorte-que-é-falado*.¹⁶³

A expressão criada por Ponge coaduna visão e fala, chamando-nos uma especial atenção por seu caráter dúbio, que tanto pode significar uma comparação (olhar = fala) quanto uma consequência (olhar que realiza a fala), como nos lembra Collot.¹⁶⁴

René Magritte questiona essas relações entre as palavras e as coisas de maneira bastante parecida com os procedimentos de Ponge, pois que, em muitas das telas, o tratamento da imagem, da palavra e do objeto são diferenciados quanto ao seu significado e representação. A tela *A traição das imagens ou Isto não é um cachimbo* é emblemática nesse sentido, pois coloca em suspensão, a um só tempo, os conceitos que detemos de imagem, objeto e palavra.

¹⁶¹ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 46.

¹⁶² PONGE. *O partido das coisas*, p. 165.

¹⁶³ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 33; (grifos meus).

¹⁶⁴ COLLOT. *Francis Ponge: entre mots et choses*, p. 148.



Figura 5: *A traição das imagens ou Isto não é um cachimbo* (1928/29) – County Museum, Los Angeles.

Foucault associa a construção dessa tela a um caligrama desfeito, cuja operação está na ligação dos signos verbais aos elementos plásticos. Segundo o pensador francês, as operações que compõem a tela são as seguintes:

- 1 – Praticar um caligrama onde se encontrem simultaneamente presentes e visíveis a imagem, o texto, a semelhança, a afirmação e o lugar-comum deles.
- 2 – Depois abrir, de uma vez só, de maneira que o caligrama se decomponha imediatamente e desapareça, deixando como rastro apenas seu próprio vazio.
- 3 – Deixar o discurso cair segundo seu próprio peso e adquirir a forma visível das letras. Letras que, na medida em que são desenhadas, entram numa relação incerta, indefinida, emaranhada, com o próprio desenho [...].¹⁶⁵

O caligrama magritteano, enlaçando desenho e grafia, opera desconstruindo a afirmativa que faz da legenda a referência do desenho, bem como o seu inverso, também posto em suspenso.

Vera Casa Nova, a respeito das artes na atualidade, nos lembra que:

As artes contemporâneas transformam retóricas, tempos e espaços. Pós-Duchamp, pós-Magritte, pós-Schwitters [...] a imagem pode tomar o lugar de uma palavra, no quadro, na escultura, na instalação, em performances variadas, as palavras são da mesma substância das imagens. Palavras e imagens se exercitam em atravessamentos contínuos e descontínuos.¹⁶⁶

¹⁶⁵ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, p. 76.

¹⁶⁶ CASA NOVA. *Escópicas: notas a partir de um lugar*, p. 67.

O fato de tanto palavras quanto imagens desempenharem um papel similar no jogo da representação já havia sido considerado por Magritte, que, de certo modo, esquadrinhava a palavra (por sugerir o objeto ausente), e a imagem (por negar a presença do objeto).

Márcia Arbex salienta que, para Magritte, “a palavra e a imagem têm a mesma origem, as mesmas funções, estando unidas por diversas afinidades que as tornam cúmplices ao buscar, juntas, o efeito poético”.¹⁶⁷ Isso quer dizer que, nas obras de Magritte, as imagens/palavras são consideradas em suas relações, fato que se torna mais claro quando observamos o texto “As palavras e as imagens”, publicado no nº 12 da revista *Révolution Surréaliste*, de 15 de dezembro de 1929. Nesse texto, apresentado sob a forma de dezoito proposições ilustradas, Magritte “estabelece os princípios que, segundo ele, regem as relações entre a palavra, a imagem e o objeto, sistematizando as especulações do pintor no que se refere à representação e à denominação, formuladas anteriormente na pintura”.¹⁶⁸ Textos e imagens são exibidos, quase didaticamente, para mostrar o quanto é arbitrário o jogo do signo e da significação, a nossa concepção que atribui certa interdependência entre ambos: ora a imagem servindo de ilustração ao texto, ora o texto servindo de legenda à imagem.

¹⁶⁷ ARBEX. As metáforas picturais de René Magritte, p. 158-159.

¹⁶⁸ ARBEX. As metáforas picturais de René Magritte, p. 158-160.

LES MOTS ET LES IMAGES

Un objet ne tient pas tellement à son nom qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui lui convienne mieux.



Il y a des objets qui se passent de nom :



Un mot ne sert parfois qu'à se désigner soi-même :



Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent :



Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



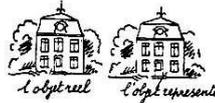
Une image peut prendre la place d'un mot dans une proposition :



Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui :



Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente :



Les mots qui servent à désigner deux objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre :



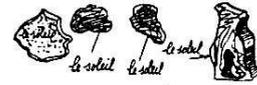
Dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images :



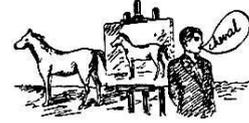
On voit autrement les images et les mots dans un tableau :



Une forme quelconque peut remplacer l'image d'un objet :



Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image :



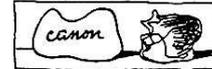
Or, les contours visibles des objets, dans la réalité, se touchent comme s'ils formaient une mosaïque :



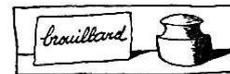
Les figures vagues ont une signification aussi nécessaire aussi parfaite que les précises :



Parfois, les noms écrits dans un tableau désignent des choses précises, et les images des choses vagues :



Ou bien le contraire :



René MAGRITTE.

