



**UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CAMPUS DE ARARAQUARA – SP**

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

**TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO:  
A POLIÉDRICA P(R)OESIA DE MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

**ARARAQUARA – SP**

**2012**

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

**TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO:  
A POLIÉDRICA P(R)OESIA DE MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

**Bolsa:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

**ARARAQUARA – SP**

**2012**

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

**TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO:**

**A POLIÉDRICA P(R)OESIA DE MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Poesia

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

**Bolsa:** Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)

Data da defesa: 05/03/2012

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
Departamento de Literatura – FCL-UNESP/Araraquara-SP

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado  
Departamento de Letras – Faculdade de Letras-UFJF/Juiz de Fora-MG

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite  
Departamento de Letras Modernas – FCL-UNESP/Araraquara-SP

**Local:** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP  
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara – SP

À minha Mãe Maria José,  
mulher desses todos nomes.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires,  
exemplo a ser seguido, pelo apoio durante todos esses anos.

À Profa. Dra. Fabiane Renata Borsato,  
pela leitura atenta para o Exame Geral de Qualificação.

À Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado,  
pela sempre honrosa e iluminadora presença.

Ao Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado,  
que gentilmente aceitou compor a Banca Examinadora na Defesa.

Ao CNPq, pelo breve período de bolsa concedida.

Sempre sob os auspícios da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, o presente trabalho é fruto de reflexões estabelecidas em dois anos de Iniciação Científica.

À FAPESP,  
agradeço.

4

**A palavra nasce-me  
fere-me  
mata-me  
coisa-me  
ressuscita-me [...]**

9

Juízo final do texto:  
Serei julgado pela palavra  
Do dador da palavra / do sopro / da chama.

**O texto-coisa me espia  
Com o olho de outrem.**

Talvez me condene ao ergástulo.

O juízo final  
Começa em mim  
Nos lindes  
Da minha palavra.

Murilo Mendes (1994, p.737-740, grifo nosso).

*Ce sont donc des **descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire** que je prétends à formuler, c'est-à-dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi.*

•

***Les analogies, c'est intéressant, mais moins que les différences.***

Francis Ponge (1999, p.521 e p.536, grifo nosso).

## RESUMO

O muriliano *Poliedro* (1972) e o pongiano *Le parti pris des choses* (1942) conformam as bases deste trabalho. Com efeito, a pergunta que se faz, quando da menção às obras e aos autores, é da alçada mesmo de sua natureza e da de seus criadores: em que se afinam ou se distanciam Murilo Mendes e Francis Ponge? Considerando as duas obras, é visível o embate entre prosa e poesia, a vontade do (in)acabamento do poema, as inclinações dicionarescas, a presença da coisa, do objeto (como fundador daquilo que ali se instaura), a aparição do natural, o humor muito marcado, dentre tantas outras aproximações. Todavia, mais importante é o distanciamento entre os dois poetas: um Murilo Mendes que ainda traz muito da doutrina católica, que ainda deve ao Surrealismo e suas técnicas, um essencialista, um crítico da bomba atômica e do momento presente; e um Francis Ponge, poeta das coisas (que vai às coisas, para falar com a fenomenologia), da linguagem enxuta que mostra (esconde) o objeto, que estabelece o jogo entre palavra e objeto, um declarado anti-poeta. Este trabalho tem por objetivo uma leitura comparada entre *Poliedro* e *Le parti pris des choses* e o fim último de que três pontos sejam analisados: a relação entre eu-lírico e coisa e suas implicações (em que pese o grau de objetividade ou subjetividade); a tese de que, em tais universos poéticos, o poema é objeto entre outros objetos – tornando-se um texto-coisa, um poema-objeto; e, finalmente, como este se coloca no mundo, na realidade em que se insere.

**Palavras-chave:** Poesia moderna. Poesia em prosa. Eu-lírico. Murilo Mendes. Francis Ponge.

## ABSTRACT

Murilo Mendes' *Poliedro* (1972) and Francis Ponge's *Le parti pris des choses* (1942) are the base of this paper. The question effectively made when both works and authors are mentioned concern the same nature and its creators: in what aspects are Murilo Mendes and Francis Ponge brought close and apart? Considering both works it is clear the collision between prose and poetry, the willing of an (un)finished poem, the disposition towards the dictionary meaning, the presence of the thing, the object (as the founder of what is installed there), the appearance of the natural, a very distinguished humor, among other similarities. Nonetheless, what brings the authors apart is more important: Murilo Mendes is still very connected to the Catholic believes that is still a reflection of Surrealism and its techniques, a essencialist, a critic of the atomic bomb and the present moment; and Francis Ponge, poet of the things (that goes to things to talk about phenomenology), with a clean language that shows (hides) the object, that establishes a game between word and object, a stated anti-poet. This work aims a compared reading of *Poliedro* and *Le parti des choses* and the analysis of three subjects: the relation between lyric self and thing and its implications (considering the level of objectivity and subjectivity); the theory, in these poetic universes, that the poem is the object among other objects, becoming a text-thing, a poem-object; and, finally, how it is placed in the world, the reality in which we can insert it.

**Keywords:** Modern poetry. Prose poem. Lyric self. Murilo Mendes. Francis Ponge.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p.10</b>
<b>1 MURILO MENDES • FRANCIS PONGE.....</b>	<b>p.15</b>
<b>2 POLIÉDRICO PARTIDO DE OUTRAS COISAS.....</b>	<b>p.29</b>
<b>2.1 Do eu-lírico.....</b>	<b>p.29</b>
<b>2.2 Do poema em prosa, do texto-coisa, poema-objeto.....</b>	<b>p.37</b>
<b>3 EU-LÍRICO POLIÉDRICO.....</b>	<b>p.52</b>
<b>3.1 Melancia muriliana.....</b>	<b>p.64</b>
<b>3.2 Sujeito lírico encenado, sujeito lírico sobreposto.....</b>	<b>p.86</b>
<b>4 PONGIANO PARTIDO LÍRICO.....</b>	<b>p.91</b>
<b>4.1 O poema perola.....</b>	<b>p.103</b>
<b>4.2 Francispongeando as coisas.....</b>	<b>p.115</b>
<b>5 MUNDO, TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO.....</b>	<b>p.122</b>
<b>5.1 Texto-coisa muriliano .....</b>	<b>p.122</b>
<b>5.2 Poema-objeto pongiano.....</b>	<b>p.139</b>
<b>6 MURILO-PONGE: DOIS OBJETOS (SUR)REAIS.....</b>	<b>p.154</b>
<b>6.1 Surrealismo à moda muriliana.....</b>	<b>p.154</b>
<b>6.2 (Anti) Surrealismo pongiano?.....</b>	<b>p.158</b>
<b>6.3 Surrealistas à distância (?).....</b>	<b>p.162</b>
<b>7 ATRAÇÃO-REFRAÇÃO.....</b>	<b>p.167</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p.187</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p.193</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>p.200</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>p.206</b>
<b>ANEXO A – TRADUÇÃO DO POEMA “LESBOS” DE BAUDELAIRE.....</b>	<b>p.207</b>

## INTRODUÇÃO

O muriliano *Poliedro* (1972) e o pongiano *Le parti pris des choses* (1942) conformam as bases deste trabalho. Com efeito, a pergunta que se faz, quando da menção às obras e aos autores lançados num estudo comparado é: em que se afinam ou se distanciam Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988)? E, talvez, antes disso, qual a importância de aproximá-los? De fato, em “Texto de informação”, de Murilo Mendes (1994, p.705-706), há o rastro de uma ligação mais direta entre eles: “Eu tenho a vista e a visão:/ Soldei concreto e abstrato.// Webernizei-me. Joãocabralizei-me/ Francispongei-me. Mondrianizei-me.” Este poema integra o conjunto intitulado *Convergência*, publicado em 1970, cujo título provisório era *Contacto*, e marca um direcionamento de certo modo mais objetivista de sua poética. Estas convergências, bem como o *Poliedro*, foram escritas naquele período que a crítica costuma chamar de “tempo europeu” da obra de Murilo Mendes. Já então Francis Ponge era considerado um dos grandes poetas da primeira metade do século XX na França. Portanto, tal pongianização do sujeito lírico muriliano não deve ser aqui desconsiderada. Muito ao contrário, é preciso considerar a posição de um autor brasileiro que residia na Itália desde 1957, “inserido numa paisagem quadrilíngue”, em que se criou um ambiente como o de seu apartamento na Via Del Consolato, 6 – verdadeiro ponto de referência para escritores e artistas plásticos. O brasileiro e o francês partilhavam de uma determinada comunidade de interesses históricos, literários, sociais, enfim. Ainda que as obras que tomamos como *corpus* estejam separadas por um intervalo de publicação de 30 anos: o *Poliedro* foi escrito entre 1965 e 1966 e publicado em 1972; o *Le parti pris des choses*, entre 1924 e 1939 e publicado em 1942. Assim, quando da composição e publicação do referido livro de Francis Ponge, também é preciso ter em grande conta as duas Grandes Guerras, o levante das Vanguardas, a movimentação artística. Porque, de certo modo, tais acontecimentos reverberam na literatura desses poetas.

Assim, é certo dizer que pelo menos dois pontos tornam lícita a aproximação que queremos estabelecer: a objetivação do eu-lírico e a presença das coisas. Esses movimentos aparecem claramente no poema citado, primeiro sob a forma de contato com outros artistas, do qual se desprende a vontade de soldar concreto e abstrato; em seguida, pela atenção que dá ao aspecto mais concreto das palavras/coisas a partir de um eu-lírico que tende a ser menos lírico na medida do possível. O que coloca o poeta brasileiro diretamente em contato com o Francis Ponge

do partido das coisas, que se quer paradoxalmente um anti-lírico. E, ainda que a citação não esteja diretamente no *Poliedro*, ela aponta uma tendência por parte de Murilo Mendes a se voltar para os aspectos mais concretos da palavra. Consideramos tais aspectos intertextuais, mas, sobretudo, o modo como eu e coisa estão delineados nesses universos poéticos – que é o que orienta este trabalho. Além disso, é decisivo aqui o modo como estes sujeitos operam a linguagem em sua relação com as coisas. Tudo isso liga-se intimamente aos nossos objetivos, quais sejam: analisar a conduta lírica de cada autor em relação à coisa; refletir sobre a noção de que o poema (para ambos) acaba atuando como uma espécie de objeto, de coisa, entre outras coisas – as mesmas que se deseja fixar ou dicionarizar –, tornando-se um “texto-coisa” ou poema-objeto; e, finalmente, o modo como o poema (tornado coisa, objeto de palavra) se coloca no mundo.

Pensando-se diretamente nos dois conjuntos de poemas, a proximidade está bem marcada: é visível o embate entre prosa e poesia, a vontade do (in)acabamento do poema, as inclinações dicionarescas, a presença da coisa (do objeto), como fundador daquilo que ali se instaura, a aparição do natural, o humor, a posição do poeta como agente. Todavia, lançando um olhar mais atento, observa-se que estas são inclinações de muito daquilo que foi produzido no século XX em termos de poesia. E falar pensando-se eminentemente naquilo que têm de próximo os dois poetas seria como simplesmente chegar a qualquer discussão genérica sobre poesia lírica ou poema em prosa, como queiram. Não que a aproximação seja desimportante, pelo contrário, este trabalho parte daquilo que as obras têm de similar – a presença das coisas e do eu-lírico como já se disse. Parte disso, mas tem como ponto de chegada aquilo que as distancia, que as torna singulares e que deixa ver o modo particular de lidar com as coisas cotidianas de um poeta brasileiro e de um francês ao se valerem da palavra ou do magma poético, para falar com Francis Ponge. Portanto, no desvendamento dos objetivos que foram colocados é sempre bom se considerar que estamos às voltas com dois poetas cujo projeto difere substancialmente: um Murilo Mendes que ainda traz muito da doutrina católica, que ainda deve ao Surrealismo, essencialista, crítico da bomba atômica e do momento presente; e um Francis Ponge, poeta das coisas (que vai às coisas, para falar com a fenomenologia), da linguagem justa que esconde (coloca em abismo) o objeto, da linguagem-ela-mesma, cultor dos clássicos, um poeta que se declara anti-poeta. Este é nosso aceno inicial à primeira das perguntas que nos fizemos. Quanto à segunda, pode-se dizer que a contribuição dar-se-á, primeiramente, no sentido de que esta leitura estabelece uma aproximação

que, se à primeira vista parece inusitada, com um olhar mais atento, mostra-se claramente fecunda. Isto porque é índice das possibilidades do fazer poético quando se tem por centro de interesse as coisas mais cotidianas que há. Por um outro lado, contribui ainda quando pensa a questão do poema como objeto (o texto-coisa, o poema-objeto) inserido em duas poéticas de caráter tão diverso, além de buscar refletir quanto ao seu posicionamento no mundo, reforçando a velha e bem-vinda noção de que a lírica não se dá no vazio.

Afunilando um pouco mais a perspectiva, podemos dizer de *Poliedro* que se estrutura em Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Déléfico”, cujos poemas em prosa, embora não inflexivelmente, mantêm uma certa uniformidade entre si tanto no que se relaciona ao tema ou mesmo à forma. Ainda que possa causar a impressão de irregularidade, a obra estrutura-se de modo a dar a ver as múltiplas faces das coisas; mesmo quando o que se tem é a voz do oráculo, com suas iluminações, mostrando o invisível, como em seu último setor. De um modo geral, está presente ainda a imagem surrealista, o catolicismo e o Essencialismo já tão característicos da poesia muriliana, bem como o retorno daquele humor da década de 30, que, desta feita, aparenta intensidade diversa com vocalises cortantes de ironia, descrédito e desilusão. Aliás, humor e religiosidade já não são os mesmos: se aquele é quase cínico, a religião tende ao paganismo. De resto, são marcas do modo como vê este eu-lírico uma sociedade em conflito e estilhaçada desde a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, é marca da relativa regularidade de um poeta que estreara em 1930, pois evidentemente que a presença de tais características se dá de maneira redimensionada, à luz de outro momento (falar de evolução poética em relação a isso seria, é claro, redutor ao extremo).

Por seu turno, *Le parti pris des choses* enfeixa um conjunto de poemas em prosa que vem à tona em 1942, também anos de grande turbulência. Vejamos que se atássemos as pontas, a obra de Ponge estaria no início dos conflitos da Segunda Guerra, praticamente no centro do que muito provavelmente foi o momento histórico mais decisivo do século XX; e a de Murilo em seu extremo quase que oposto, sofrendo ainda os abalos do que se passou. Esses poemas em prosa, em sua maioria curtos, têm sempre o objetivo de dar conta de objetos muito simples e cotidianos: « *Pluie* », « *Le feu* », « *Végétation* ». De fôlego curto (salvo em algumas exceções), não se voltam a nada que não seja aquilo a que se prestaram apreender. Seu objetivo é dizer a coisa, procurar para cada uma a palavra justa. Daí a presença de características tão marcantes: o pendor clássico, uma linguagem objetiva, cujo eu-lírico procura se esconder ao máximo. Isso, porque ao se voltar

às coisas, procede também a uma higienização da língua francesa, tão desgastada pelo uso diário, pelas imposições externas.

E aqui a nossa primeira grande encruzilhada: como se dá esse “dizer a coisa” ou esse “definir a coisa” em Francis Ponge e em Murilo Mendes, qual seu *modus operandi* e sua importância no conjunto de cada obra? Como se relacionam estes sujeitos líricos tão particulares com os objetos que elegeram em meio a uma infinidade de possibilidades? Essas são questões que implicam nossos objetivos. Parece claro que cada uma das obras guarda especificidades que são da ordem da poética a que pertencem, daí ser necessário levar em conta, no caminho das análises de poemas, a integridade da trajetória dos poetas e a integridade de cada poema, organismo completo, enquanto coisa de palavra que é. Cada objeto que é enquadrado guarda preciosidades que revelam a poliédrica face da coisa ou o seu partido tomado – não se resumindo nunca somente a isso. Se o *Poliedro* situa-se quase que no ocaso da poesia muriliana, coroando uma trajetória múltipla; *Le parti pris des choses* é a estreia de um escritor que ficou marcado como o poeta das coisas. Dois pontos opostos, mas que, em seu interior, desenham um verdadeiro *carrefour* poético – questionador do que seja a poesia, da maneira como ela mesma se divide ou como é dividida por aqueles que a fazem, e de seu lugar entre outras coisas desses mesmos universos poéticos.