Figura 6: As palavras e as imagens (*Révolution Surréaliste*, de 15 de dezembro de 1929).

Anne-Marie Christin, em seu trabalho “A escrita segundo Magritte”,¹⁶⁹ ressalta o fato de “As palavras e as imagens” suscitar a desconstrução de nossa habitual cultura livresca, apoiada no verbo, ao colocar em evidência que texto e imagem dividem o mesmo suporte, embora, algumas vezes, haja problemas evidentes quanto à representatividade de um e de outra, em relação ao objeto. É o caso do fragmento explicitado em seguida:

¹⁶⁹ CHRISTIN, Anne-Marie. L'écriture selon Magritte. *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes*. Trad. Márcia Arbex e Suely Lage Alves de Brito. Liège: Université de Liège, n. 18, 1999.

Un objet rencontre son image, un objet rencontre son nom. Il arrive que l'image et le nom de cet objet se rencontrent.

“Um objeto encontra sua imagem, um objeto encontra seu nome. Às vezes a imagem e o nome deste objeto se encontram.”

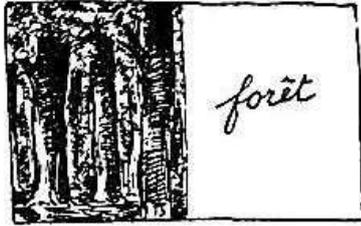


Figura 7: As palavras e as imagens (detalhe).

O que significa dizer que objeto, imagem e o nome que os enlaça podem coexistir sem relações fortes o suficiente para que um remeta ao outro instantaneamente. Seria o caso da polissemia, nomes que designam mais de um objeto e, por conseguinte, mais de uma imagem. Magritte admite tal polissemia ao dizer que os encontros entre imagem-objeto-nome ocorrem “às vezes”, o que nos leva a outro fragmento que identifica funções diferenciadas para um objeto, seu nome e/ou sua imagem:

Un objet ne fait jamais le même office que son nom ou que son image

“Um objeto nunca tem a mesma função que o seu nome ou sua imagem.”

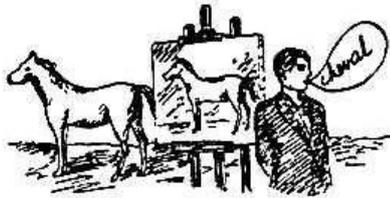


Figura 8: As palavras e as imagens (detalhe).

Podemos perceber uma diferença substancial entre a nomeação do objeto (a palavra que o designa e classifica), sua representação pictórica, e a enunciação deste.¹⁷⁰ Magritte, ao colocar lado a lado as representações – o “objeto” cavalo, o signo não-verbal cavalo, e o signo verbal cavalo –, faz soar o dessemelhante dos significados. Queremos dizer, o referente é o mesmo, um cavalo, mas as manifestações que procuram representá-lo não confirmam que ele seja o mesmo, pois cada uma diz respeito a um cavalo específico: aquela que é imagem

¹⁷⁰ Anne-Marie Christin nos lembra o fato de o “balão” contendo a palavra cavalo ser um marcador de enunciação; o balão sinaliza “uma forma que serve de intermediário, na representação das palavras, entre o universo da palavra onde elas foram emitidas e aquele da imagem que as acolhe”. CHRISTIN. *L’écriture selon Magritte*, p. 8.

psíquica comum a todos nós; aquela que é significante; e, por fim, aquela que é imagem pintada. Todas são representações, todavia, cada uma delas realizada de maneira diversa e não necessariamente coincidente. Interessante notar, ainda, que esse fragmento dialoga com um dos exemplos utilizados por Saussure¹⁷¹ para explicar a composição do signo verbal em significado e significante. Como é sabido, para o linguista francês, o signo compreende uma relação dicotômica entre o significado (imagem psíquica) e o significante (imagem acústica). O que Magritte explora é o fato de que essas representações do objeto, por serem convenções, podem ou não ser dicotômicas, pois um objeto pode ter mais de um nome. O fragmento a seguir reforça essa afirmação:

Un objet ne tient pas tellement à son nom
qu'on ne puisse lui en trouver un autre qui
lui convienne mieux



“Um objeto não está ligado ao seu nome, que não possamos atribuir-lhe um outro nome que lhe convenha melhor.”

Figura 9: As palavras e as imagens (detalhe).

O fato de a palavra *canon* evocar, a um só tempo, uma jarra de vinho, um canhão, o cânone, uma lei eclesiástica, entre outros, mostra-nos o quanto a imagem acústica pode estar livre da imagem conceitual. Isso explica, por conseguinte, a existência concomitante das palavras diferentes, em diversos idiomas, a designar o mesmo objeto. Um exemplo de Magritte que ilustra tal assertiva é a versão de *A Chave dos sonhos*, de 1935, em que a superfície da tela foi dividida em quatro compartimentos, cada um contendo a imagem de um objeto e um nome. Das quatro imagens, três apresentam nomes em inglês que não coincidem com a imagem do objeto que pretendem designar: o cavalo é chamado “the door” (a porta), o relógio é designado por “the wind” (o vento) e o jarro “the bird” (o pássaro). A introdução voluntária de um “erro” na denominação, acrescido da utilização da língua inglesa, mostra a arbitrariedade do signo linguístico, cuja prova encontra-se na diferença entre as línguas.¹⁷²

Encontramos reflexão semelhante em Ponge, ao tratar do trabalho de “descrição/definição”:

Como se explica [...] a existência de inúmeros dicionários e enciclopédias na mesma língua e no mesmo tempo, e o fato de suas definições dos mesmos

¹⁷¹ SAUSSURE. *Curso de lingüística geral*, p. 79.

¹⁷² ARBEX. *As metáforas picturais de René Magritte*, p. 156.

objetos não serem idênticas? Principalmente, como pode parecer que eles dão mais a definição das palavras do que a definição das coisas? [...] *De onde vem essa diferença, essa margem inconcebível entre a definição de uma palavra e a descrição da coisa que a palavra designa?*¹⁷³

O fato de encontrarmos inúmeros dicionários e enciclopédias, seja no mesmo idioma ou não, torna flagrante que existem diferentes definições para o mesmo objeto, e explicita as discrepâncias entre as palavras e as coisas.¹⁷⁴ Ao mesmo tempo, definir uma palavra e descrever o objeto que essa mesma palavra nomeia são processos paralelos, mas não coincidentes, o que nos leva a crer que a poética de Francis Ponge perquire a convencionalidade da nomeação dos objetos e, principalmente, expõe questionamentos acerca do tratamento equivalente dado por nossa linguagem para os objetos e as palavras.

Magritte ainda revela a existência de palavras que tomam o lugar dos objetos dentro da realidade, sendo tais palavras tão verossímeis que sobrepõem tanto a imagem conceitual que detemos em nossas consciências quanto o próprio objeto em si:

Un mot peut prendre la place d'un objet
dans la réalité :

“Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto
dentro da realidade”



Figura 10: As palavras e as imagens (detalhe).

Por fim, neste outro fragmento, Magritte demonstra que alguns objetos prescindem de um nome, tamanha é sua marca significativa:

Il y a des objets qui se passent de nom :

“Há objetos que dispensam seu nome”



Figura 11: As palavras e as imagens (detalhe).

¹⁷³ PONGE. My creative method. In: _____. *Métodos*, p. 21; (grifos meus).

¹⁷⁴ Como vimos, trata-se da mesma discussão proposta nas telas da série *A chave dos sonhos*, de René Magritte.

Interessante notar que Magritte, ao ilustrar o quanto o objeto barco dispensa seu nome, tangencia, em contrário, a observação que Ponge faz acerca da Mimosa: “Talvez o que torne tão difícil o meu trabalho seja o fato de que o nome da mimosa já é perfeito”,¹⁷⁵ isto é, enquanto, para o artista, o objeto barco dispensa seu nome para se fazer entendido no jogo da significação, para o poeta, o encontro entre o nome da planta e o objeto planta é tão singular que não cabem mais palavras nem, possivelmente, imagens para descrevê-la.

Ponge, cuja causa pessoal é dizer o objeto em sua completude, talvez considere as imagens verbais, sozinhas, pouco suficientes para dizer os objetos e, por isso, em seu trabalho, as coisas são tratadas como um todo – imagem / nome / conceito. Segundo o poeta: “As palavras são conceitos, as coisas são conceptáculos”,¹⁷⁶ e, “conceptáculos”, aqui, como o próprio nome sugere, são uma espécie de recipiente de conceitos e/ou de representações, na maioria das vezes concomitantes. Importante dizer que o “conceptáculo” abarca outra importante questão da poética pongiana, a de “objeu ou objeux”, que segundo vimos, determinam sempre um “eu” que faz o jogo da palavra e do objeto.

A noção de coisa como “conceptáculo” aproxima-se, de certa maneira, dos conceitos desenvolvidos por Magritte em seu trabalho *As palavras e as imagens*, como vimos acima. Ou seja, Ponge, ao categorizar as coisas como recipientes contendo representações, mostra-nos a volatilidade com que essas representações se alternam e se associam para dizer essas coisas, tal qual Magritte nos alerta, através de suas pesquisas linguísticas e filosóficas, que, em nosso cotidiano, tomamos as palavras pelas coisas; as palavras pelas imagens; as imagens pelas coisas.

Os exemplos acima descritos mostram-nos as múltiplas possibilidades interrelacionais operadas por nossa cognição, quando, mediados pela linguagem, nos relacionamos com o mundo. Octavio Paz, em *¿Águila o sol?*, escrito nos anos de 1950, vaticina o trabalho do poeta moderno e, de certa maneira, aponta para as condições da criação poética na contemporaneidade. Diz o autor: “A poesia pôs fogo em todos os poemas. Acabaram-se as palavras, acabaram-se as imagens. Abolida a distância entre o nome e a coisa, nomear é criar, e imaginar, nascer”.¹⁷⁷ Esse fragmento permite-nos reforçar a percepção do diálogo com as obras de Francis Ponge e René Magritte, a partir de questões importantes presentes em suas obras, tais como as pesquisas das correspondências nominativas entre coisas e palavras, e a

¹⁷⁵ PONGE. *A mimosa*, p. 38.

¹⁷⁶ PONGE. *A mesa*, p. 191.

¹⁷⁷ PAZ. *¿Águila o sol?*, p. 141.

imaginação que faz nascer, das coisas tangíveis e cotidianas, novas características, antes encobertas.