Em virtude disso, o presente trabalho está dividido nos seguintes capítulos: o que abre o trabalho, “Murilo Mendes • Francis Ponge”, estabelece um panorama geral do nosso *corpus*, bem como da obra dos poetas – especialmente no que toca às suas alegadas fases. Intitulado “Poliédrico partido de outras coisas”, o segundo capítulo estabelece brevemente algumas delimitações e conceitos importantes para este trabalho: a questão do eu-lírico, sujeito lírico, voz lírica, e a da forma do poema em prosa. “Eu-lírico poliédrico” é o capítulo seguinte e trata diretamente da relação entre o sujeito lírico muriliano e as coisas, partindo da leitura de dois poemas “O galo” e “A melancia”. O quarto capítulo dirige-se à obra de Francis Ponge e foi nomeado como “Pongiano partido lírico”. Ali, por espelhamento ao capítulo de Murilo Mendes, refletimos sobre as relações entre as coisas e o sujeito lírico pongiano. Como foco central, dois poemas, quais sejam, « *Pluie* » e « *L’Huître* », e articulados a eles outros poemas e textos crítico-poéticos de Francis Ponge. “Mundo, texto-coisa, poema-objeto” busca mostrar um certo espelhamento entre coisa e poema, na medida em que este é objeto construído de linguagem. O capítulo procura ainda analisar o modo como a fechada estrutura poemática e o eu-lírico que a

opera vão pensar a si mesmos no mundo em que estão inseridos. “Murilo-Ponge: dois objetos (sur)reais” discute a relação de aproximação e distanciamento dos dois autores com a vanguarda surrealista. Fechando este trabalho, seguido das “Considerações finais”, está o capítulo conclusivo que coloca lado a lado Murilo Mendes e Francis Ponge por meio do confronto direto de dois poemas selecionados: “A lata de lixo” e o « *Le cageot* ».

## 1 MURILO MENDES • FRANCIS PONGE

De um modo geral, a crítica costuma aceitar como consensual a divisão da obra de Murilo Mendes em duas chamadas fases (ou faces)<sup>1</sup>. Pode-se dizer que o momento inicial é fundamentado pelos impulsos modernista, surrealista, essencialista e católico. Já o segundo momento mais caracterizado por uma vontade experimental, pela memorialística e por uma prosificação da poesia. Tendendo a um tipo muito particular de objetividade, a passagem do mundo adjetivo ao substantivo, para falar com o aforismo de *O discípulo de Emaús*. Esta divisão, em termos de obras publicadas, se daria da seguinte forma: de *Poemas* (1930) a *Poesias* (1959) e de *Siciliana* (1959) a *Ipotesi* (1977). O que leva a refletir acerca da unidade dessa obra, bem como da emergência de uma suposta voz mais objetiva e voltada à prosa com o passar dos anos. De acordo com Augusto Massi (1995, p.322), a compreensão da poesia muriliana demanda que não se estabeleçam “[...] antinomias muito rígidas. A princípio sua poesia propõe certa implosividade para, em seguida, caminhar na direção contrária, realizando, através da analogia e da montagem, uma fusão entre dois polos: da multiplicidade à unidade, do fragmentário à totalidade.” Se é sobre a face final de Murilo Mendes que nos debruçamos neste trabalho, pontuar as especificidades daquele de *As metamorfoses* (1944) e de *Poesia liberdade* (1947) parece ponto fundamental para nossas leituras. Pois que as faces do poeta mineiro não são de modo algum excludentes. Pensemos brevemente tais especificidades.

Do catolicismo muriliano, que é certamente uma das grandes marcas de sua poesia, podemos dizer que se encontra estreitamente ligado às concepções sociais e políticas do autor. Segundo os preceitos católicos, vivemos um presente negativo à espera de um futuro (a eternidade) que nos redimiria frente aos pecados de então. Em consonância com o tempo de fraturas e sangue derramado que se constituiu a primeira metade do século XX, emerge uma multiplicidade de imagens catastróficas e apocalípticas na obra do mineiro. No entanto, como centro de relações que é, a poesia deve transfigurar este mundo negativo. E o faz por meio da criação de um outro mundo, de imagens inesperadas, de associações plenas de delicadeza, para as quais concorre a força de aproximação das técnicas surrealistas. Isso tudo tendo sempre como perspectiva a possibilidade de um futuro redentor.

---

<sup>1</sup> Valemo-nos especialmente de Augusto Massi (1995) e Murilo Marcondes de Moura (1995).

Vejamos que a força do substancial católico passa em grande medida pelo Essencialismo de Ismael Nery. Como diria Murilo Mendes (1996, p.47 e p.53), ele mesmo um dos poucos organizadores dessa filosofia, “[...] de fato o sistema essencialista é baseado na abstração do tempo e do espaço.” E continua o poeta:

[a]s teorias políticas são todas feitas dentro da ideia de tempo; basta considerar o que é o tempo e o que é a vida para perceber logo a sua impraticabilidade. O erro dos ângulos só poderá ser anulado com uma volta à raiz. Por imperfeição de sentidos, o homem necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se verifiquem diferenças (épocas, idades, etc.). Estudando a totalidade desses momentos, chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria sempre uma representação fragmentária, portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos, necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.

A citação é longa, porém muito esclarecedora na medida em que descreve perfeitamente o mecanismo de muitos dos poemas do Murilo inicial. Dentre eles, cabe destacar o conhecido “Mapa”, publicado nos *Poemas* (1930), e dedicado a Jorge Burlamaqui, também grande partidário desse sistema filosófico. Pode-se dizer, enfim, que o impulso metafísico da poesia muriliana é dado partindo do catolicismo (que caminha *pari passu* com a filosofia assimilada de Ismael Nery) aliado às técnicas de vanguarda – montagem e colagem. Estas, com efeito, redimensionam profundamente a perspectiva católica, conferindo aos escritos de Murilo Mendes um tom de dissonância, dissidência e hermetismo frente ao Modernismo brasileiro. Tal empenho católico, marcado por uma disposição ao engajamento, à crítica ao sistema político burguês, deseja “restaurar a poesia em Cristo”, fazendo do poeta a figura de ligação entre homem, sociedade e divindade, pela via da palavra, como podemos observar no poema “Cântico”:

É no partir do pão que reconhecemos o Senhor,  
Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,  
Na fração do ritmo contínuo que vem desde o princípio,  
Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do músico.

É a nós, guias, que compete abrir as portas das prisões,  
É a nós que compete transformar as espadas em arados,  
É a nós que compete fazer diminuir  
O temor e o tremor espalhados pelo mundo.  
(MENDES, 1994, p.330).

Entretanto, este eu-lírico aparentemente comportado, com uma clara missão católica de tornar a poesia o pão de todos, questiona a divindade justamente no fato de que o homem encena este teatro da existência pleno de pecados. Não só de harmonias se nutrem os poemas: como se numa invasão profana, há o rastro claro e, por vezes, profundo dos choques. Trata-se de um catolicismo agônico, entre a igreja e o tom de devoto desafiador, que diz: “[j]á que és o verdadeiro filho de Deus/ Despreza a humanidade desta cruz.” (MENDES, 1994, p.424). Este eu-lírico devoto, aliás, divide-se com frequência entre a cruz e as coxas, em que a figura feminina sorrateiramente se funde à da Igreja, forçando a tentação. E neste momento, o eu-lírico se vê entre o “mundo das formas” e o “mundo espiritual”. O contraste reforça a inclusão e a fé, pois o eu-lírico

[...] só percebe a Verdade no corpo, a Presença no pecado, Deus no desejo. Uma curiosa experiência mística, inimitável e perturbadora, a de encontrar e situar na indistinção e ambiguidade do erotismo/sexo/amor a continuidade e a transcendência divinas da comunicação-consumação dos corpos e almas. A própria Igreja, quando se chama “Esposa de Cristo”, sacraliza um erotismo e mitifica o amor. Murilo Mendes consegue verbalizar essa Desordem em que o Homem e o poeta, apesar das “mudanças e dilaceramentos”, encontram a sua Unidade. (ARAÚJO, 1972, p.106, grifo do autor).

Vejamos de fato como a incidência de instâncias contrárias na poesia de Murilo Mendes está aliada à visão de mundo do poeta: “Preso entre dois choques, invoco o Tudo ou o Nada”. Sinalizando uma tensão permanente, porque se trata antes de tudo de um projeto poético claramente moderno, em que os paradoxos e disparidades de um tempo são postos em confronto numa linguagem que busca promover a “aliança de extremos” e que nos remete diretamente à totalidade baudelairiana.

Contrários, ou melhor, dessemelhantes, são ainda alguns planos que se colocam sobrepostos: “[...] A nuvem fecha as espáduas.// Nascem raízes do meu corpo.” (MENDES, 1994, p.365), diz o poema “Aproximação da tempestade”, inserido em *As metamorfoses* (1944). É flagrante, nesse aspecto, a importância da imagem surrealista, fundamentada pela metáfora totalmente insólita, que permite às esferas do natural e do humano se intercambiarem. Humaniza-se o natural; metamorfoseia-se naturalmente o homem. É dessa aproximação ou agrupamento de elementos distanciados, de acordo com Murilo Marcondes de Moura (1995), por meio daquilo que o crítico nomeia “procedimentos combinatórios”, que surge uma poesia voltada para a busca da totalidade. Fica patente a utilização de alguns expedientes cuja função é reunir disparidades: a

fotomontagem e a colagem de inspiração surrealista e a montagem cinematográfica, largamente utilizada no *Poliedro*. Sobre esses expedientes de que o poeta lança mão, é sempre bom lembrar que eles estão indissociavelmente ligados ao poder e à força da analogia.

Outro ponto de importância fundamental, principalmente para o conjunto da obra poética de Murilo Mendes, é a capacidade dialógica com outras artes – o que torna cada vez mais passível adjetivar moderna sua obra. O que se observa de maneira incontestável é o diálogo com duas formas de arte que se aproximam inegavelmente da poesia: a pintura e a música. Quanto à pintura, a ponte que o autor estabelece se sobressai principalmente de modo imagético, pois é certo que na poesia muriliana o teor plástico da composição (a utilização de formas e cores) é de caráter fundamental. Além disso, o intercâmbio com a pintura propiciou a Murilo incorporar muito da poética desses artistas, fossem ou não surrealistas. Dentre eles, podemos pontuar Mondrian, Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Jean Arp, De Chirico, e, especialmente, Ismael Nery. No que concerne à música, fica claro seu diálogo com o *jazz*, com nomes como Anton Webern, Stravinski, Bach, Beethoven e Mozart – diálogo que contribuiu para somar-lhe um tanto a mais de modernidade, já que o ritmo de sua poesia, que muito tem de mistura musical, é realmente arritmico. Aliás, um ritmo que se coaduna aos tempos fraturados, que o Murilo Mendes de *As metamorfoses* presencia, não poderia deixar de ser antes travado, qual se lhe estivesse no meio do caminho a pedra drummondiana. Pois, pretende-se antes de tudo dissonante, já que a unidade do poema (aquela dada pela junção entre forma e conteúdo) requer que a desarmonia esteja presente, qual um eco vivo do caos que ele pretende universalizar. Vale pontuar ainda, os momentos em que a poesia muriliana demanda uma certa ordem, demonstra uma certa vontade de ordem, plasmada às vezes num alexandrino ou num decassílabo perfeitos perdidos em meio ao caos libertário e à explosão das formas poéticas.

De resto, é importante comentar relações como as que estão fixadas nos *Retratos-relâmpago* (1973), que dão conta, de maneira sintética, dos intertextos que Murilo Mendes estabeleceu em 50 anos de poesia – o que de certa forma moldou-lhe o estilo quase que compósito que ela tem. Na verdade, pode-se dizer que o diálogo que o poeta mantinha com outras artes perfaz um caminho intertextual e metapoético, uma vez que equivale a certa “crítica poética” da música, da pintura e da própria literatura – a poesia, em particular – disseminadas por vários pontos da obra muriliana. Além disso, ou seja, das referências literárias, que são um capítulo à parte, não podemos deixar de apontar alguns acontecimentos, tais como a passagem do

cometa Halley e a do bailarino russo Nijinsky, de mesma intensidade para Murilo. Relações antes biográficas que intertextuais, mas que são alçadas à ficção em *A idade do serrote*, obra inovadora que coloca em questão a fixidez das formas, da poesia e da prosa, bem como o diálogo entre eu-civil e eu-lírico. Tantos contatos, tornados literatura, dão a ver um experimentalismo digno de um poeta ligado ao seu tempo e em constante diálogo com ele.

Pensando especificamente no *Poliedro* (1972), só nos resta endossar o posicionamento de Augusto Massi (1995). É preferível dizer que temos um Murilo Mendes final e um inicial, uma face final e uma inicial, que em lugar de se excluírem, dialogam constantemente. Preferimos pensar que se trata de um projeto poético que tem suas raízes nos primórdios do modernismo e que alcança a potência dos poemas em prosa poliédricos, que explora as relações entre gêneros, implode essas relações como em *A idade do serrote*. Não se pode dizer, enfim, que a voz lírica enfraqueceu nas obras finais ou que desapareceu o tom religioso, muito menos que se excluíram. Não são coisas tão compartimentadas: o que há é o redimensionamento da poética, em função do concreto, do rigor, construção, experimentação e inovação. Se tomarmos, por exemplo, *Tempo e eternidade* (1935), escrito a quatro mãos com Jorge de Lima, ou *Mundo enigma* (1945), em comparação com *Poliedro* (1972), ficam evidentes as diferenças de tom e posicionamento. Todavia, não se pode aprisionar tais obras em fases diferentes porque isso nos negaria ao jogo (principalmente o de abertura das leituras dos poemas), aos mascaramentos do sujeito, à fruição de um projeto de poesia coeso e coerente (talvez, justamente porque mantém certa irregularidade, fruto de experimentação e de criatividade no uso da palavra). A poesia de Murilo Mendes se coloca “entre as colunas da ordem e da desordem”, como bem apontou Laís Corrêa de Araújo em seu clássico estudo de 1972 sobre o poeta.

Nesses foros, se o olho muriliano pretende transfigurar o real, reinventá-lo, este movimento não foge à crítica de uma sociedade maltratada pelo conflito. Igualmente, a visada mais objetiva e a busca pelo concreto que entrevemos em *Poliedro* e, porque não, em *A idade do serrote*, por exemplo, não se furtam nem à transfiguração, muito menos à crítica social e à religiosidade. É bom que se diga: nesse percurso, nunca a palavra poética, como coisa, em seu aspecto material, em seu aspecto social (o projeto estético e o ideológico) foi deixada de lado. Tal permanência, coesão, redimensionamento da obra, bem como a vasta crítica sobre a obra muriliana, sua própria (auto)crítica, por meio de *O discípulo de Emaús*, serão nossos esteios na leitura de poemas.

Para o *Poliedro*, a palavra de ordem parece ser: mostrar todas as faces poliédricas das coisas mais simples. É como se as coisas fossem o estopim para alguma outra consideração que, passando pela linguagem, sendo linguagem, tem intenso pendor de crítica e contestação – “contextação”. Há uma vontade cabal de concretização do objeto – guardadas as proporções, de passar ao mundo substantivo (CAMPOS, 1967), de se francispongear. Tal esforço de concretização resvala no de organização: em razão disso procedemos a uma espécie de dicionarização (cada vocábulo é um poema, cada poema é uma coisa, uma visada). Aliás, a forma geral do livro se pauta toda ela pelo desejo de organizar, arquitetar, materializar objetos ou situações – a divisão em setores e a distribuição dos poemas nesses setores (poderíamos lembrar aqui novamente de ordem/desordem). De fato, o arranjo que Murilo dá a tal multiplicidade de objetos passa a impressão de desarranjo, mistura, mas guarda um aspecto de unicidade muito proposital, verdadeiramente calculada. Isso também vale para os poemas enquanto unidades em si mesmos, pois, como é comum nessa lírica, “[...] o poema deve ser uma estrutura inclusiva que possibilite vislumbrar uma solidariedade entre elementos contrastantes, mesmo que essa busca represente o risco de realização formal ‘precária’ ou ‘irregular’.” (MOURA, 1995, p.62, grifo do autor). E, se temos uma estrutura inclusiva, isso se dá porque sua configuração começa no trabalho com a linguagem e no modo como o eu-lírico dela se vale para lançar olhos ao mundo.

Não se tem, é bem verdade, um embate tão direto com a coisa (tão material, digamos). Mas, por um outro lado, as coisas fazem parte de uma realidade concreta na qual os poemas se inserem. Eles são parte do visível que temos à nossa disposição, e, assim sendo, estabelecem-se como um dos caminhos mais acessíveis para se chegar ao invisível. O visível impede que o invisível seja observado de maneira plena (FRANCO, 2002), daí a necessidade de concretização. A coisa concretizada atua a serviço da revelação de um conhecimento abstrato que deve ser transmitido através dos tempos pelo poeta – sempre por meio da transfiguração da realidade. Ora, a relação entre eu-lírico e coisa se dá de maneira tal que o objeto (para além do desejo de fixá-lo) seja uma espécie de espaço, ambiente, momento de iluminação para as considerações de cunho abstrato que o sujeito trava (com as coisas e a realidade). Podemos, no entanto, dizer mais ainda: o objeto é aqui o ponto de partida do eu para algo que o ultrapassa, temos um movimento do eu para a coisa. Mas, ao fim desse movimento, o poeta conclui que nesses tempos de guerras frias, silenciosas, o único partido a ser tomado é o do silêncio, do que ecoa na própria poesia. Lembremos que estamos já na segunda metade do século XX, cujas décadas de 60 e 70

inauguram, entre outras coisas, a Guerra Fria, silenciosa e nuclearmente armada, a Guerra do Vietnã, a corrida espacial. A bomba atômica aparece na obra de Murilo como o símbolo máximo de um tempo. É no sentido de um esforço de crítica que se pode entever o esforço de concretização, porque o eu-lírico deseja se aproximar da realidade externa com a qual comunga. Daí o poema que surge no mundo como coisa provocadora, explosiva. Uma espécie de posicionamento que nega e se vale da realidade ao mesmo tempo: “A palavra cria o real?/ O real cria a palavra?” (MENDES, 1994, p.738), pergunta-nos o “Texto de consulta”, em *Convergência*. A palavra como a própria realidade que cria e com a qual se embate o poeta – “A arma do poeta é a escrita” (FRANCO, 2002, p.81): a arma do poeta é o poema, um poema-objeto, poema-arma, o “**texto-coisa**” (MENDES, 1994, p.739, grifo nosso).

No universo que cria, de resto, totalmente organizado, dividido, discriminado, o eu-lírico relaciona-se com o referente (coisa) lançando mãos especialmente do humor, quase negro, cuja tônica é mais ácida (e reflexiva) que aquela dos idos de 1930, chegando às raias da ironia consigo mesmo. Como em “Estilhaços”:

Eu ofereceria a uma nazista (mas felizmente não conheço nenhuma) um colar de estilhaços de vidro giratórios, movidos por um dispositivo mecânico, especial, o que permitiria-lhe roer o pescoço dia e noite.

Também seria belo, retrocedendo à época dos vendedores ambulantes, ouvir lá fora, na rua, um pregão cristalino:

*“Colares de estilhaços de vidro! Olhem os lindos colares...”*

•

Escapou a Dante mais esta oportunidade de aumentar seu Livro: fazer servir a certos criminosos uma salada de estilhaços de vidro.  
(MENDES, 1994, p.996, grifo do autor).

Há componente claramente ético na postura do eu-lírico muriliano em tomar objetos cotidianos, como “A tartaruga”, “A laranja”, “O trovão”, e visualizá-los com base numa ótica totalmente severa, ainda que cômica. De fato, podemos dizer que os referenciais buscados à realidade acabam sofrendo sob as garras de sua vontade de “reorganização da ordem vigente” (FRANCO, 2002). Todavia, o texto muriliano não sustém pura e simplesmente uma relação desse caráter com os objetos do real; múltiplas são suas formas de intercâmbio que colocam o objeto longe da sua esfera cotidiana, mitificado, maravilhado (e em seu caso, vale muito mais a metáfora, ao contrário de Ponge). Num tal movimento, vêm à tona aspectos do trágico e do

mítico: personagens, situações grandiloquentes, associados ao uso cotidiano dos objetos, com o intuito claro de desmecanizá-los. É patente o jogo: entre o concreto e o abstrato, entre o cotidiano e o mítico, entre o tema concreto, a forma concreta (o poema), e a ideia abstrata, cujo horizonte último é, além da palavra, a reorganização de um mundo estilhaçado. Trata-se daquela antiga e já citada vontade de transfigurar o real. Por esse caminho vai o texto e as formas que nele transitam, pois, como diria Irene de Miranda Franco (2002, p.107), temos

[...] sólidos geométricos, a linguagem, o real (ou a visão do real), enigmas e o abismo [que] são matéria planificável ou, o que dá no mesmo, passível de concretização. Porque a concretização do abstrato e vago vincula conhecimento e, o que é mais importante, corrige as desproporções e desequilíbrios da realidade.

•

A obra de Francis Ponge parece também passível de uma divisão: o primeiro Ponge, o dos pequenos poemas fechados, objetos de arte; e o segundo, dos grandes textos abertos, de incursões poéticas como *Le savon* e *La table*, marcados pelo pendor genético, cuja bandeira é a inclusão dos rascunhos e provas do texto na edição final. O que nos interessa aqui são os 32 poemas em prosa publicados no início dos anos 1940 e escritos entre 1924 e 1939, enfeixados sob o título de *Le parti pris des choses*. Falamos anteriormente em divisão, mas também parece claro que a obra do francês é bem mais compactada que a de Murilo Mendes (se é que assim podemos colocar). À exceção do teor genético e de uma distensão interessantíssima das composições, pode-se dizer que o poeta, que estreia com esses pequenos poemas, bem como com a proesia dos *Prômes*, não difere em grande medida daquele do sabão e da mesa de algumas décadas depois.

Portanto, para o Francis Ponge do *Le parti pris des choses* trata-se de tomar as coisas mais triviais e cotidianas possíveis: a chuva, a ostra, o *escargot* e tantas outras, e dizê-las com o máximo de fidelidade e objetividade. Nesse percurso, as palavras, as ideias e o próprio objeto que elas sugerem parecem formar um mesmo corpo em que o que importa é a concretude a que chegaram por meio de um árduo trabalho poético, tão visível quanto o próprio texto – como que num mecanismo performativo. Daí, em larga medida, seu caráter de **poema-objeto**. Assim, à medida que a palavra vem à tona, também se pode entrever de modo explicitamente claro a coisa e sua realidade. Tal movimento de apreensão coloca em evidência aquilo que da linguagem não se inclui no rol do hábito. E não só da linguagem, já que a coisa é tomada de maneira que o poema nos desperta a outras camadas suas. Como em « *Le feu* »:

*Le feu fait un classement : d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...*

*(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux : il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre ; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rape du pied)...*

*Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.* (PONGE, 1999, p.23).

Na tradução<sup>2</sup> de Júlio Castañon Guimarães:

O fogo estabelece uma classificação: primeiro, todas as chamas se encaminham em uma direção...

(Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; caminha a um só tempo como ameba e como girafa, o pescoço à frente, os pés rampantes)...

Depois, ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases vão-se transformando numa só rampa de borboletas. (PONGE, 2000, p.79).

O que está em questão é antes « [...] *montrer que le 'merveilleux' réside dans les choses les plus prosaïques et les plus familières, dont une trop longue habitude a fini par occulter le potentiel affectif et sensoriel.* »<sup>3</sup> (COLLOT, 1991, p.125, grifo do autor). Esta apreensão ou percepção (de cunho sensível), o **maravilhamento das coisas cotidianas** pelo poema na lírica pongiana passa por dois processos que se intercambiam incessantemente: a descrição e a definição. Aquela como uma clara forma de, em detrimento do ponto de vista do homem, passar ao ponto de vista do objeto. De fato, é este o momento em que o poema passa da noção global do objeto a uma outra mais precisa, a fim de abrir a passagem para a definição. « *La description [...]; faisant 'table rase' des idées préconçues, [...] suppose la mise entre parenthèses de toute connaissance antérieure à la rencontre avec l'objet, notamment celle des savoirs scientifiques.* »<sup>4</sup> Como objetivo, a descrição deve chegar à definição que « [...] *fixe, parmi le nombre virtuellement infini des facettes de l'objet, la 'qualité caractéristique' qui le distingue de tous les autres et lui*

<sup>2</sup> Todas as traduções apresentadas neste trabalho são nossas, salvo quando a referência indicar edições em português.

<sup>3</sup> “[...] mostrar que o ‘maravilhoso’ reside nas coisas mais prosaicas e mais familiares, das quais um longo hábito acabou por ocultar o potencial afetivo e sensorial.” (COLLOT, 1991, p.125).

<sup>4</sup> “A descrição [...]; fazendo ‘tábula rasa’ das ideias pré-concebidas, supõe a colocação entre parênteses de todo conhecimento anterior ao encontro com o objeto, marcadamente aquele dos saberes científicos.” (COLLOT, 1991, p.135).

*confère sa 'personnalité' propre.* »<sup>5</sup> (COLLOT, 1991, p.135 e p.129, grifo do autor). Com efeito, para Ponge, descrição e definição são coisas diferentes, mas que acabam sempre por se reencontrar na totalidade e circularidade do poema.

Em primeiro lugar, se a proposta é fixar o objeto, nesta poesia isso implica em deixá-lo falar; o que quer o poeta é, conseqüentemente, fazer com que as coisas falem. Como diria Michel Collot (1996, p.120, grifo do autor), « *[i]l faut donc opérer une sorte de révolution copernicienne, par laquelle le sujet, au lieu d'imposer au monde ses valeurs et des significations préétablies, accepte de se 'transférer aux choses', pour découvrir en elles 'un million de qualités inédites', qu'il pourra s'approprier, s'il parvient à les formuler.* »<sup>6</sup> Desta forma, continua o crítico, o sujeito lírico se abre à alteridade das coisas, não imprimindo nelas a sua marca, mas alargando suas possibilidades de se recriar – tem-se, aqui, uma emoção que é fruto do contato com as coisas, na terceira pessoa do singular. Mas, « *[d]ans la mesure où il déborde l'individu, pour prendre appui sur les mots et sur les choses du commun, ce lyrisme à troisième personne du singulier peut devenir un lyrisme à la première personne du pluriel : 'le plus subjectif n'est-il pas' 'en quelque façon commun' ?* »<sup>7</sup> (COLLOT, 1996, p.124, grifo do autor). Em Francis Ponge, o que cabe notar, no que se relaciona ao eu-lírico e seu embate com a coisa, é o fato de que se trata de um lirismo cuja via é praticamente a contrária do lirismo comum<sup>8</sup>. Vale ainda reforçar tal recusa do lírico, uma espécie de antiliricidade, que acaba esbarrando no próprio jogo a que se lança o poeta e que se encontra no bojo mesmo de sua construção poética. O que implica numa poesia marcadamente objetiva, que deseja se aproximar dos dicionários. Francis Ponge vale-se do magma poético para dele se desembaraçar, como atesta em *Méthodes* (1961). O poeta fala para deixar as coisas falarem. Imbricam-se, portanto, coisa e sujeito lírico, reconciliam-se o homem e as coisas.

---

<sup>5</sup> “[...] fixa, em meio ao número virtualmente infinito de facetas do objeto, a ‘qualidade caracterísitca’ que o distingue de todos os outros e lhe confere sua ‘personalidade’ própria.” (COLLOT, 1991, p.129).

<sup>6</sup> “É preciso operar um espécie de revolução copernicana, por meio da qual o sujeito, ao invés de impor ao mundo seus valores e significações pré-estabelecidos, aceita se ‘transferir às coisas’, para descobrir nelas ‘um milhão de qualidades inéditas’, das quais poderá se apropriar, se consegue formulá-las.” (COLLOT, 1996, p.120).

<sup>7</sup> “Na medida em que ultrapassa o indivíduo, para se apoiar nas palavras e coisas do coletivo, este lirismo na terceira pessoa do singular pode se tornar um lirismo na primeira pessoa do plural: ‘o mais subjetivo não é’ ‘de qualquer modo coletivo?’” (COLLOT, 1996, p.124).

<sup>8</sup> De acordo com o mesmo Michel Collot (1991), o lirismo pongiano pode ser classificado como “transpersonal”.

Denunciando a propalada subjetividade da poesia e se postando a favor da objetividade, Francis Ponge centra seu esforço no jogo entre os objetos e as palavras. Dessa junção, temos o « *objeu* » (“objogo”, ou ainda, “objoego” como uma parcela da crítica gosta de traduzir). Mistura entre objeto e jogo ou objeto, jogo e ego (muito interessante para nossas considerações). Como diria Leda Tenório da Motta (2000a, p.39, grifo do autor),

[p]ara Ponge é antes a linguagem que é tridimensional, com suas dimensões, uma para o olho, outra para os ouvidos, acrescidas de uma terceira, a significação. E é com tais concretudes que ele sabe que também está lidando quando está lidando com o mundo sólido. É desse fundo sonoro, plástico, conceitual, que dita seus próprios termos, e assim impõe limites de visibilidade, constrangimentos de dicção, hipóteses de interpretação à própria coisa experimentada, que também sai o objeto. Por isso mesmo, nunca inteiramente centrado em si, nunca inteiro, sempre entre dois fogos, sempre dúbio. Por isso mesmo, na expressão do poeta, um “*objeu*”: algo entre o objeto e o jogo (“*jeu*”), que permite ficar com as duas coisas: o inventário do mundo e a “jogada de linguagem”.

Muito embora, o próprio Francis Ponge aponte como textos do « *objeu* » aqueles editados posteriormente ao *Le parti pris des choses*, como por exemplo « *Le soleil placé en abîme* » (1954), vejamos o quanto essa dinâmica entre linguagem e o mundo já se presentifica nesses poemas mais fechados e breves. Philippe Sollers (PONGE; SOLLERS, 1970, p.137, grifo do autor), numa das perguntas que faz ao autor nas famosas *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, coloca o « *objeu* » como « [...] *à la fois un champ textuel nouveau, entièrement inédit et une ‘vue’ sur le monde conçu maintenant de plus en plus comme une horlogerie, un appareil, un fonctionnement sériel.* »<sup>9</sup> Ora, o primeiro poema da obra, « *Pluie* », termina como uma « *horlogerie* », relojoaria, como veremos em nossas leituras.

De tal funcionamento serial, aspecto de inacabamento perpétuo, estes pequenos objetos podem ser considerados como organismos abertos. Partindo desse movimento de abertura, adquirem a capacidade de múltiplas visadas, de mudanças inesperadas, de « *changements spectaculaires* »<sup>10</sup> – eles são, de fato, metamorfoseantes, de faces variadas, poliédricos (posição que se harmoniza à de Murilo Mendes). Todavia, tais características têm, uma vez que também a

---

<sup>9</sup> “[...] ao mesmo tempo um campo textual novo, inteiramente inédito, e uma ‘visão’ sobre o mundo concebido agora cada vez mais como uma relojoaria, um aparelho, um mecanismo serial.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.137).

<sup>10</sup> Nos termos de Michel Collot (1991).

linguagem é multifacetada; é da sua natureza poder dizer muito e diferente com pouco. Porque ela é organismo tão vivo quanto os objetos poéticos que o poeta fabrica:

*Lorsque j'admets un mot à la sortie, lorsque je fais sortir un mot, aussitôt je dois le traiter non comme un élément quelconque, un bout de bois, un fragment de puzzle, mais comme un pion ou une figure, une personne à trois dimensions, etc. Et je ne peux en jouer exactement à ma guise. [...]*

*Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toutes les associations d'idées qu'il comporte (qu'il comporterait s'il était seul, sur fond sombre). Et cependant il faut le franchir...*<sup>11</sup> (PONGE, 1999, p.531).

Como diria Jean-Marie Gleize (1983, p.164) em seu *Poésie et figuration*, « [l]’écrivain est ce sujet qui, au lieu de voir à travers la vitre de la langue, voit la langue elle-même, hors sens, au moment où toutes les virtualités de signification sont encore coprésentes. »<sup>12</sup> Verdadeiro embate com as palavras e as coisas, trata-se de escavar a palavra que melhor diga a coisa – « *PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS* » (“PARTIDO TOMADO DAS COISAS igual LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS”). Entre a coisa e a palavra que a descreve, o poeta parte em busca sempre do inalcançável, pois que o objeto pongiano no momento mesmo de sua fixação já se tornou outro, algo inominável, uma « *non-chose* », « *non-nommable* », como ele mesmo dizia. Qual se víssemos as coisas pela primeira vez, elas são trazidas à superfície pelo ato de nomeação que estabelece o poeta. Este, procura dar voz às coisas, respondendo ao seu chamado silencioso. Desse jogo estético que o poeta engendra, da comunhão que procura estabelecer com os objetos, surge uma face outra do homem.