Em Francis Ponge, observamos que o diálogo acontece segundo duas vertentes: uma que baliza o “incêndio” e conforma a poesia à prosa, experimentando diferentes modos de escrita; toma partido do ato de nomear, reifica a palavra e estabelece o método descritivo inventado pelo autor. A outra, ao contrário, luta incessantemente para que a distância existente entre o nome e a coisa seja mantida, pois, para o poeta, é no percurso entre esses dois elementos que se encontra a poesia. Como muito bem sublinha Michel Collot, a respeito da poesia pongiana: “A poesia não se encontra nem nas palavras nem nas coisas, ela ocupa o lugar entre palavras e coisas, na sua diferença íntima, em meio ao qual o sujeito procura se exprimir”¹⁷⁸.

Podemos estender o diálogo do texto de Paz com a obra de Magritte nas pesquisas do artista acerca da instituição de um nome para um objeto e sua imagem, bem como no trânsito entre as três potencialidades representativas (imagem, palavra e coisa). Ou seja, a extinção da distância entre os nomes e as coisas, ressaltada por Paz, ocupa lugar privilegiado de criação poética em Magritte.

Diríamos que os autores de poesia, na modernidade, ou pelo menos grande parte deles, procuraram abolir as metáforas viciadas, em períodos anteriores, aquelas que se transformaram em imagens/bordões da linguagem poética. Ponge as evitou e Magritte as fez soarem estranhas para, assim, demonstrar seu mecanismo funcional.

Neste ensaio, procuramos evidenciar o quanto Francis Ponge e René Magritte se tangenciam em seu trabalho criativo, a partir de suas pesquisas acerca do nosso universo linguístico cotidiano. Em verdade, podemos conferir aos dois a vontade comum de que conheçamos melhor as coisas em nosso entorno, de que olhemos mais e melhor para essas coisas, às quais chegamos através de nossa linguagem.

Abrams, traçando paralelos entre poesia e pintura, diz que, por muito tempo, foram aceitos axiomas do tipo: “a poesia é a pintura que fala e a pintura é a poesia muda”¹⁷⁹ – a famosa deturpação interpretativa da máxima horaciana *ut pictura poesis*; fato que permitiu que se acreditasse na existência de um “paralelismo integral” entre essas duas artes. Como salienta Lichtenstein, foi “preciso esperar Lessing para que a doutrina do *Ut pictura poesis*

¹⁷⁸ “La poésie n’est ni dans les mots ni dans les choses, elle a lieu entre mots et choses, dans leur différend intime, au sein duquel un sujet cherche à se exprimer”. COLLOT. *Francis Ponge: entre mots et choses*, contracapa.

¹⁷⁹ ABRAMS. *El espejo e la lámpara*, p. 55.

fosse questionada de maneira radical¹⁸⁰ e fizesse cair por terra, mais adiante, na história, as aproximações que subordinavam uma à outra, ora a pintura ora a poesia. Se o paralelismo das artes propiciou o diálogo entre estas, não podemos nos esquecer que esses diálogos, por muitas vezes, encorparam disputas discursivas, o que nos remete não a um trabalho de correlação entre as artes, mas sim ao uso da técnica de uma na elaboração da outra. Lessing dirá que:

Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro objeto efetivo de sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo.¹⁸¹

Podemos perceber o segundo caso exposto por Lessing nas pinturas históricas que se propunham ser narrativas, e nas poesias descritivas que se queriam mimeses dos objetos do mundo; já o primeiro caso, o que mais nos interessa neste trabalho, está mais próximo do fato de que tanto a pintura quanto a poesia, quando se lançam nos percalços do diálogo mimético, interferem, de alguma forma, na obra que está sendo imitada, como se lhe acrescentasse uma nova perspectiva criativa a partir do olhar daquele que copia. Por exemplo, em *La géante* (1929/30 – Colônia / Museu Ludwin), Magritte apõe, lado a lado, o poema de Baudelaire, de mesmo nome, e a imagem pictórica fruto do poema, amplificando, assim, os recursos poéticos do texto de Baudelaire. Isto é, a escrita do poema e a imagem da gigante nua pintada tornam-se partes indissociáveis na construção das interpretações do poema original.

As questões da representabilidade, tanto em poesia quanto em pintura, encerram uma gama enorme de questões, como podemos perceber no pouco aqui explorado, mas ainda resta-nos tomar o nosso partido, o da poesia, pois nossa análise parte da poesia de Francis Ponge.

Leyla Perrone-Moisés, ao comentar o ensaio de Michel Butor, *Mallarmé selon Boulez* (sobre uma espécie de leitura musical feita por Pierre Boulez do famoso poema *Un coup de dés*, de Mallarmé), relata que, desde a metade do século XIX, e por quase todo o século XX, inúmeras e frutíferas criações artísticas contribuíram para a dissolução das barreiras entre as artes. Trabalhos estes muitas vezes propiciados pela assunção da crítica, pois os artistas que assumiram também o papel de críticos foram de extrema importância para o desenvolvimento de estéticas mistas. Entretanto, como diz a autora:

¹⁸⁰ LICHTENSTEIN. *O paralelo das artes*, p. 11.

¹⁸¹ LESSING apud LICHTENSTEIN. *O paralelo das artes*, p. 85.