Como se pode observar, o modo típico do poema pongiano se enquadra bem a uma leitura fenomenológica e a seus pressupostos: o retornar “às coisas mesmas”, o primado da descrição, em detrimento da reflexão e da análise. E não só: que se fale ainda na reabilitação de certas palavras essenciais, de certo estado da língua (no caso, a francesa) que Ponge faz falar e que ilumina o ser das coisas, a reabilitação do banal, dentre tantos outros pontos. Desta forma, o poeta

---

<sup>11</sup> “Quando, de saída, eu encontro uma palavra, quando faço surgir uma palavra, tenho imediatamente que tratá-la, não como um elemento qualquer, como um pedaço de pau, um fragmento de puzzle, mas como um pião ou uma figura, uma pessoa com três dimensões etc... e não posso jogar com ela exatamente à vontade. [...] Cada palavra se impõe a mim (e ao poema) em toda a sua espessura, com todas as associações de ideias que comporta (que comportaria se estivesse sozinha, sobre fundo escuro). E, no entanto, é preciso ultrapassá-la.” (PONGE, 1999, p.531).

<sup>12</sup> “O escritor é este sujeito que, em lugar de ver através da transparência da linguagem, vê a linguagem mesma, fora do sentido, no momento em que todas as virtualidades de significação estão ainda co-presentes.” (GLEIZE, 1983, p.164).

refunda e recria as coisas. Ao fim do processo de nomeação, refundação e recriação, é transformada a percepção que se tem no início do poema e aquela que temos de acordo com nossas perspectivas já gastas: a chuva, o cigarro, a laranja, já não são os mesmos que vemos desde há muito tempo, tornaram-se outros, desvelados, iluminados. É como que uma visada inaugural. Renovou-se a percepção claramente engessada pelo mundo cotidiano, pleno de desconhecimento, e ordenado pela linguagem estereotipada e poluída. Entretanto, essa nova percepção não se engessa ela mesma porque se funda numa linguagem que é justa, adequada ao objeto, que é capaz de prover a ele as já citadas “mudanças espetaculares” que o tornam uma coisa outra a cada experiência de leitura. Ponge deseja uma retórica por objeto, não uma retórica contaminada.

Esta leitura fenomenológica, o próprio Ponge (1999, p.519) a renegava: « *En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers d'abord quelques coups de pouce.* »<sup>13</sup> Vejamos, no entanto, que a aproximação se justifica. Philippe Sollers (1963, p.33), em seu clássico e muito bem-vindo texto « *Francis Ponge ou la raison a plus haut pris* », questiona o autor acenando para o fato de que a vontade pongiana de exprimir algumas « *idées qui me sont venues par la perception sensible* »<sup>14</sup> não seria por si só uma definição possível da fenomenologia. Fazendo coro a ele, Leyla Perrone-Moisés (2000, p.76, grifo do autor), em seu breve ensaio “O *parti pris* de Ponge”, assevera o fato de que “[...] Ponge quer descrever as coisas do ponto de vista delas mesmas. As coisas no sentido heideggeriano do *das Ding*, como ‘o que está ali no mundo’.” Aproveitando o gancho, vale lembrar que sobre a utilização dos termos “coisa” (« *chose* ») e “objeto” (« *objet* »), para este estudo, ambos serão tomados como equivalentes, já que é desta forma que os tratam os poetas estudados.

---

<sup>13</sup> “Em geral, deram de minha obra e de mim mesmo explicações antes filosóficas (metafísicas) que estéticas ou propriamente literárias (técnicas). É nessa estátua filosófica que, de bom grado, eu daria, para começar, um piparote.” (PONGE, 1999, p.519).

<sup>14</sup> A pergunta de Philippe Sollers (1963, p.33): « *N'est-ce point là une définition possible de la phénoménologie ?* » (“Não é uma definição possível da fenomenologia?”) tem justamente por foco essas “ideias que me vieram pela percepção sensível”, termos por meio dos quais se exprime Francis Ponge em correspondência com Bernard de Groethuysen.

Especificamente em relação a Heidegger, vale citar ainda as palavras de Michel Peterson (2002, p.71-72, grifo do autor), num dos textos introdutórios à bela edição da tradução de *A mesa* para o português.

Como Heidegger, Ponge parte da experiência quotidiana e de uma contradição que imprime à sua poesia um movimento em direção às próprias coisas com a consciência de que é impossível atingi-las. A diferença fundamental está em que Ponge não se interessa precisamente pela verdade da coisa. Interessa-se pela nomenclatura que se inscreve na variedade e rejeita a identidade ou o monismo, acarretando a necessidade absoluta de uma escrita *apagadora*, como a da Mesa: “As negações sucessivas que os poemas de Ponge revelam, muito mais do que as definições incompletas e negações parciais, são *sentidos barrados* (os sentidos que se negam), mas que de seu cruzamento de impasses fazem jorrar a luz que irradia”. [...] A qualidade diferencial da coisa, o complexo que ela enforma, é o que conta concretamente em função de uma geometria sensível [...] Ponge procura antes de mais nada tocar a corda sensível do objeto de maneira que ela faça ressoar a feminidade ou razão em seu gozo. Procura dar a ver, como diz numa conferência dedicada a Gottfried Benn, a eugenia, isto é, uma coisa surgida na instantaneidade provocada pela sensação.

Por nossa vez, fazemos coro a esses críticos, sempre com a ressalva de guardar as especificidades da obra pongiana. Porque, antes de tudo, é a linguagem que mostra essa outra coisa que não vemos. É a linguagem que nos permite o acesso à coisa e, conseqüentemente, a outras coisas encobertas por uma domesticação linguística que é massivamente imposta. Aliás, a linguagem operada pelo poeta: por um Francis Ponge clássico, herdeiro de Malherbe, que vai ao *Littré* buscar as palavras esquecidas pela própria língua francesa. Estamos falando de « *descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire* ». Se partimos de uma leitura que guarda resquícios filosóficos, isso se dá estritamente no sentido de possibilitar a abertura de caminhos de leitura no texto literário, e porque este mesmo texto nos permite tal direcionamento.

## 2 POLIÉDRICO PARTIDO DE OUTRAS COISAS

Antes de chegar às leituras, passemos por dois pontos de controvérsia extrema na teoria e na crítica literária e que acabam sendo de caráter muito importante para este trabalho: a instância do eu-lírico e a forma do poema em prosa. Evidentemente que não se quer aqui um estudo aprofundado da figura lírica e muito menos do poema em prosa; problemas cuja profundidade vai muito além de uma delimitação conceitual. Queremos, de fato, esclarecer os limites e as razões que nos levam a considerar os poemas de *Poliedro* e de *Le parti pris des choses* como poemas em prosa (e não prosa poética, prosa ou narrativa poética, como alguns críticos o fazem); queremos esclarecer, de mesmo modo, o que se entende, para este trabalho, como eu-lírico, sujeito lírico ou voz lírica. Guardadas as proporções, teremos sempre como esteio a brevidade, já que não se trata de uma dissertação dedicada a estes temas.

### 2.1 Do eu-lírico

Do sujeito lírico, é certo (lugar-comum até) afirmar que é aquele que diz. Pois, é da sua natureza dizer ainda que por meio do silêncio, da teatralidade, do apagamento. A sua substância encerra em sua totalidade o que tem de particular: cada sujeito lírico é diverso de todos os outros (por vezes, inclusive de si mesmo) no seu modo único de ser. Ele é sujeito, tem vontade própria, autonomia (?), configura-se como bem entende e quer. Sua soberania é ponto discutidíssimo, mas melhor pensar num meio termo, um entre-lugar – os extremos quase sempre se esclerosam um ao outro. De um modo geral, o que sempre vem à tona em poesia é o seu ponto de vista, pois que tudo passa por seu crivo e predisposição: a passante, as vogais, o ginasta e o ovo. Ainda que ele deseje desaparecer, objetivar-se, outrar-se. É claro que este sujeito é construção de linguagem; sua gênese se dá no interior da palavra poética, da *poiésis* – a conduta lírica só existe na concreção do poema e dentro do universo da poesia lírica, e não fora deles. Daí justificar-se o teor de construção do eu-lírico: ficção que se volta a si, que é sujeito e ainda objeto de si mesmo. Sua postura é, sobretudo, aquela em que o narcísico se configura com excelência: todo poema é um ato narcísico, uma vez que o mundo que ali se desdobra, desdobra-se como um reflexo no espelho.

Inegável é que o poema se constitui um enunciado<sup>15</sup>, ou, em outras palavras, a colocação em funcionamento da língua; de resto, um instrumento utilizado com base num ato marcadamente individual. Um viés que nos lança ao centro dessa problemática: o ato de dizer, que coloca em evidência reflexivamente, e a um só tempo, o “eu” e o “tu”. Ora, o poema se fundamenta, em verdade, numa estrutura em que um sujeito diz algo acerca de um objeto, e que, em contrapartida, por vezes, pode ser ele próprio. Quanto à sua natureza, traz em si uma vontade claramente manifesta de ser um sujeito de enunciação lírico – ou, como poderíamos dizer, é isso que lhe proporciona o espaço da literatura. Daí o perfil pessoal, mitificado, mascarado e ficcional que adota. Sua relação com o objeto de que fala nem sempre é fixa.

Mesmo quando este objeto não é mais um alvo teórico ou prático da enunciação, mesmo quando não é mais inteligível em sua substância real, não desapareceu da enunciação: permanece ponto de referência também da enunciação lírica, mas não perde seu valor próprio e sim como o núcleo que produz a associação de sentidos. Isso é apenas mais uma descrição do fenômeno lírico, é como se disséssemos que a enunciação se liberta do relacionamento para voltar a si mesma, *i. e.*, ao pólo-sujeito. (HAMBURGER, 1986, p.192, grifo do autor).

Portanto, nem sempre há um foco determinado, bem definido e explícito, no horizonte do qual o poema trabalha – aliás, quanto mais rarefeita essa relação sujeito-objeto, tanto mais as possibilidades de leitura que o poema evoca. Aquilo que o poema é (ou é para nós, leitores de poesia) encontra-se marcadamente submetido à ótica que o eu-lírico se dignou a compor e a nos fornecer. Embora muitas vezes, a ideia de recepção que nos é inerente ateste que o que lemos e assimilamos tem, na verdade, uma relação puramente estrita com nosso arsenal pessoal e só é disparada pelo arranjo de palavras da poesia. É preciso desconfiar do eu-lírico:

---

<sup>15</sup> Enunciado “[...] é a enunciação que se apresenta como estrutura sujeito-objeto da língua.” (HAMBURGER, 1986, p.20, grifo do autor).

[...] *il n'y a plus pour le sujet de la réception de rôle propre, médiatisé par un schème discursif. Il ne se trouve plus dans une relation d'identification avec le sujet de l'énonciation ni non plus avec le sujet de l'énoncé, mais dans une relation qu'on peut définir comme relation de participation ou de prise en charge. Le récepteur prend en charge le rôle du sujet de l'énonciation. Mais cette prise en charge ne doit pas être faussement interprétée comme une « empathie ». Comme le sujet lyrique est une figure d'identité, et non une identité effective, le lecteur est mis, par articulation de celle-ci, en état d'expérimenter pour ainsi dire de l'intérieur une possibilité d'identité complexe.*<sup>16</sup> (STIERLE, 1977, p.438, grifo do autor).

Com efeito, a dinâmica da enunciação entre sujeito e objeto, entre eu-lírico e aquilo de que ele trata, dá ao poema a substância de um objeto totalmente feito de linguagem e na linguagem, constituindo, assim, uma forma puramente ficcional. É inegável que as relações se dão na esfera linguística, tanto internamente (o poema propriamente dito), quanto externamente (a relação que trava com outros textos literários ou não-literários e com o mundo, também ele construção de linguagem).

E, quando, nesse sentido, pensamos na velha discussão tão frequentemente colocada, ou seja, qual o vínculo entre eu-lírico e biográfico do poeta, pode-se dizer que a própria ideia de que o poema como enunciado é algo construído de linguagem, já torna frouxa uma provável ligação de fato. A poesia, enquanto forma linguística, deve ser compreendida como um processo em si mesmo, somente podendo ser relacionado a outras formas de expressão lírica, e não como um mecanismo explicável do ponto de vista estritamente biográfico. De fato, a matéria da poesia tem seu fundamento na experiência vivida<sup>17</sup> pelo eu-civil do poeta. Ela, em realidade, abarca a infinidade dos sentimentos humanos, e toma como seu ponto de partida uma experiência que,

---

<sup>16</sup> “[...] não há mais para o sujeito da recepção papel próprio, mediado por um esquema discursivo. Ele não se acha mais numa relação de identificação com o sujeito de enunciação, tampouco com o sujeito do enunciado, mas numa relação que podemos definir como relação de participação ou de apropriação. O receptor toma o papel do sujeito de enunciação. Mas, essa apropriação não deve ser falsamente interpretada como uma ‘empatia’. Como o sujeito lírico é uma figura de identidade, e não uma identidade efetiva, o leitor é colocado, pela articulação desta, em posição de experimentar, por assim dizer, do interior, uma possibilidade de identidade complexa.” (STIERLE, 1977, p.438).

<sup>17</sup> « Dilthey établit un lien essentiel entre la vie du poète et l'acte poétique : 'Le contenu d'un poème (...) trouve son fondement dans l'expérience vécue du poète et dans le cercle des idées que s'est refermé sur celle-ci. La clé de la création poétique est toujours l'expérience et sa signification dans l'expérience existentielle.' » (COMBE, 1996, p.46). Na nossa tradução: “Dilthey estabelece um vínculo essencial entre a vida do poeta e o ato poético: ‘O conteúdo de um poema [...] encontra seu fundamento na experiência vivida do poeta e no círculo de ideias que se fechou sobre esta experiência. A chave da criação poética é sempre a experiência e sua significação está na experiência existencial.’”

embora possa ter sido verdadeiramente vivida pelo eu verdadeiro do poeta, dificilmente condiz com aquela expressa no poema. A experiência da qual o poema se ocupa é uma experiência possível e passível de ser experimentada por todo ser humano. Trata-se, em última análise, de realidade objetiva transformada em realidade subjetiva e, sobretudo, ficcional. A realidade objetiva é, no limite, subsídio (ou fermento) para a realização do poema que, em nenhum momento, deixa de ser construção de linguagem se desdobrando em seu próprio domínio e que não faz senão tornar-se objeto de si. Todavia, é preciso que abramos uma pequena fissura que pode causar uma impressão paradoxal: todo poema é e não é biográfico ao mesmo tempo. Justamente pelo que já se disse: o fato de que o estopim para a poesia é a vivência de um eu-civil Murilo Mendes ou Francis Ponge. Aliás, sobre este último, costumava dizer que, depois que passou a considerar os rascunhos como partes integrantes de suas composições, a crítica passou a considerar com mais flexibilidade o teor autobiográfico de sua lírica (ou anti-lírica contraditoriamente).

Quanto à figura do Poeta, poder-se-ia questionar se é concreta a sua sobreposição ao eu-lírico. Eis uma relação que parece indissociável. Ora, o eu-lírico, enquanto sujeito inserido na poesia e feito de poesia, só pode ser referido a outros cuja estrutura se assemelha à sua. Daí seu aparentamento à figura mítica, arquetípica do Poeta. Dominique Combe (1989 apud RABATÉ, 1996, p.68, grifo do autor) lembra que «[...] *chaque fois qu'il dit 'JE' le poète assume cette tradition, en sorte que, s'élevant à une certaine universalité, il désigne, outre sa personne propre, celle du Poète archétypique, devenu le personnage d'une fiction allégorique de la création poétique.*»<sup>18</sup> Queira como homem que descende dos deuses, como aquele que possui o dom do canto, apolíneo ou dionisíaco, como um oráculo, a quem o dom da vidência é inerente, ou, ainda, como o homem que é vítima da modernidade. Aliás, o sujeito lírico moderno possui aquilo que podemos chamar uma vantagem desmedida: camadas de outros imemoriais sujeitos acabam por compô-lo qual um mosaico. Sob este prisma, ele se torna um ser multifacetado, para quem todos os mecanismos de mascaramento, de fingimento e de auto-ficcionalização já estão desvendados. Daí porque a sua procura se reverte sempre na procura por uma nova forma, ainda inimaginada. Como diria o poeta Paulo Henriques Britto (2008, p.124-125),

---

<sup>18</sup> “[...] cada vez que ele diz ‘EU’, o poeta assume essa tradição, de maneira que, elevando-se a uma certa universalidade, ele designa, além de sua própria pessoa, aquela do Poeta arquetípico, tornado personagem de uma ficção alegórica da criação poética.” (COMBE, 1989 apud RABATÉ, 1996, p.68).

[o] poeta lírico afirma uma individualidade, e, com o desenvolvimento do sujeito moderno a partir do Renascimento, uma subjetividade única e inconfundível. Tal como o épico, o poeta lírico tenta forjar um mito, só que o mito em questão é individual e não coletivo: ele busca nos diversos momentos do seu passado [e presente] individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido. O poeta lírico tenta construir uma mitologia pessoal e completa, que inclui desde um mito de origem até uma teologia. Para retomar a analogia com o poeta épico, que muitas vezes forja um sentido de nação que sequer existia antes dele, também o poeta lírico elabora um conceito integrado do eu onde antes havia pulsões incoerentes e mesmo contraditórias.

Coisa que vemos perfeitamente na teatralização muriliana, no seu voltar-se à memória infantil, na sua religiosidade, seus diálogos maciços com a música e com a pintura; Ponge, por seu turno, também teatraliza: quando recusa veementemente o lírico e afirma o autobiográfico, quando cria uma mitologia das coisas à qual busca se transferir e também quando cria esta mitologia da palavra, tentando fundar uma nova retórica, estabelecer uma limpeza, higienização da língua francesa<sup>19</sup>, como bem apontou Derrida (1988) em *Signèponge*.

E, se de fato, o sujeito lírico encarna tais múltiplas manifestações da palavra poética ao longo do tempo, de seu caráter de muitos, ainda assim, tem-se um homem cujo horizonte não ultrapassa o do olhar que se volta a si mesmo. Entretanto, nesse jogo consigo e entre o eu e o outro, o eu-lírico acaba também por oscilar, qual um pêndulo, entre o objetivo e o subjetivo: por vezes, o “eu”, objetiva-se no interior do poema e se torna um “ele”. No limite, e mesmo de posse dos foros de uma questão tão problemática quanto esta, talvez pudéssemos dizer que Poeta e eu-lírico se entrecruzam e formam uma única figura. Talvez, seja o caso de apostar numa quarta pessoa do singular, que desse conta de toda a complexidade da questão. Essa

---

<sup>19</sup> Note-se que, tanto em Murilo quanto em Ponge, existe um gosto pelo fragmento que gira (guardadas as devidas proporções) em torno de assuntos ou temas específicos. É esse direcionamento que permite falar em totalidade, ou melhor, numa prática literária, configurada por atos poéticos determinados e específicos – a obra (o conjunto da obra), enquanto tecido, enquanto mundo coerente em si mesmo. Nesse sentido, justifica-se em ambos a presença e a convivência do mito, configurado sempre no fragmentário, com um direcionamento ao total configurado na tessitura literária. Uma espécie de totalidade mais abrangente no sentido de conjunto, de construção, que aparece não só por meio daquela que visa à “aproximação de elementos contrários”, nos termos de Murilo Mendes (1968). Tendência que, de resto, é comumente apontada pela crítica dedicada ao mineiro (ANDRADE, 2002; BANDEIRA, 1997; MOURA, 1995; MERQUIOR, 1976).

[...] *quatrième personne n'est ni le « je » biographique de l'individu, ni le « tu » dramatique du dialogue, ni le « il » épique ou romanesque, mais **une personne potentielle et contradictoire** que travaillent de concert ces trois instances. Elle dit « je » afin d'exprimer, d'ordonner et de contrôler comme elle peut cette étrangeté qu'elle demeure à elle-même.*<sup>20</sup> (MAULPOIX, 1996, p.153, aspas do autor, grifo nosso).

No que concerne ao sujeito lírico e à criação dessa outra instância, que pudesse explicá-lo, Jean-Michel Maulpoix (1996, p.153) chega às vias de uma verdadeira aporia poética: « *[l]e sujet lyrique n'existe pas, comme n'existe pas la quatrième personne du singulier [...]* »<sup>21</sup> Entretanto, o sujeito lírico existe. E o fato de que a enunciação poética representa uma circunstância que tem lugar num dado momento que se presentifica é prova cabal disso. Como já foi colocado, essa experiência (que se torna criação artística) origina-se do vivido, mesmo não sendo idêntico a ele. Nesse sentido, é preciso que haja um ponto de articulação, no poema, que organize uma relação como essa - que chega às raias da não-relação. Esse ponto de fuga, para o qual convergem e partem todas as coisas no poema, é o eu-lírico. No interior das relações que patrocina e estabelece, uma questão importante vem à baila: a que se destina a enunciação lírica? A quem, em verdade se destina esse ato, de uma só investida pessoal e impessoal, a que chamamos poema? Com que ou quem dialoga, no momento de sua realização o discurso poético e, por extensão, o eu-lírico? Dialoga, por acaso, consigo mesmo o eu-lírico? Em resposta à última pergunta, podemos dizer que sim, em grande medida. Entretanto, num panorama como o lírico, o outro a quem o poema se dirige (pois que se há um poema, deve haver necessariamente um interlocutor) está, mesmo quando não mencionado, presente. Está ali desempenhando múltiplas funções: como a dama a quem o poema se dirige, como os elementos naturais aos quais o poeta se junta, ou, ainda, como um exclusivo-incluso que ratifica a palavra do eu-lírico em relação a si mesmo. Esse Outro não seria mais que uma espécie de testemunha, cuja voz pode-se não ouvir, mas cuja presença é prerrogativa do poema. De fato, na estrutura lírica, o Outro atua como polo de oposição ou de complemento (eu por oposição a um tu; o dentro por oposição ao fora). Mas, do ponto de vista da posse da enunciação lírica, pode alterar sua posição, assumindo o lugar de

---

<sup>20</sup> Essa “[...] quarta pessoa não é nem o ‘eu’ biográfico do indivíduo, nem o ‘tu’ dramático do diálogo, nem o ‘ele’ épico ou romanesco, mas **uma pessoa potencial e contraditória** que trabalha em harmonia com essas três instâncias. Ela diz ‘eu’ a fim de exprimir, de ordenar, de controlar como pode essa outriedade que continua a ser para si mesma. (MAULPOIX, 1996, p.153).

<sup>21</sup> “O sujeito lírico não existe, como não existe a quarta pessoa do singular [...]” (MAULPOIX, 1996, p.153).

eu-lírico. Pois, o lugar subjetivo que cria o poema lírico não tem dono ou tem muitos, já que, ao tomar para si o poema, o interlocutor reclama o lugar lírico.

Embora a discussão não esteja de modo algum esgotada, voltamos olhos, antes de fechar nossa reflexão, a dois pontos de vista que, no que toca à discussão acerca do sujeito lírico são de fundamental importância: os de Käte Hamburger e a de Karlheinz Stierle – aquela defendendo a enunciação real da poesia e este atestando a queda de identidade e o caráter problemático do sujeito lírico. Para Käte Hamburger (1986), em seu *A lógica da criação literária*, sim, o poema está fundado sobre as bases da enunciação. Entretanto, vale remarcar um aspecto de cunho interessante e duvidoso: a autora afirma que experimentamos um poema de modo diverso da narrativa e do drama, por exemplo. Isso porque, enquanto estas são formas ficcionais, aquela está apta a atuar como enunciado da realidade. Diz ela: “A forma do poema é a enunciação e isso significa que a experimentamos como o campo de experiência do sujeito-de-enunciação – o que justamente a torna apta a ser vivida como enunciado da realidade.” (HAMBURGER, 1986, p.196). Como se o que se desse com a poesia lírica fosse um processo de imitação da realidade, enquanto a prosa, por seu lado, nos proporcionaria uma experiência da não-realidade, uma experiência ficcional. Além disso, sob um outro viés, essa bipartição coloca em evidência, ainda, os gêneros líricos, pois, como diria Gérard Genette (1979, p.63, grifo do autor), a autora « [...] *prenant en quelque sorte acte de l'impossibilité de répartir entre les trois genres le couple antithétique subjectivité/objectivité, décidait voici quelques années de réduire la triade à deux termes, le **Lyrique** [...], caractérisé par l'Ich-origo de son énonciation, et la **Fiction** [...], définie par une énonciation sans trace de son origine.* »<sup>22</sup>

Entretanto, no que diz respeito a tal divisão entre ficcional e não-ficcional, talvez seja mais acertado falar com Roman Ingarden, para quem a enunciação, não remetendo a realidade como tal, é pura e meramente uma simulação, um produto artificial. Ingarden (1953 apud COMBE, 1996, p.54), « [...] *répondant aux critiques de Käte Hamburger dans la seconde édition de son ouvrage, maintient que la poésie lyrique [...] n'est pas moins mimétique que la poésie épique ou dramatique, et que le monde qu'y représente le poète est aussi non réel que celui que*

---

<sup>22</sup> “[...] constatando de certa maneira a impossibilidade de classificar entre os três gêneros o par antitético subjetividade/objetividade, decidia, há alguns anos, reduzir a tríade a dois termos, o **Lírico** [...], caracterizado pelo *Ich-origo* de sua enunciação, e a **Ficção** [...], definida por uma enunciação sem o traço de sua origem.” (GENETTE, 1979, p.63).

*figurent les œuvres dramatiques ou épiques.* »<sup>23</sup> Sob o risco de repetição, cumpre dizer que o eu-lírico e o eu-civil, o escritor, não são o mesmo sujeito. Apesar do reparo (antes de tudo, feito por Roman Ingarden), é bom que se sublinhe a importância e a polêmica que tem a obra no que concerne aos estudos do eu-lírico, bem como o modo como se articula a criação literária (e o sistema linguístico do qual ela se vale) e a realidade.

Para Karlheinz Stierle (1977), em seu difundido texto « *Identité du discours et transgression lyrique* », o discurso lírico funciona à maneira de um “anti-discurso”, uma vez que seu mecanismo transgride os esquemas genéricos, ou seja, os esquemas discursivos – os quais o lírico acaba por tomar como referência. Daí que o ponto de fuga da transgressão, segundo o autor, reside pontualmente no sujeito lírico. Um sujeito que, no mais, delinea seu próprio discurso:

[...] *le discours lyrique ne se situe pas dans la perspective d'un sujet réel mais d'un sujet lyrique, qui apparaît un sujet problématique dans la mesure où le discours lui-même est devenu problématique dans son identité. [...] C'est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête.*<sup>24</sup> (STIERLE, 1977, p.436).

Vale a pena notar que, na esteira disso, não se trata mais de questionar ou não a relação entre o sujeito lírico e um possível sujeito real. Interessa, antes, questionar acerca da capacidade de articulação de tal configuração quando inserida no discurso lírico<sup>25</sup>. É claro que, nesses foros, o que Karlheinz Stierle coloca em relevo é, não a ficcionalidade do sujeito lírico, mas seu mecanismo, seu modo de articulação enquanto sujeito lírico.

---

<sup>23</sup> “[...] respondendo às críticas de Käte Hamburger na segunda edição de sua obra, mantém que a poesia lírica [...] não é menos mimética que a poesia épica ou dramática, e que o mundo que nela representa o poeta é tão não real quanto aquele que figuram as obras dramáticas ou épicas.” (INGARDEN, 1953 apud COMBE, 1996, p.54).

<sup>24</sup> “[...] o discurso lírico não se situa na perspectiva de um sujeito real, mas na de um sujeito lírico, que se mostra um sujeito problemático na medida em que o discurso ele mesmo tornou problemático em sua identidade [...] É um sujeito em busca de sua identidade, sujeito que se articula liricamente no movimento dessa busca.” (STIERLE, 1977, p.436).

<sup>25</sup> Nas palavras de Karlheinz Stierle (1977, p.436, grifo do autor): « [...] *il est de peu d'intérêt de savoir si cette configuration tire son origine d'une donnée autobiographique, quelle qu'elle soit, ou d'une constellation fictionnelle. L'authenticité du sujet lyrique ne reside pas dans son homologation effective (non plus que dans son contraire), mais dans la possibilité articulée d'une identité problématique du sujet, reflétée dans l'identité problématique du discours.* » Na nossa tradução: “[...] é de pouco interesse saber se esta configuração busca sua origem num dado autobiográfico, qualquer que ele seja, ou de uma constelação ficcional. A ‘autenticidade’ do sujeito lírico não reside em sua homologação efetiva (ainda menos em seu contrário), mas na possibilidade articulada de uma identidade problemática do sujeito, refletida na identidade problemática do discurso.”

Quando pensamos, enfim, numa configuração que caiba àquilo que designamos por sujeito lírico, eu-lírico, poeta lírico, podemos dizer que, se por um lado ele tem sua origem numa experiência real, sua configuração não ultrapassa as barreiras do poema. Ou seja: o sujeito lírico não vai além da palavra. O poema constrói-se de palavras, volta-se às possibilidades da língua e de toda realidade que ela possa criar – poesia é ficção. O eu-lírico torna possível o inventado por meio de sua voz: **o eu-lírico e o sujeito lírico são sinônimos da voz lírica que os representa**. O que se dá, enfim, é que o eu-lírico se dispõe de maneira liberta, tanto em relação a quem o cria quanto em relação ao discurso em que se insere. Ele se desprega do mundo com o intuito de edificar, em si e em outros textos, sua própria referência, valendo-se, por assim dizer, de múltiplas formas de configuração. Não sem razão, o lugar que a poesia ocupa faz as vezes de um teatro: são infinitos os mascaramentos – o tradutor baudelariano, o vidente rimbaudiano, ou os tantos estilhaços pessoais. E a isso, a esse sistema de configurar e auto-configurar, não escapa a poesia de Murilo Mendes e a de Francis Ponge. E nessa clave pretendemos ler as obras e o eu-lírico que nelas toma parte (ou se apaga, a não-presença é presença por exclusão): como ficção que, construída, dinâmica e moderna, acaba constituindo-se a si mesma. Por fim, vale lembrar que eu-lírico, sujeito lírico e voz lírica devem ser entendidos como expressões sinônimas.

## 2.2 Do poema em prosa, do texto-coisa, poema-objeto

Levando-se em consideração a ficcionalidade e a teatralidade deste eu-lírico moderno (quase que poderíamos dizer contemporâneo), fica bem claro quanto o papel da forma literária é importante nessa configuração. Em Murilo Mendes e Francis Ponge, o poema em prosa favorece a expressão desse estado lírico porque, enquanto gênero que se vale de prosa e poesia, possibilita uma visada não-convencional sobre as coisas. Evidentemente, a poesia em versos ou a prosa seria esse convencional do qual ambos fogem<sup>26</sup>. Aliás, a escolha da forma é sintomática de uma visão de mundo que se quer expressar. Porque, se o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* procuram não

---

<sup>26</sup> Por um outro lado, parece-nos também claro que toda a questão precisa ser relativizada. Ora, não é necessária e exclusivamente no poema em prosa que a “visada não-convencional sobre as coisas” se abre. Qualquer grande poesia, seja ela em prosa ou em verso, lança uma outra luz sobre aquilo de que fala. No entanto, especificamente no caso de Murilo e de Ponge, a forma do poema em prosa parece apontar a um algo muito mais decisivo e definidor, que faz entrever um horizonte outro, pautado por uma perspectiva que o verso e a prosa estritos não seriam capazes de proporcionar.

só acenar aos objetos mais cotidianos, mas dar-lhes voz, fazer ver o que não está visível, uma forma que se quisesse fechada não bastaria. O que equivale a dizer que uma forma gasta também não se adequaria, já que o novo desponta nessas obras como perspectiva fundamental. Ao observarmos a face poliédrica dos objetos, ao tomarmos o partido das coisas, é preciso que o eu-lírico se coloque numa posição também ela diferenciada. O poema em prosa é este lugar a partir do qual a visão é ampla e fluida, mas ainda assim lírica porque tende a si mesma.

Há muito, pelo menos desde a *Poética* aristotélica<sup>27</sup>, já existia a ideia de que poesia não é sinônimo de verso. Ainda que o consenso nem sempre tenha existido: as doutrinas clássicas francesas, que tinham em Boileau (1636-1711) e sua *Art poétique* o maior representante, pregavam uma separação muito rígida entre os gêneros literários (épico, lírico e dramático), bem como rígidas regras de versificação (métrica e sintaxe). São da literatura francesa do Pré-Romantismo e Romantismo alemão e francês as primeiras manifestações do poema em prosa (embora já estivessem em germen muito antes). Modelar desse período é a prosa poética do Rousseau (1712-1778) de *Les rêveries du promeneur solitaire*, além da de nomes como Sénancour (1770-1846), Chateaubriand (1768-1848) e Nerval (1808-1855), bem como as traduções e pseudotraduções de poemas em prosa, para a língua francesa, de outras literaturas como a alemã por exemplo.