Butor mostra como, na arte moderna, esse diálogo entre as artes se faz, não pela adição de uma obra a outra (musicar um poema ou, no caso da pintura, ilustrar uma cena de uma peça literária), mas pela profunda compreensão e exploração das possibilidades estruturais da obra pretexto, que é homenageada pela criação de outra, na qual se transpõem os princípios da primeira, a idéia [...].¹⁸²

Ou seja, não se trata de tradução intersemiótica no sentido restrito, e sim de recriações estéticas garantidas por novos suportes de expressão. Inclusive, podemos derivar esse atributo aos princípios da transcrição: tradução crítica que recria a obra fonte mantendo sua essência gerativa (entenda-se por “essência” as características estéticas). Esse método, balizado por Ezra Pound em textos criativos (aqueles cujas palavras são o objeto trabalhado), foi seguido, aqui, pelo Movimento Concretista, que verteu para o português obras como *Blanco* (Octávio Paz, 1966), *Un coup de dés* (Mallarmé, 1897), e uma coletânea de poesia provençal do século XII (*Verso reverso controverso*, 1978), entre outras. E, embora essas transcrições tenham ocorrido no campo da escrita, podemos perceber certo amálgama entre escrita, artes visuais e música nas criações concretistas, haja vista a obra *Galáxias* (Haroldo de Campos, 1984), de cunho “verbivocovisual”, como a designa o próprio autor. A aproximação entre a transcrição e a criação de outra obra de arte segundo íntima compreensão estrutural da obra fonte se dá, em verdade, pelo tratamento crítico, pela leitura criativa do autor tradutor/criador.

Em resumo, o século XX serviu de palco para transformações substantivas, em que se viu uma liberdade do fazer crítico e artístico associados às novas modalidades de criação, isto é, arte e crítica resultaram em um trânsito frutífero entre as artes, o que vimos ter sido especialmente fecundo na composição poética de Francis Ponge.

¹⁸² PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*, p. 118.

Considerações finais

Geralmente, eu lhes diria, quando eu tenho um amigo,
ele leu *Le parti pris des choses*.

F. Ponge

A poesia de Francis Ponge tem por especificidade o fato de ser objeto de inúmeras leituras. Nossa pesquisa mostrou-nos que os estudiosos de sua obra a relacionam tanto à música, às artes plásticas, à filosofia, à psicanálise, quanto aos estudos da linguagem, aos muitos suportes da crítica literária, enfim, sua poética é constelar e, por isso, objeto de abordagens intertextuais e intratextuais. Diante desse prospecto, nossa pesquisa foi guiada pelo livro *O partido das coisas*, embora fosse inevitável extrapolá-lo, pois escolhemos justamente uma leitura que procurou contemplar as reflexões de Ponge acerca do ofício de escrever, da poesia, da arte, da filosofia, do homem e sua relação com o mundo, realizadas, nesse livro, no sentido estritamente poético.

Nesse contexto, nossa pesquisa resultou em dois capítulos: *A construção do partido das coisas* e *Francis Ponge: um diálogo com as artes*. No capítulo I, nossa leitura procurou esboçar a construção do *Partido das coisas* considerando, primeiramente o livro homônimo, para depois ampliar a tomada de partido pelas coisas enquanto método poético. Para tanto, exploramos três caminhos principais: o que investigou a “descrição” pongiana; outro que procurou contextualizar as escolhas filosóficas empreendidas no ato de tomar o partido pelas coisas; e, por fim, o que tratou das questões da representação das coisas pelas palavras escritas na obra do autor. Este último retomado, em alguns momentos, no capítulo II.

A atípica descrição pongiana mostrou-se ocupar do “mundo mudo” de forma tão peculiar quanto seus procedimentos, pois, ao contrário de procurar excluir a subjetividade do autor, como notadamente ocorre nos processos descritivos, Ponge mostra-nos que seu projeto descritivo abarca seleção, recorte, sobressalto de características dos objetos que somente a subjetividade pode fazê-lo. Com isso, a descrição pongiana desenvolveu-se, em nossa leitura, como uma forma de humanismo.

O segundo caminho surgiu em nossa pesquisa com o aparecimento desse humanismo vislumbrado na descrição pongiana. Intrínsecos ao ato de descrever, engendrado na poética do autor, se somaram categorias como definir, classificar e nomear. Escolha estética tão lúcida

do artista que se mistura a uma tomada de partido de cunho filosófico e político. Assim, nos deparamos com o caráter iluminista racionalista de Ponge, e suas ressalvas a Descartes, e também com o marxismo pongiano que elegeu o caracol o modelo de nobreza a ser seguido.

Ainda no primeiro capítulo, investigamos como a descrição, a classificação e a nomeação, no projeto pongiano, leva-nos a perscrutar os meandros filosóficos da representação. Para tanto, tivemos por base o livro *As palavras e as coisas* de Michel Foucault que nos ajudou a situar Ponge na tradição e na modernidade.

O partido das coisas, ou melhor, a retórica empreendida pelo *Partido das coisas*, foi, portanto, uma chave de leitura que nos conduziu a outros escritos do poeta, como *Métodos*, *A mesa*, *Le savon*, *O caderno do pinhal*, *La rage de l'expression* e *Pour un Malherbe*, que, por sua vez, nos levaram a filósofos, poetas, artistas e teóricos da linguagem, com quem procuramos tecer diálogos ou esmiuçar o diálogo já entreposto por Ponge.

Importante dizer que a obra *O partido das coisas* parece trazer consigo o germe poético que dará início à radicalização da escritura pongiana, mais adiante, em sua obra. Primeiro, porque é um livro de poemas atípico, mais próximo da prosa e dos verbetes de dicionário do que dos formatos normalmente conhecidos. Segundo, o livro anuncia e esboça a tomada de partido pelas coisas, que estará presente em toda a obra de Ponge. Os escritos assumem, a partir desse momento, a feição de diário, de nota, de canteiro de obras, esboços, sinalizando, por fim, uma fragmentação que permite que texto poético e texto crítico figurem lado a lado. Ainda, a tomada de partido alcançará sofisticados caminhos que tornarão indiscerníveis objetos e palavras.

No capítulo II procuramos deslindar a modernidade pongiana através do diálogo deste autor com as outras artes. Respaldados no conceito de “metadiscorso indireto”, de Leo Hoek, iniciamos nossa pesquisa identificando, nos próprios textos de Ponge, referências a autores e/ou a obras de arte. As contribuições que as outras artes trazem para a obra poética de Ponge reverberam em textos em que, notadamente, percebemos o caráter crítico da poesia pongiana. Crítica esta que ultrapassa o limite da arte escrita e se inscreve enquanto discussão poética em muitas das suas possibilidades. Um bom exemplo disso se dá na passagem do poema “O restaurante Lemeunier na rua da Chaussée d’Antin”, amplamente explorado para demonstrar como Ponge almeja conjugar Manet e Veronese em seu projeto artístico ideal: ser moderno e clássico a um só tempo.

Como a modernidade de Ponge se inscreve em alguns antagonismos presentes na associação entre o moderno e o tradicional, já que o moderno pressupõe sempre o novo e a

tradição depende do desdobrar do tempo, podemos inferir que o poeta constrói uma poética de vanguarda, ao elencar, lado a lado, valores tradicionais e modernos entrevistados em autores e obras escolhidos por sua dimensão racional, ou crítica. Outra questão que corrobora nossa posição é o fato de Ponge entrever um futuro melhor para o homem através da arte, desconstruindo a idéia por muito tempo aceita de que seus poemas não se preocupam com o homem, fato que esbarra mais uma vez no humanismo pongiano:

quando alguém me diz: você não se preocupa com o homem, e quando me censuram por causa disso – coisas que já fizeram – então, eu sorrio. É verdade que estou farto do homem, do homem como ele é, farto da ciranda... Temos de cair fora disso, temos de ser tirados daí pelos nossos objetos. Então, quando me censuram, sorrio, porque, claro, o homem não é meu assunto direto, ao contrário, mas eu sei também que quanto mais intensamente procurar resistência ao homem, a resistência que seu claro pensamento encontra, mais chances terei de encontrar o homem, não reencontrá-lo, de encontrá-lo pela primeira vez, de encontrar o homem que ainda não somos, o homem com mil qualidades novas, inauditas.¹⁸³

Uma vez aberto o diálogo intersemiótico entre os poemas de Francis Ponge e outras artes, principalmente a pintura, nossa leitura foi ao encontro das pesquisas linguísticas de René Magritte, que, assim como Ponge, perquire as funções representativas da linguagem. O nosso ponto de partida foi o movimento surrealista, do qual ambos fizeram parte, cada um a seu modo, e, depois, procuramos interrelacionar as características que compõem suas criações poéticas respaldadas na crítica que desestabiliza os sentidos e os conceitos que detemos da linguagem.

Interessante notar que podemos estender a Magritte a atribuição de que a poesia se dá no encontro entre as palavras e as coisas. Em verdade, nesse caso, entre imagem e objeto, pois, ao criar suas imagens poéticas, seja através do deslocamento dos sentidos que atribuímos à linguagem, seja através da conjugação de elementos cuja estranha afinidade Magritte demonstra com efeitos de metáfora e metonímia, está o pintor, na realidade, criando novas possibilidades interpretativas que reconduzem os sentidos normalmente atribuídos às relações arbitrárias entre objetos e palavras. Está Magritte fazendo poesia. Assim, a poesia pode ser entendida enquanto “devir”, e está intimamente ligada ao pensamento; ela é, portanto, uma construção, intelectual ou sensível, que preenche os espaços abertos da obra de arte, a partir dessa mesma obra. Essas lacunas podem ser entendidas, aqui, como o lugar entre as palavras e as coisas, que, tanto para Francis Ponge quanto para René Magritte, suscitam

¹⁸³ PONGE. Tentativa oral. In: _____. *Métodos*, p. 120-121.

análises complexas acerca da linguagem. Lembremos: “Os homens são animais de palavras”,¹⁸⁴ diz o poeta; ou: “Isto não é um cachimbo”, diz o artista. Situações complementares dentro do contexto: a poesia se dá no encontro entre o homem e as coisas.

Francis Ponge faz parte, hoje, de uma lista em que figuram os grandes poetas do século XX; seu longo percurso está pautado em sua sensibilidade extrema e também no rigor para consigo mesmo e para com sua obra. O poeta que se empenhou para modificar o mundo pela literatura, que sonhou com um novo humanismo, mais apto às contingências do mundo, tal qual sua geração, presenciou as carnificinas das Guerras Mundiais, viu caírem as ideologias humanistas e as socialistas, acompanhou o processo emergente da massificação das artes, as ditaduras instauradas mundo afora e a inversão dos valores pelos quais lutou por muito tempo. Contudo, jamais deixou de lado o bom humor, por vezes cáustico ou mesmo cínico, que entrevia, nas coisas e nas palavras, múltiplas possibilidades poéticas.