Com o estabelecimento do Romantismo (cujo horizonte se pautava pelo desejo de renovação e pela busca de meios de expressão novos) vêm à tona os chamados « *petits romantiques* », que se sobressaem justamente pela criação do poema em prosa como gênero autônomo. Dentre eles, destaca-se Aloysius Bertrand (1807-1841), consensualmente considerado o criador do poema em prosa com o seu *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de 1842. Com poemas escritos entre 1827 e 1830, a obra tem sua temática voltada à Idade Média, ao grotesco e ao pitoresco, e privilegia os recursos formais da poesia impostos à prosa (VICENTE, 1998). Estes poemas, eram, sobretudo, formalmente apurados, “cinzelados com esmero” (LEITE, 1982). Daí, em grande medida, segundo Suzanne Bernard (1959), no basilar *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*, o poema em

---

<sup>27</sup> É na seção IX do texto de Aristóteles (1988 apud PIRES, 2006, p.35) que encontramos: “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrifi cada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.”

prosa de Bertrand poder ser chamado de **poema formal ou artístico**, formalismo ao qual vão aderir tempos depois os parnasianos.

Todavia, é somente no *fin-de-siècle* que o poema em prosa aparece de modo mais consolidado. Com Baudelaire e seus *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, de 1869, cujo olhar recai sobre as contradições da vida urbana moderna e a beleza efêmera e misteriosa que existe nesse caos, aparece “[...] o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p.23). No caminho aberto pelo autor de *Les fleurs du mal*, o Simbolismo francês marca o auge do poema em prosa, especialmente com Mallarmé e Rimbaud. É este último quem inaugura uma nova forma de poesia em prosa: o **poema-iluminação ou anárquico** (ainda de acordo com a já citada Suzanne Bernard). Seguindo as premissas de que o poeta se faz vidente por meio de um longo e imenso desregramento de todos os sentidos, a fim de que o desconhecido seja atingido, uma nova forma de expressão é exigida. Daí porque os poemas em prosa de *Une saison en enfer* (1873) e *Illuminations* (1886) se prestam a criar sensações novas por meio da aproximação de elementos díspares, radicalizando o conceito romântico de analogia. Rimbaud instaura uma poesia que desarticula o discurso lógico, que investe no sensorial, no inconsciente e no obscuro, enfim, numa gama de oposições que parecem se resolver no próprio todo de cada poema. De Rimbaud ao século XX, o poema em prosa continua bem-vindo, tanto pelas vanguardas, quanto pelos que vieram depois. Dentre eles, podemos citar J.-K. Huysmanns, Max Jacob, Pierre Reverdy, René Char, Francis Ponge e bem recentemente Yves Bonnefoy. No Brasil, mesmo que a origem do poema em prosa acene timidamente na segunda geração do Romantismo, com Vitoriano Palhares (*As noites da virgem* de 1831) e na terceira parte da *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo, publicada em 1853, foi somente com Raul Pompéia e suas *Canções sem metro*, publicadas em 1900, que o gênero surgiu. Todavia, é no Simbolismo que o poema em prosa tem em Cruz e Sousa um de seus expoentes, com *Missal* (1893) e *Evocações* (1898).<sup>28</sup> Pode-se dizer que no Modernismo brasileiro o poema em prosa foi largamente utilizado por Drummond, Manuel

---

<sup>28</sup> Grande parte do que se disse e dirá neste trabalho sobre o poema em prosa deve muito à cuidadosa tese de doutoramento intitulada *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*, bem como ao ensaio “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”, publicado na revista *Itinerários*, ambos de autoria de Antônio Donizeti Pires (2002, 2006).

Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto, dentre tantos. De fato, permanece de maneira muito feliz na poesia brasileira contemporânea o gosto pelo poema em prosa, como podemos observar na obra de Ana Cristina César, Manoel de Barros, Jamil Snege, Cláudia Roquette-Pinto.

A brevíssima digressão de teor histórico sobre o poema em prosa é válida porque dá a ver um gênero que se mostra muito flexível e sabe muito bem se reinventar. Na verdade, o que se tem especificamente com o poema em prosa é a vacilação da definição fechada dos chamados gêneros literários. Estes, de fato, nunca se encontram em estado puro, estão sempre em diálogo uns com os outros – daí a possibilidade de um poema ser narrativo e um romance ser poético. O que, de fato, determina este ou aquele gênero é o quanto ele guarda em sua essência de narratividade, liricidade e dramaticidade. O que implica que o poema em prosa é em si mesmo o questionamento da indistinção entre poesia e prosa e dos limites entre os gêneros literários. Vejamos o fato de que se é criado sob os auspícios do século XIX, é justamente devido ao desejo de liberdade, de fuga de uma expressividade que se engessava em formas extremamente fixas. Trata-se, portanto, de um subgênero lírico que já nasce sob o signo da liberdade. Aliás, a prosa ritmada que se encontra no cerne do poema em prosa é marca do desejo de fusão de extremos que se pode observar já nos Romantismos (alemão, inglês e francês): poeta e crítico; arte e vida; imaginação e ironia. Pares que foram aproveitados pelo modernismo e pelas vanguardas. O poema em prosa sempre foi visto sob o signo de grandes embates e tensões: prosa e poesia, gêneros literários, o verso livre e o metrificado. Como diria Suzane Bernard (1959, p.434), não estamos falando de « [...] *un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais [d']un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques* [...] »<sup>29</sup>. Ainda de acordo com a autora, os princípios estéticos que regem o poema em prosa se fundamentam em algumas oposições: toma seus elementos estruturais da prosa, mas se constrói como poema; é fruto da tensão entre “organização artística” e “anarquia destrutiva”; o que leva às duas formas já mencionadas aqui, a do poema-formal e a do poema-iluminação.

---

<sup>29</sup> “[...] um híbrido a meio-caminho entre prosa e verso, mas [de] um gênero de poesia particular, que se serve da prosa ritmada para fins estritamente poéticos.” (BERNARD, 1959, p.434).

O que se dá com o poema em prosa, e aqui já podemos falar novamente em Murilo Mendes e em Francis Ponge, é o fato de que volta as costas a uma forma convencional e às categorias pré-estabelecidas porque coloca em causa a criação do artista. O poeta deixa de lado as “constrições expressivas” e toma como sua ferramenta principal a prosa poética, de teor extremamente rítmico e imagético. É a mensagem altamente codificada da poesia tradicional que o poema em prosa nega, indo contra o metro, e se resumindo de certo modo ao trabalho com o ritmo e imagem. Porque, no caso, é a mistura entre poesia e prosa que proporciona a flexibilidade sonora, imagética, mas que está em plena consonância com o objeto (com o objeto do qual fala e com o objeto que é). De um modo inescapável como se verá pelas nossas análises, existe qualquer coisa de paradoxal no poema em prosa que nos permite entrever, por exemplo, as rimas nas aliterações e assonâncias, as estrofes nos parágrafos. É esta interpenetração profunda entre prosa e poesia que permite a Murilo Mendes ser narrativo, sem que seu objetivo seja necessariamente o de nos contar uma história. E que faz com que Francis Ponge possa descrever e definir sem se tornar estritamente um narrador. Tanto mais, porque o poema em prosa

[...] valoriza essencialmente o RITMO e a IMAGEM, bases da renovação da poesia da modernidade: esta [...] ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e com ritmos e imagens (interiores) ditados pelo eu profundo do artista, cada vez mais cômico do esfacelamento do mundo e de sua fragmentação como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia). (PIRES, 2006, p.49, grifo do autor).

É partindo desse gancho que coloca em relevo o ritmo e a imagem, a linguagem, enfim, operada por um eu criador, que se devem entender o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* como livros de poemas em prosa. Textos em que se destacam características eminentemente poéticas como a predominância do eu (em contraposição ao não-eu da prosa e ainda que aparentemente o eu pongiano seja muito opaco), a concisão, a sobriedade, o destaque, o rigor, a sonoridade. E, se são características poéticas, é porque estão sujeitas à dependência da linguagem. Sobretudo, ao preferir a expressão poema em prosa (nunca de maneira fechada, evidentemente), queremos com isso privilegiar a coisa, o objeto artístico, o poema, e um modo particular de visão de mundo adotado pelos poetas. Aliás, queremos privilegiar o trabalho com a linguagem em detrimento de sua ferramenta de construção, a prosa poética, esta também muito presente nas obras dos dois autores. Na esteira das diferenças, é bom lembrar que Todorov (1980 apud PIRES, 2006, p.52,

grifo do autor) deixa claras as que se dão entre a “[...] APRESENTAÇÃO (o gênero lírico: poesia em versos; poema em prosa) e REPRESENTAÇÃO (o gênero narrativo: epopéia, narração e descrição versificadas; ficção em prosa – romance novela, conto).”

É interessante observar, no entanto, o modo por vezes dúbio e vacilante como Murilo Mendes e Francis Ponge, e a crítica que lhes é dedicada, lida com essa interpenetração de gêneros. Começemos com um excerto do pongiano *Méthodes*, publicado em 1961. A citação é longa, mas muito reveladora:

*PRÔEME. – Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles,*

*on me fera plaisir*

*on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet, etc.*

*Je tends à des définitions-description rendant compte du contenu actuel des notions,*

*– pour moi et pour le Français de mon époque (à la fois à la page dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture en lui-même).*

*Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire des rimes (des rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la nature, des objets, etc.*

*Du fait seul de vouloir rendre compte du contenu entier de leurs notions, je me fais tirer, par les objets, hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme les nouvelles qualités que je nomme.*

*Voilà Le Parti pris des choses. (PONGE, 1999, p.536, grifo do autor).*

Na tradução de Leda Tenório da Motta:

*PRÔEME – No dia em que quiserem admitir como sincera e verdadeira a declaração que faço a todo instante, de que não me quero poeta, que utilizo o magma poético, mas para me desembaraçar dele, que eu tendo mais para a convicção que para os charmes, que se trata para mim de chegar a fórmulas claras e impessoais,*

*me darão prazer,*

*economizarão muita discussão ociosa a meu respeito etc.*

*Eu tendo para as definições-descrições capazes de dar conta do conteúdo atual das noções,*

*– para mim e para o francês de minha época (ao mesmo tempo em dia com o livro da Cultura e honesto, autêntico em sua leitura de si mesmo).*

Meu livro deve substituir: 1 – o dicionário enciclopédico, 2 – o dicionário etimológico, 3 – o dicionário analógico (ele não existe), 4 – o dicionário de rimas (de rimas interiores também), 5 – o dicionário de sinônimos etc., 6 – toda poesia lírica a partir da Natureza, dos objetos etc.

Pelo simples fato de querer dar conta do *conteúdo inteiro de suas noções*, 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.

Aí está *O Partido das Coisas*. (PONGE, 1997, p.54, grifo do autor).

Interessantíssimo é o fato de que, embora o próprio Ponge renegue o estatuto de poeta, a forma que mais se adequa àquilo que ele deseja do *Le parti pris de choses* é a do poema em prosa. O que temos ali, normalmente está num único parágrafo, um bloco de força visual ou vários, nos quais aparecem por vezes sinais gráficos que separam essas partes (estrelas, na obra completa publicada pela *Bibliothèque de la Pléiade*). O fato de se valer do magma poético para dele se desembaraçar, o emprego de formas claras e impessoais, o apuro formal, a vontade de procurar a palavra justa, o leva na mesma direção do poema-formal de Bertand. Não seria incorrer em erro afirmar que Francis Ponge é um poeta de tom parnasianista/realista, e, portanto, clássico. Mas, voltando à citação, duas coisas são decisivas: primeiramente, o fato de querer que seu livro substitua toda a poesia lírica. Ora, em grande medida, só outra forma de poesia poderia substituir uma poesia já existente, donde se depreende o caráter inventivo e libertário da prática literária pongiana. Pois que é afirmação ainda quando da negação, pois que almeja ser uma poesia não voltada exclusivamente para o eu, mas mais aberta. Agora, vejamos que em cada dicionário que o livro de Ponge deve substituir, está inscrito de modo natural um alto nível de trabalho com a linguagem: enciclopédia (conhecimento), etimologia (origem das palavras, remetendo à relação entre palavra e coisa), analógico (o único dicionário que, segundo ele, não existe, pois que a imagem cria o que não existe), o dicionário de rimas (internas, porque se trata de prosa também), bem como o dicionário de sinônimos. Por esse prisma, chamar ao *Le parti pris des choses* de livro de poemas em prosa é válido porque dá a ver uma estrutura que não é fixa, ainda que se oriente por determinadas ordens. Em outro sentido, essa definição vale porque nos mostra que os poemas de Francis Ponge almejam ser a própria coisa num grau que lhes permite substituí-las não só num dicionário, mas em vários. No limite, essa não seria uma poesia lírica que se faz, mas uma poesia lírica que é. Esses poemas são construção, objetos de linguagem, e rivalizando aos objetos do mundo, têm lugar cativo. Nesse sentido é que podemos falar em poema-objeto.

Ainda no que toca ao francês, cabe narrar uma rusga ocorrida no cenário crítico brasileiro. O poeta Heitor Ferraz Mello (2000), em resenha ao livro de Leda Tenório da Motta, *Francis Ponge: o objeto em jogo*, diz “sentir falta de uma análise detida de alguns de seus poemas [de Francis Ponge]”. A réplica da autora, também publicada pelo Caderno *Mais!* da *Folha de S. Paulo*, é definitiva:

**1. O poeta Francis Ponge (1899-1988), ainda que não sem angústia, não faz qualquer distinção entre prosa e poesia**, o que aliás, entre outras coisas, o leva a chamar o poema de “proema” ou “proêmio” (“proême”). Assim, quando eu comento longamente, no capítulo três, um dos mais extensos e torturantes textos de Ponge, **o texto intitulado “Tentativa Oral”** (inteiramente traduzido por mim noutra parte: “Francis Ponge, Métodos”, Imago, 1997), acho que estou fazendo bem aquilo que o resenhista diz que eu não faço, a saber: análise do... **poema**. (MOTTA, 2000b, aspas do autor, grifo nosso).

A divergência coloca, logo de saída, a posição de Francis Ponge que, mais uma vez está marcada pela inventividade, vontade de liberdade, justamente por conta do « *proême* » (uma nova designação para o poema em prosa?). E coloca também o modo como os dois críticos compreendem a obra pongiana em termos de indistinção entre prosa e poesia (e, para além disso, crítica). Ora, ao chamar de poema o longo texto de Francis Ponge intitulado “Tentativa oral”, transcrição de uma célebre conferência feita em Bruxelas, em 1947, Leda Tenório da Motta nada mais faz que designar a potência lírico-crítica desse texto. E, de fato, (tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge) o modo como os gêneros se interpenetram torna mais complexa uma definição fechada. Como diria Philippe Sollers (1963, p.13, aspas do autor, grifo nosso):

*[c]’est pourquoi nous ne trouvons pas chez lui de séparation bien nette entre prose et poésie, théorie et pratique ; c’est pourquoi dans tout ce que nous lisons de lui, nous avons l’impression que le même édifice verbal se met en marche d’une manière appropriée à son objet provisoire, bref, qu’il s’agit d’une « formulation globale » chaque fois essentielle à son auteur. Il n’est pas de meilleur commentateur à Francis Ponge que Francis Ponge.*<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> “É por isso que não encontramos em Ponge uma separação clara entre prosa e poesia, teoria e prática; **por isso que em tudo que lemos dele, temos a impressão de que o mesmo edifício verbal se estrutura de maneira apropriada a seu objeto provisório**, em resumo, que se trata de uma ‘formulação global’ sempre essencial a seu autor. Não há melhor comentador de Francis Ponge que Francis Ponge.” (SOLLERS, 1963, p.13).

Pois nesse caso, “[d]iscurso sobre a obra e discurso da obra [estão] confundidos, na melhor tradição moderna, tudo nessa reunião já é, de saída, poético [...]” (MOTTA, 2000a, p.11-12). De acordo com Octavio Paz (1976), a poesia de René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy se alimenta da tensão, união e separação, entre prosa e verso, reflexão e canto. Nesse sentido, o trecho do *Méthodes* acima citado, embora faça parte da seção intitulada “*My creative method*”, poderia igualmente ser lido nessa clave. Essas dualidades<sup>31</sup> marcam, sem sombras de dúvida, o caráter proteiforme do poema em prosa.

Tomemos Valéry (1999), em seu clássico ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, quando diz que o movimento da poesia assemelha-se ao da dança, enquanto o da prosa se assemelha ao andar. Ora, a dança pressupõe a música. Se a marcha da prosa tem um objetivo definido e a dança da poesia tem um fim em si mesmo, o que se dirá das obras que compõem nosso *corpus*? Que o movimento regulado, pensado, da dança tenha a si mesmo como fim já é muito interessante. No entanto, pode-se dizer que a mistura de poesia e prosa valoriza o ritmo de modo inovador e, conseqüentemente, também a imagem poética. Segundo Octavio Paz (1976, p.45), a imagem diz o indizível, leva-nos à outra coisa como a prosa, mas, com a imensa diferença de que, no poema, estamos em face a uma realidade concreta e “[n]este caso o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. [...] Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela o que de fato somos.” Segundo Júlio Castañon Guimarães (1993, p.266, grifo do autor), o poema em prosa parece acenar àquela “outra coisa”, indefinível, inominável, reveladora e liberta, que buscavam os poetas tanto românticos, quanto modernos e modernistas.

A “outra coisa” é a especificidade do poema em prosa, reafirmada numa passagem conincidentemente assinalada por Murilo Mendes no exemplar [de *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours* de Suzane Bernard] que lhe pertenceu: “Há aí uma verdadeira demonstração desta lei da *gratuidade* que quer que o poema em prosa não tenda a nada mais que ele próprio, e se vaze em prosa desde que se proponha a narrar ou a demonstrar.”

---

<sup>31</sup> Adalberto Luís Vicente (1999) trata com propriedade desse caráter dual do poema em prosa no texto “Abordagens dualísticas do poema em prosa”, publicado na revista *Lettres françaises*.

Do que se depreende, como em Ponge, a vontade de Murilo Mendes de que o poema se apresente como organismo fechado, coeso, seja ele mesmo objeto. Na esteira disso, vale pontuar, ao final de seu indispensável estudo intitulado *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães (1993) sugere que o brasileiro e o francês procedem (guardadas suas singularidades) a um movimento de “não-distinção entre gêneros” – prosa, poesia e crítica.

Em relação à forma dos poemas do *Poliedro*, ainda que em alguns momentos sejam de mais fôlego que os do *Le parti pris des choses*, desenham-se também em blocos. Ou se dividem no que talvez pudéssemos chamar pequenas cápsulas extremamente poéticas separadas por sinais gráficos – o poema “O tigre” é só um dentre vários exemplos. No entanto, a obra conta, ainda, com um setor que é digno de nota: o “Setor Texto Déléfco”, em que se intensifica a noção poliédrica, como se o que vemos nos outros setores estivesse num grau de poeticidade elevado à máxima potência. Como poderíamos chamar cada verso ou frase que se separam umas das outras por meio de um sinal gráfico (●)? « *Il est écrit en aphorismes, en maximes, comme il convient à une parole d’oracle.* »<sup>32</sup> (MERQUIOR, 1974/1975, p.237). Aforismos, micro-poemas, versos, cápsulas poéticas, dentre tantas respostas possíveis. Vai-se, no caso do “Setor Texto Déléfco”, em direção a um estraçalhamento de qualquer categoria preestabelecida, ainda que suas imagens de força por vezes estranha lembrem uma recolha de versos, de iluminações, uma galáxia. Mas, verdadeiramente, é preciso concordar com José Guilherme Merquior (1974/1975): há um efeito de vertigem nesse “Setor” que floresce da sua relação com Delfos, o mito, o oráculo – um setor em que o poeta opera o texto, a palavra, articulando-os ao homem e a tudo que lhe circunda. Num texto intitulado “Murilo Mendes e o poema em prosa”, Leonil Martinez (2006, p.70) lembra muito bem que

[...] os textos em versículos da Bíblia desempenharam um papel central na gênese deste gênero protéico [o poema em prosa], desconcertante pelo seu polimorfismo, e que possuiria ligações com o aforismo, na medida em que uma parte significativa do Novo Testamento é vazada em aforismos.

---

<sup>32</sup> “É escrito em aforismos, em máximas, como convém a uma palavra de oráculo.” (MERQUIOR, 1974/1975, p.237).

Considerando-se, portanto, a face aforismática do “Setor Texto Dêlfico”, é passível que o *Poliedro* seja lido como matéria una, coerente com o próprio título – múltiplas faces formando um conjunto, um todo completo. Todavia, de modo geral, Murilo Mendes causa muito mais divergência crítica em relação à classificação de seus escritos que Francis Ponge. Isso ocorre talvez porque possa ser filiado à tradição do poema-iluminação, dada a sua proximidade com a imagem surrealista diretamente herdeira de Rimbaud. Dificuldade que advém provavelmente dessa herança anárquica, mais despreocupada e experimentalista, mas que caminha sempre numa direção totalizante, qual um Baudelaire moderno, mas católico.

Vejam os que a principal edição da obra completa do brasileiro, publicada pela Editora Nova Aguilar, em 1994, divide-se em poesia e prosa já em seu título. O *Poliedro* está incluído numa seção intitulada “Prosa, 1945-1975”. Leonil Martinez (2006, p.69), no texto acima citado, argumenta com grande sucesso persuasivo, no sentido de mostrar que, contrariamente ao que a publicação da *Poesia completa e prosa* faz inferir, bem como ao juízo de muitos críticos, Murilo Mendes sempre buscou manter um convívio de múltiplos registros literários em sua obra. Disso, o articulista depreende a noção de que a produção de poemas em prosa não se restringiria à alegada segunda fase da obra, atentando, inclusive, à narratividade dos poemas em verso dos primeiros escritos, bem como a poemas em prosa que não foram publicados. Posicionamento com o qual nos sentimos inclinados a concordar em virtude da noção de um grande tecido, de uma continuidade que se estabelece especialmente nas obras finais do brasileiro por meio de um intenso diálogo com o que vem de fora – literatura, personalidades, artes plásticas, cultura. Como diria Fábio Lucas (2001, p.51) na literatura muriliana reina a “[...] absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética, instaurando-se um movimento de polivalência generalizada. Os blocos temáticos se articulam sem se ligarem, de tal sorte que cada signo dialoga com todos os outros. Daí a unidade do texto muriliano, dentro da fragmentação e da diversidade.”

Num prefácio a *Transístor*, antologia publicada em 1975, em Portugal, e no Brasil em 1980, Luciana Stegagno Picchio (1980, p.13), que seria anos depois a organizadora da referida edição da obra completa, vale-se quase sempre de elementos buscados à teoria da poesia para nos situar um Murilo Mendes prosador:

[a] prosa de Murilo Mendes é tão imaginativa, sintética, poética (no sentido estruturalista de virada para si própria) como o é a sua poesia. A escolha de uma ou outra forma, com uma separação nada nítida entre os dois níveis expressivos, só depende da funcionalidade do texto, da mensagem que lhe é confiada. Como os poemas propriamente ditos, pela sua disposição gráfica, pelo acento do significante, pela concentração sintética da informação delegada a vocábulos polissêmicos e irradiantes, antes que a termos denotativos, as prosas murilianas se colocam no eixo paradigmático da metáfora, muito mais do que ao longo do eixo metonímico do sintagma. E por isso, quando topamos com o trecho informativo, humilde, embora às vezes ironicamente esclarecedor, temos como que a surpresa duma intrusão.

Com efeito, termos como “sintética”, “poética”, “virada para si própria”, “disposição gráfica”, dentre os tantos que compõem o trecho, parecem empreender uma definição de poesia. Mas, se de acordo com a autora a separação entre poesia e prosa só depende da funcionalidade do texto, o caso aqui é o de questionar se os textos inseridos no *Poliedro* têm por função estrita narrar uma história. Poderíamos trabalhar tais escritos de modo satisfatório com conceitos como tempo, espaço, narrador, focalização? Preferimos a expressão poemas em prosa exatamente porque a força deles reside no que têm de poesia, no modo como o poeta articula o ritmo poético das palavras aos objetos que focaliza. O que lhe permite dizer, por exemplo que: “A pérola é uma minúscula sílfide japonesa; pérola, o casulo do silêncio, uma vírgula luminosa, a perfeição do zero, o eco da pérola.” (MENDES, 1994, p.997). A sua essência, portanto, é poética. No mesmo prefácio de Luciana Stegagno Picchio (1980), salienta-se o “exercício hedonístico de escutar-ver palavras” que aponta nitidamente para um movimento que é da poesia (e muito pongiano diga-se de passagem). Entretanto, o modo como a interpenetração de gêneros se dá é tão complexo que a vacilação da definição começa, como em Francis Ponge que nega ser poeta, pelo próprio autor: os textos de *Transístor* foram antologizados pelo próprio Murilo Mendes (com a ajuda da esposa Maria da Saudade). O que só leva a crer na consciência de Murilo Mendes sobre o fato de que o ato da literatura não se fundamenta com base em expressões compartimentadas.

Na edição do *Poliedro* de 1972, publicada pela J. Olympio, em que consta a bela, ficcional e teatral “Microdefinição do autor” logo na abertura do volume (e que, veja-se, originalmente abre o *Poliedro*), lemos no prefácio “Murilo Mendes e o Poliedro”, assinado por Eliane Zagury (1972, p.xi), que esta obra

[...] vem oferecer-nos a clarificação de mais uma face da poesia muriliana, embora seja um livro em prosa. Prosa lírica, sem dúvida, mas prosa – é bom não confundir. Apresenta todas as características da linguagem poética de Murilo Mendes, exceto uma que, no entanto, é fundamental: a densidade máxima que a língua suporta na tensão/fono-grafo-semântico-sintática.

Que os textos sejam escritos numa “prosa lírica”, ou prosa poética, como preferimos, é um fato. Mas, fica difícil pensar que poemas como “Marilyn” ou “O peixe” não atinjam a densidade da linguagem poética. Difícil pensar que o “[...] entrechoque de impressões sensoriais, evocações artísticas, literárias, histórico-geográficas, simbolizações novas e antigas, associações fono/grafos-semânticas [seja] suavizado pela frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva [...]” (ZAGURY, 1972, p.xii). Isso, porque é justamente essa “frase menos tensa” que, fazendo a linguagem operar numa outra clave, aponta para esse algo novo, essa outra “face da poesia muriliana” que vai fugir de uma linguagem altamente codificada (o Murilo Mendes de *As metamorfoses* e de *Mundo enigma* é comumente acusado de hermético, impenetrável). Aliás, do modo como é colocado, o poema ainda aparece como centro de relações, como o lugar em que tudo é conciliado – ficcionalmente. Quanto a essa “aparência de afirmação objetiva”, pode-se dizer que é um modo outro de entrever os objetos e se relaciona diretamente com a postura do sujeito lírico muriliano nesse momento. Fica bem clara, com a leitura da fortuna crítica de Murilo Mendes, a tendência a considerar os poemas do *Poliedro* como prosa ou estilá-los, única e exclusivamente para o memorialístico.

Por fim, Irene de Miranda Franco (2002, p.50, grifo do autor), em seu excelente *Murilo Mendes: pânico e flor*, diz:

[n]a leitura de *Poliedro* prefiro falar em prosa poética a poema em prosa. Creio que a segunda nomenclatura ainda privilegia o que seria uma estrutura poética clássica ou tradicional: a expressão faz a poesia figurar como grande paradigma de que a prosa tentaria se aproximar, lançando mão de recursos que seriam típicos de poemas. Já a expressão “prosa poética” me parece mais vaga e talvez dê mais conta da fluidez genérica de *Poliedro*.

Ora, o próprio caráter multiforme do poema em prosa, e o seu desenvolvimento ao longo da história literária o comprova, não permite pensá-lo enquanto estrutura fixa pelo que proporciona em termos de flexibilidade, de criação. Não se trata de um conceito fechado, definitivo. A expressão poema em prosa é mais adequada sobretudo porque dá conta da função substantiva, da essência daqueles textos, que é poética. De fato, o problema da crítica em relação

ao poema em prosa muriliano se deva, muito provavelmente, em decorrência da dificuldade em concebê-lo como função substantiva, fechada em si mesma, autônoma. Vale pontuar o fato de que esses poemas em prosa do *Poliedro* são escritos em prosa poética. Sobre esta última, cabem as felizes considerações de Antônio Donizeti Pires (2006, p.55)<sup>33</sup>: “[...] a prosa poética não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma. É expressão adjetiva e está presente nos três gêneros literários, podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa, no todo ou em parte.”

Tais reflexões sobre a forma são importantes porque direcionam nossas leituras no que concerne à questão dos poemas enquanto coisa, objeto. Aliás, bom que se diga que as expressões “texto-coisa” e poema-objeto não estão ditas do modo como as entendem certo braço da poesia visual e experimental (especialmente a da segunda metade do século XX, no Brasil). Tomamos essas expressões aqui, no sentido de que se constituem objetos de linguagem. Partindo dessa lógica, o movimento de dicionarização nos dois autores é fundamental porque deseja concretizar as coisas, cada verbete é uma coisa. Mas de um modo de concretização que possibilita que elas mudem. Daí a importância da configuração do poema em prosa, sua flexibilidade, sua capacidade de se adequar, de se modificar, de ser tão fluido e diverso quanto as coisas simples das quais Murilo e Ponge querem falar. “Dessa diversidade, decorre a dificuldade que muitos teóricos tiveram ao tentar definir de maneira abrangente o gênero, o que levou Guy Lavaud em uma enquete publicada pela revista *Don Quichotte* a afirmar com um uma certa ironia que **o poema em prosa não se define, ele existe.**” (VICENTE, 1998, p.125, grifo nosso). É tal existência de palavra que gostaríamos de fazer sobressair.

Em Murilo Mendes e Francis Ponge o que salta aos olhos é a presença do objeto. Mas, como não poderia deixar de ser, trata-se de uma presentificação que se dá de maneiras diferentes: enquanto o francês busca fazer a coisa falar, dar voz ao objeto, e situar essa relação a *mi-chemin* do “inventário do mundo e da jogada de linguagem”, Murilo Mendes nos dá a coisa, mas como algo que a depassa. Identificamos, no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*, dois movimentos que se distanciam no que concerne à relação eu-lírico e coisa (ou objeto): para Murilo, trata-se do

---

<sup>33</sup> Trata-se, conclui o ensaísta, de “[...] uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários: o poema em prosa de Cruz e Sousa (Lírico), o drama de Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias (Dramático), o romance Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar (Narrativo) ou a narrativa poética Tu não te moves de ti, de Hilda Hilst (Narrativo), são exemplares da maneira como esses artistas utilizaram a prosa poética (mera ferramenta técnica, repito) para fins diversos.” (PIRES, 2006, p.55).

movimento do eu para a coisa; e para Ponge, da coisa para o eu. Movimentos que se caracterizam, sempre guardadas as especificidades de cada poeta, por serem mais e menos subjetivo, muito embora, a vontade de objetivação, de concretização, esteja presente nos dois poetas. Mas, que fique claro: esses movimentos só existem a partir do trabalho com a linguagem. Nesse sentido, tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge, o poeta aparece como operador da língua que, conjuntamente com ela (organismo vivo), participa do processo da literatura. Além disso, a escrita aparece como lugar de luta entre poeta e linguagem, entre poeta e poema: não há domador, nem domado. O poema (ou qualquer literatura que seja) não se petrifica após a publicação, pois que o texto é uma coisa perpetuamente inacabada (Ponge), verdadeiros estudos que outros devem continuar (Murilo).

É dessa dimensão viva e interminável do literário e da relação entre eu e coisa, sempre dada na linguagem, que se torna cabível afirmar, numa convergência de projetos, que em *Poliedro* e em *Le parti pris des choses*, o poema em prosa é um objeto inserido no mundo; o poema é um organismo, vivo, autônomo, que o poeta constrói. São objetos poéticos que se aproveitam da tentação da prosa, do ritmo, da unidade, da gratuidade, da brevidade, da condensação. Assim, « *Le mollusque* », « *Le gymnaste* », « *Le galet* » ou “A baleia”, “A caixinha de música” e “Marilyn” têm tanta validade quanto as coisas reais das quais partem. Um valor de outra ordem, evidentemente, porque são outra coisa. Vale o que disse Jean-Marie Gleize (1983, p.171) sobre os objetos na obra de Ponge: « *Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivaliser en existence avec les choses du monde.* »<sup>34</sup> Tal visada das obras torna-se um tanto mais complexa quando levamos em consideração as particularidades de cada poeta. Particularidades que só virão à tona mediante um estudo atento de alguns poemas e seus mecanismos. Vamos, primeiramente ao sujeito lírico muriliano, seguido do pongiano.

---

<sup>34</sup> “São, portanto, pequenas coisas por vezes ambíguas, rivalizando em existência com as coisas do mundo.” (GLEIZE, 1983, p.171).

### 3 EU-LÍRICO POLIÉDRICO

Em *Poliedro*, ao voltar-se sobre as coisas, o sujeito lírico encarna posturas diferenciadas em relação a cada objeto. Portanto, a lente objetiva de Murilo Mendes parece postar-se de modo sutilmente diferenciado dependendo do que tem por horizonte. Eis as questões que nos são postas então: como e em razão de quê se adequa este ponto de vista? Adequa-se na proporção da coisa ou na proporção daquele que a vê? Determinando este modo de se relacionar, pode-se dizer que uma conduta lírica em específico predomina? O estabelecimento de nossas considerações (e a busca por essas respostas) sobre a relação entre sujeito lírico muriliano e as coisas inicia-se com a leitura de “O galo”, primeiro poema de *Poliedro*.