Ponge nos deixou por legado uma obra consistente que, por fim, em nosso entendimento, alcançou aquilo que o autor sempre buscou: significam e ressignificam a tomada de partido pelas coisas, e dizem respeito, indiretamente, ao homem, “ao homem que ainda não somos, o homem que vamos ser”,¹⁸⁵ ou, pelo menos, o homem necessário, que sonhamos alcançar. Podemos dizer, nesse sentido, que Ponge intui que deveríamos ressignificar o mundo através de nossa relação com as coisas. Essa ressignificação é, no fundo, a construção ou resgate de um saber pautado também na experiência. É o aprendizado da “lição das coisas” respaldado em um novo olhar para o mundo das coisas simples e cotidianas.

Diante dessa perspectiva, lembramos que Francis Ponge – como assinalamos no início de nosso estudo – aproxima-se demasiado do poeta pantaneiro Manoel de Barros. Como sabemos, Barros interessa-se muito mais pelos elementos ditos por ele ordinários e “desimportantes” que pelas ações racionais do homem. Seus poemas consideram os objetos sublimes em sua existência natural, e o homem, quando surge como personagem, está metamorfoseado em natureza ou possui o respaldo da infância e/ou da loucura para figurar de forma mais adequada junto às coisas ao seu redor.

Curioso notar que as semelhanças entre os dois autores perpassam escolhas semelhantes, por um mundo composto de objetos corriqueiros ou pouco importantes, aqueles

¹⁸⁴ PONGE. A prática da literatura. In: _____. *Métodos*, p. 139.

¹⁸⁵ PONGE. Tentativa oral. In: _____. *Métodos*, p. 121.

objetos que todos conhecemos, mas que, pelo uso contumaz, acabam por se tornarem invisíveis à nossa percepção. Em *Matéria de poesia*,¹⁸⁶ o poeta Manoel de Barros diz:

Cada coisa ordinária é um elemento de estima
 Cada coisa sem préstimo
 Tem seu lugar
 Na poesia ou na geral
 [...]
 As coisas que não pretendem, como
 por exemplo: pedras que cheiram
 água, homens
 que atravessam períodos de árvore,
 se prestam para poesia
 [...]

Nesse contexto, podemos entender que a poética de Francis Ponge reverberou, no Brasil, na constituição poética de autores contemporâneos importantes, além daqueles citados na Introdução deste estudo, o que merece um estudo comparativo mais apurado.

Os escritos de Francis Ponge trouxeram-nos outras questões, muito contemporâneas, como a relação que estabelecemos com os objetos, a falência dos discursos das ciências humanas para o mundo atual, a extrema valorização da ciência que exclui a experiência pessoal como fonte de aprendizado, o empobrecimento vocabular dos usuários das línguas, o fato de termos nos distanciado da natureza, esquecendo-nos de que fazemos parte dela.

Nossa pesquisa sobre a poética de Ponge terminou sendo, por fim, um aprendizado da lição das coisas: “Não se pode sair da árvore com meios de árvore”.¹⁸⁷

¹⁸⁶ BARROS. *Matéria de poesia*, p. 11.

¹⁸⁷ PONGE, *O partido das coisas*, p. 137.

Referências

- ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*. Trad. do inglês por Gregório Aráoz. Buenos Aires: Editorial Novo, 1962.
- ANTUNES, Ricardo. *O caracol e sua concha: ensaios sobre a nova morfologia do trabalho*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- ARBEX, Márcia. *As metáforas picturais de René Magritte*. Disponível em: <<http://w3.ufsm.br/revistaletas/letas34.html>>. Acesso em 21 de outubro de 2009.
- ARBEX, Márcia. As metáforas picturais de René Magritte. *Letras: Literatura, Outras Artes & Cultura das Mídias*. n. 34. Org. André Soares Vieira. Rio Grande do Sul: Universidade de Santa Maria, 2007. p. 147-161.
- ARBEX, Márcia (sel. e org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ARBEX, Márcia; LEITE, Cídio Randolpho Geraldo. A noção de semelhança no universo poético e artístico de René Magritte. *Caligrama*, v. 8. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BACIU, Stefan (Comp.). *Antología de la poesía latinoamericana (1950-1970)*. Nova York: State University of New York, 1974.
- BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manoel de Barros*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2003.
- BARROS, Manoel. *Matéria de poesia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Trad. Heloysa Lima Dantas; Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Volume I*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAQUE, G. *Textes de Francis Ponge, Pierre Descargues e André Malraux*. Paris: Draeger, 1971. Coleção Draeger.
- BRETON, Philippe. *Elogio da palavra*. Trad. Nicolas Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Coleção Signos.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 2001.

- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. Coleção Debates.
- CAMPOS, Haroldo; PAZ, Octávio. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- CASA NOVA, Vera. Escópicas: notas a partir de um lugar. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, n. 10/11, 2003/2004. p. 65-71.
- CASSIN, Bárbara. *O efeito sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- CASSIN, Bárbara; LOURAUX, Nicole; PESCHANSKI, Catherine. *Gregos, bárbaros e estrangeiros*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *A filosofia do Iluminismo*. Trad. Álvaro Cabral. Campinas: Unicamp, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- CHRISTIN, Anne-Marie. L'écriture selon Magritte. *Revue des historiens d'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes*. Trad. Márcia Arbex e Suely Lage Alves de Brito. Liège: Université de Liège, n. 18, 1999.
- COLLOT, Michel. *Francis Ponge: entre mots et choses*. Paris: Champ Vallon, 1991.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAGEN, Philippe. Picasso ou l'infini. *Le Monde, Arts Spectacles*. Paris, 1992.
- DURANT, Will. *A história da filosofia*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000. Coleção Os Pensadores.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole (Org.). *Magritte: au risque de la sémiotique*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1999. Collection Lettres, 81.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Leitura e tradução de Francis Ponge. *Revista USP*. São Paulo: USP, n. 1, março/abril/maio, 1989. p. 64-68.
- JONGEN, René. Ceci est un Magritte. In: _____. *Variations sur la question langagière*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 2002. p. 87-108
- LECLERC, Comte de BUFFON. *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roy*. Tome premier, 1749, apud: <http://gallica.bnf.fr>

- LE ROBERT Micro. *Dictionnaire de la langue française*. Direção de redação Alain Rey. Montreal: Dictionnaires Le Robert, 1998.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Volume 7. Coord. de tradução: Magnólia Costa. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A inocência do devir*. Lisboa: Vendaval, 2005.
- LUCRÉCIO, Tito Caro. *Da natureza*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Ed. Globo, 1962.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Belo Horizonte: UFMG/FALE; Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MACIEL, Maria Esther. *Itinerários da modernidade: sobre os conceitos de tradição e ruptura na obra de Octavio Paz*. Belo Horizonte: UFMG/FALE/NAPQ, 1995.
- MAGRITTE, René. *A chave dos sonhos*. Disponível em: <<http://grain-de-sel.cultureforum.net/peintures-f16/magritte-t2435.htm>>. Acesso em 23 de out. 2009.
- MAGRITTE, René. *A traição das imagens, ou isto não é um cachimbo*. Disponível em: <<http://www.burburinho.com/20030427.html>>. Acesso em 23 out. 2009.
- MAGRITTE, René. *As afinidades eletivas*. Disponível em: <<http://artus.agv.googlepages.com/metáfora>>. Acesso em 23 de outubro de 2009.
- MAGRITTE, René. *Les mots et les images*. Disponível em: <<http://gramatologia.blogspot.com/2008>>. Acesso em 28 de julho de 2009.
- MARCONDES, Danilo; JAPIASSU, Hilton. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MATOS, Olgária. *Discretas esperanças: reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Arthur Gianotti e Armando Mora de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2003. Coleção Estudos.
- METTAIS, Valérie. *Su visita a Orsay*. Paris: Art Lys, 1999.
- MEURIS, Jacques. *René Magritte (1898-1967)*. Madrid: Taschen, 2007.
- MONTAINGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção Os Pensadores.
- MOTTA, Leda Tenório. *Lições de literatura francesa*. São Paulo: Imago, 2001.
- MOTTA, Leda Tenório. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: FAPESP/Iluminuras, 2000.
- MÜLLER JR., Adalberto. *Música e mimesis na obra de Francis Ponge*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) - FFLCH-USP, São Paulo, 2002.
- PAOLO VERONESE. Disponível em: <<http://maniadehistoria.wordpress.com/interrogatorio-de-uma-inquisicao/>>. Acesso em 22 de setembro de 2009.
- PAZ, Octavio. *El arco y lira: lengua y estudios literarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

- PAZ, Octavio. *¿Águila o sol? Águila ou sol?* (Edição bilíngue). Trad. Horácio Costa. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa. São Paulo: Perspectiva, 1976. Coleção Debates, 48.
- PEREC, Georges. *Pensar/Clasificar*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1986.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PIMENTA, Alberto. *Liberdade e aceitabilidade da arte literária*. Disponível em: <<http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=32&p=5&o=r>>. Acesso em 14 jul. 2008.
- PLATÃO. *Diálogos: Teeteto e Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2002.
- POMBO, Olga. *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf>>. Acesso em 19 de julho de 2009.
- PONGE, Francis. *La soñadora materia: Tomar partido por las cosas; La rabia de la expresión e La fábrica del prado*. (Edição bilíngue). Trad. Miguel Casado. Barcelona: Galáxia Gutenberg, 2006.
- PONGE, Francis. *A mimosa*. Trad. Adalberto Müller Jr. Brasília: UNB, 2003.
- PONGE, Francis. *A mesa*. Trad. Ignácio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. Trad. Adalberto Müller Jr., Carlos Loria, Ignácio Antonio Neis, Júlio Castañon Guimarães e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PONGE, Francis. *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard, 1998.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PONGE, Francis. *O caderno do pinhal*. Trad. Leonor Nazaré. Lisboa: Hiena Editora, 1986.
- PONGE, Francis. *Le grand recueil*. 1. Lyres. 2. Méthodes. 3. Pièces. Paris: Gallimard, 1961.
- PONGE, Robert (Org.) *O Surrealismo*. Porto Alegre: UFRGS, 1991.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Globo, 2003.
- ROBERTS-JONES, Philippe. *Magritte ou la leçon poétique*. Tournai, Belgique: La Renaissance du Livre, 2001a. Collection: Paroles D'aube.
- ROBERTS-JONES, Philippe. *De l'empire des lumières aux domaines du sens*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 2001b. Collection: Paroles D'aube.
- ROMEYER-DHERBEY, Gilbert. *Os Sofistas*. Trad. João Amado. Lisboa: Edições 70, 1999.
- SALOMÃO, Wally. *Lábia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad. Huis Clos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. Trad. Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção Os Pensadores.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.