#### O GALO

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no cornimboque do diabo. Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.

•

Até que um dia lá chegou um galo soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha. Seu canto era agressivo: napoleônico. Os galos da infância cederam o passo a este outro próximo, tocável, fichável. Aproximei-me muitas vezes do galo, testando-o; ele baixava a cabeça para examinar-me, conferenciava com as galinhas d’angola, bicando qualquer grão ou cisco; depois voltava a mim, levantando já agora a cabeça para marcar sua superioridade, talvez de tribuno, barítono, boxeador; desafiando-me a que com a crista? O galo me atraía e repelia; eu receava que me bicasse, ou que me disparasse um jato de dejeções. Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil.

•

Um dia abeirei-me do galinheiro manejando um bilboquê diante do galo; quis mostrar-lhe que o dominava, que ele seria incapaz de jogar bilboquê, jogo da moda. O galo farejou o objeto; julgando-o certamente esotérico sacudiu a plumagem, empinou a crista, abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente. Polígamo que era, atacou à vista, alternativamente, duas galinhas carijó, cobrindo-as contundente, claro que para me fazer despeito. Atirei o bilboquê ao chão, arma inútil, vencida.

Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências. Eu não perdoava ao galo que seu canto eclipsasse o outro, longínquo, dos galos de talvez Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha. Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite de entrega de Jesus Cristo à polícia. Tratava-se portanto de um espoleta, raça de gente que sempre odiei. Chegando a situação de clímax, decidi atuar. Uma tarde penetrei precipitado no galinheiro, marchando para o adversário; fora de mim, transtornado, ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem, a raiva aumentando-me a força, estrangulei-o, pisando-lhe ainda as esporas. Satisfeito, reconciliado comigo mesmo, senti num relâmpago o prazer concreto de existir; vi-me justificado.

•

Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo, da mozartiana Serenata em ré maior K. 320, especialmente na parte em que soa a trompa do postilhão. Era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça, não à do quinta-coluna que denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo. (MENDES, 1994, p.979-980).

Deste poema, inserido no “Setor Microzoo”, o que salta aos olhos é a extensão. De fato, à primeira vista, o poema não passa a noção de brevidade da poesia lírica. Um olhar mais atento revela um poema em prosa cuja estrutura é composta por quatro blocos poéticos que constroem a relação entre o sujeito e o galo. Vejamos, no entanto, que se por um lado cada bloco atende à estrutura do poema como um todo, por outro eles podem ser lidos e entendidos de maneira autônoma. As bolinhas (•) são indicativas dessa coesão/autonomia das partes e índice de um desejo muito lírico de representar os diversos momentos do galo. Um movimento que mais se assemelha à montagem cinematográfica (que retira a ideia da continuidade); ao contrário da abolição tempo-espaço Essencialista. Mostra do quanto o impulso católico se redimensiona nas obras finais do juiz-forano. Delineia-se a face poliédrica do galo (ou galos) praticamente em relação àquele que diz o poema e com base num processo que junta as partes. Não sem razão, porque a noção geral de organização/desorganização do *Poliedro* aponta para isso mesmo: dar a ver as múltiplas faces de um mesmo objeto.

Empreendemos junto ao poema a construção (e o assassinato) do animal à medida que acompanhamos este sujeito. É desse acompanhar, ainda que marcado pelo tom de montagem, que se desprende um forte direcionamento narrativo que se apresenta especialmente pelos marcos temporais que iniciam cada bloco do poema. Então, temos localizados sujeito e objeto em suas várias formas e momentos: “Quando eu era menino”, “Até que um dia”, “Um dia”, “Nessa noite”.

Progressão clara e que, no entanto, consegue preservar certo tom mítico e original. Ao final, é como se operássemos numa clave diferente de compreensão do galo: há nele agora um quê de nobreza construído a partir de seu contato com o sujeito lírico (biográfico? Não-biográfico? Quase-biográfico? Ficcional). Contatos que nos são colocados por meio de uma utilização muito poética da prosa. Como se ela e a poesia se esticassem uma em direção à outra. Como se aqueles acontecimentos tendessem a se concretizar nas palavras, o canto do galo é dado já na primeira parte, numa estrutura narrativa que lembra os primeiros poemas murilianos. Isso se torna visível quando decompos a prosa em versos:

Quando eu era menino,  
 acordando cedo de madrugada,  
 ouvia o galo cantar longíssimo,  
 o canto forte diluía-se na distância,  
 talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas,  
 ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha,  
 sei lá, no cornimboque do diabo.  
 Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.

Aparecendo a versificação livre, aparecem também os *enjambements* (menino acordando; cantar longíssimo o canto), o ritmo interno (quando/acordando; cantar/canto; diluía-se na distância; cornimboque do diabo) e principalmente uma estrutura que se dispõe aos pares. Uma poeticidade que surge quando da leitura em voz alta e dessa disposição um tanto herética e, evidentemente, descaracterizadora, que propomos; mas que não se ausenta por ser poema em prosa. Frise-se o teor autônomo, acabado do bloco.

Poderíamos nos perguntar: como este sujeito trava relações com este galo-objeto? Como se dá o esforço de percepção do animal pelo sujeito? Pela via da linguagem. Indo mais longe, o contato se dá inicialmente pela rememoração. O animal desponta eminentemente como uma lembrança infantil. Impossível não pensar nos tantos galos da literatura brasileira (de Drummond, Cabral e Ferreira Gullar, por exemplo) que cedo começam a cantar, a tecer a manhã. A memória de um eu-menino neste poema é bem aquela que desponta em *A idade do serrote*. Todavia, para além disso, a força da imagem do galo cantando como que surrupia por um momento o poder da memória: é como se o eu-lírico, enquanto menino, acordasse também para o poema e para aquele que o lê. Ainda assim, fica patente a consciência de duplo sentido desse acordar: “cedo de madrugada”, em que se misturam a luz, a escuridão, e a passagem do tempo que escurece e

ilumina o dia repetidamente. Daí a coisa que vem pela linguagem e pela memória. O próprio tempo verbal utilizado, (o gerúndio “acordando”), no sintagma em questão, é desde sempre índice de movimento na poesia de Murilo Mendes e marca, aqui, aquilo que é criado. Vejamos, no entanto, o peso da imaginação dessa criança-lírica.

Existem dois períodos nesse primeiro bloco: o primeiro é acontecimento e dá conta do aparecimento do galo, via canto; o segundo é um fato (“não existiam galos no nosso terreiro”). A introdução do galo é por meio do som, ouve-se o canto longíssimo, diluído aparentemente como a própria lembrança – **o galo é o canto**. Embora o cantar estivesse longíssimo, o eu tem a certeza da sua força: “ouvía o galo cantar longíssimo, o canto forte”. Suprima-se uma vírgula e a potência do canto aparece num sonoro e incisivo “cantar o canto” que alcança o longe, inclusive da memória. Há também um direcionamento sinestésico em relação ao tempo e o espaço, orientado pelo canto. Como diria Fábio Lucas (2001, p.71-72, grifo do autor):

[p]oeta-prosador sensível, Murilo Mendes se abasteceu nos simbolistas, da sensibilidade múltipla, que provoca e mistura os sentidos, no jogo sempre lembrado das correspondências. Ao dizer que Haia, não deixa de confessar: “Recordo-me que na minha infância eu queria não tocar música, mas tocar a música. Assim começou minha iniciação a esta arte. Pois não é com as mãos, a boca e até mesmo os pés, que executamos?”. O poeta desenvolve, portanto, o conceito de música tangível.

A pressuposição do sujeito ao ouvir esse canto é imediata: “[...] talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha”. Portanto, a aparição do canto, ou do galo-ele-mesmo, mistura-se ao processo imaginativo do eu-lírico. Pensar em Chapéu d’Uvas ou em praias distantes como as do Mar de Espanha<sup>35</sup> ou ainda mais longe, dá forma e concretude ao galo, num nível que é amplo porque imaginativo. Aliás, a amplidão se dá também em virtude da distenção ocupada no bloco pela descrição dos lugares. Além disso, enquanto metáforas, eles dão conta de ambientes regionais, infantis, sinalizados pela inventividade e imaginação. Acenam, portanto, a uma outra perspectiva do mundo que cabe à poesia abrir. Praticamente correlato da expressão paulista “onde o Judas perdeu as botas”, a

---

<sup>35</sup> A cidade de Chapéu d’Uvas é um antigo distrito de Juíz de Fora (MG) cortado pela Estrada Real. Mar de Espanha é uma pequena cidade também situada na mesma região, e tem, hoje, pouco mais de 11.000 habitantes. Vejamos como o particular (o regional), ficcionalizando-se, faz extremamente bem as vezes de geral (o universal) nesses dois casos.

expressão “cornimboque do diabo”, de sonoridade envolvente e provocadora, é acrescentada à guisa de falta de explicação para a origem desse canto. Ele vem, portanto, de um lugar muito distante, desconhecido, inominável. A expressão é diminuta, se comparada às outras duas, e tende muito mais à negação do canto realizada na frase que encerra o bloco.

Observando-se por um outro prisma, a presença do galo tem um toque de questionável: é real o canto que se ouve longíssimo? Ou é parte imaginada? Tal brecha alinha galo e poesia, animal e canto, porque coloca em evidência, nesse contexto, aquilo que é típico de ambos: o caráter de coisa construída. Pelas mãos de um sujeito lírico que opera cortes espaciais, temporais; que, pela linguagem e memória, trabalhando a palavra e seu ritmo, insere (cria!) a imagem consistente de um canto onde ele talvez não tenha de fato existido. Interessante notar o pendor paradoxal do primeiro lance poético do texto dado numa assertiva breve: “Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.” A presença do canto contrasta com um terreiro em que não existiam galos e, ainda, justifica a existência do canto como coisa construída. Justamente porque não há galos nesse terreiro é que se deve ouvir com mais atenção. Justamente nesse paradoxo floresce o poder da criação, da imaginação infantil e da linguagem da poesia que é música que consegue se fazer ouvir tão longe e tanto tempo depois. Esta música vem pelos ouvidos: é como se o eu-lírico esticasse as orelhas e as palavras, como se elas viessem de longe.

O canto, apesar de forte, é interrompido como se num corte cinematográfico cuja lente redirecionou o foco a um outro tempo e espaço. Não se trata, afinal, de continuidade, mas sim de corte. Como se estivéssemos observando um *slide*, uma outra face desse animal-objeto aparece; o poema dá uma guinada temporal (“Até que um dia”) e nos coloca frente a um galo *sui generis*. À calma, ao ambiente de tranquilidade e lembrança doce da infância, sobrevém qualquer coisa agressiva, demolidora. Num mesmo plano de relação, aquele que diz se coloca *vis-à-vis* com dois galos: o da infância e o soberbo. Este tem materialidade, pode ser visto, está concretizado. Daí o acúmulo de adjetivos que tornam, assim como ele, a sua concretização também ela agressiva: “soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha. Seu canto era agressivo: napoleônico.” O galo-agressivo tem mais força que o galo-infantil a ponto de soterrá-lo porque é “próximo, tocável, fichável”. A perspectiva de aproximação altera-se de modo brusco e claro numa espacialidade crescente que aponta para o genérico – o galo pode ser fichado como qualquer outro. Entretanto, apesar da sua propalada superioridade, este galo permanece menor, ordinário, classificável. Seu canto napoleônico comicamente não tem tamanho, não tem alcance,

há de perder as batalhas, embora grande estrategista. Posição estratégica que desempenha, por espelhamento, o sujeito ao se aproximar tantas vezes do bicho, testando-o – será este o mesmo galo da infância ou não? Diríamos até que se trata de um galo comum, mas diferente daquele. Nesse encontro, tantas vezes ensaiado, distingue-se a superioridade do galináceo. E é interessante observar que a marcação de tal superioridade vem por meio do aceno de cabeça de tribuno, barítono, boxeador. Trata-se, afinal, de um só com atributo triplo: defensor dos direitos populares; o do tom de voz; o lutador. Do contato nasce o desafio: a que desafia o galo com a crista em riste, pergunta-se o eu-lírico que se coloca em posição questionadora frente a si e ao galo. Diálogo de silêncios, de posturas. Interessante notar que à imagem diluída do primeiro galo, de uma espécie de monocromatismo sonoro, se é que assim se pode dizer, coloca-se lado-a-lado à pose, cor, concretude, presença do outro animal. À cadência do primeiro bloco do poema se substitui agora por sequências tão orgulhosas quanto o animal do qual fala. Assinaladas, em sua maioria por um ponto-e-vírgula que marca a indefinição, a apreensão, da relação entre sujeito e animal.

Da materialização, passando pelo contato, até chegar ao desafio, a memória diluída do galo da infância continua presente como contraste pungente, enquanto este galo adquire cada vez mais cor, concretude, voz e vontade próprias. Torna-se figura de fascínio e de repulsão. Ora, apesar da aversão, há algo que impele esse sujeito para o galo – qualquer coisa que o impele a se colar a esta figura. O animal descortina o desconhecido de si (da atração estranha). Nesse momento, podemos dizer que existe um vão entre o galo da infância e o galo do presente. Aquele longínquo, puro, caracteriza o sujeito lírico infantil; este, pomposo, senhor de si, caracteriza uma face desse sujeito que o coloca em conflito consigo mesmo. O galo-sexual é o extremo com o qual o eu entra em conflito. Configura-se como que um embate entre o sujeito lírico e uma alteridade, sexual, agressiva, comum. Então, quando diz “[d]esde o começo a natureza pareceu-me hostil” é sobre um viés da própria *persona* que fala. Ou melhor, a natureza humana é hostil. Tomemos, por um momento, a voz do galo-infantil como sendo a da poesia, o canto; e a do galo-agressivo como sendo a voz da guerra, a maquinaria, a tecnologia, a bomba, as relações humanas. Sobrepõem-se dois cantos diferentes: o primeiro que vem de longe, quase não se ouve mais, embora tenha muita presença; e o segundo, agressivo, rodeia, cisca, cerca, destrói com vagar. Um modo de apreensão do sujeito lírico que coloca logo de saída a superioridade do galo-infantil porque espécie rara, porque permanece. É muito baudelairiana essa noção da hostilidade da

natureza humana. Segundo Baudelaire (1991, p.116), em seu “O elogio da maquiagem”, é a natureza “[...] que leva o homem a matar seu semelhante, a comê-lo, a sequestrá-lo, a torturá-lo; pois, logo que saímos da ordem das necessidades e das urgências para entrar na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode aconselhar o crime.”

De fato, é somente no terceiro bloco poético que se declara a guerra entre galo-soberbo e sujeito. Uma guerra que começa com um brinquedo: o bilboquê, jogo da moda. O movimento temporal do poema que nos dá a ideia de que este eu-lírico que diz já é adulto (observe-se que os “galos da distância cederam o passo a este outro próximo, tocável”). Nesse momento, então, surge uma imagem que causa estranheza e interesse: um adulto brincando com um bilboquê. O eu-lírico deseja manejá-lo com o fim de mostrar ao galo que o domina. Como se ao dominar o jogo, dominasse o animal. A palavra bilboquê é, segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, um “[...] brinquedo que consiste numa bola provida de um furo, ligada por um cordel a um bastonete côncavo numa das extremidades e pontudo na outra, onde ela deve respectivamente ser aparada ou se encaixar, depois de atirada para o ar.” (HOUAISS, 2004, p.452). Acepção que faz pensar no cunho sexual do objeto. O brinquedo é a imagem do desejo de juntar a natureza infantil à humana. Mas, com isso, o galo não consente, julga o objeto esotérico, ri voltaireamente, de um riso irônico, da travessura boba do sujeito. Porque o galo do presente é só instinto, selvageria; o bilboquê é aquilo que o animal não entende. À inocência da monogamia do bilboquê, o galo lança seu ataque a duas galinhas carijó e as cobre contundente. Podemos vê-lo tão humanizado quanto o sujeito lírico. É este, aliás, pelas construções quase sempre opositivas, que estabelece como que uma tábua de comparação entre si mesmo e o galo-soberbo: apreço pelo bilboquê, desprezo pelo bilboquê; monogamia, poligamia. Se o brinquedo marca a possibilidade da conciliação entre infância e natureza humana, a relação entre o eu-lírico e o galo é representativa da disjunção e do modo como aquele que diz não é, de certa forma, capaz de conciliar a sua perspectiva (centrada no canto que vai longe) e a do galo fichável.

Se a infância que guarda o gérmen da natureza humana não é capaz de vencer o despeito entre o galo soberbo e o sujeito, a guerra instala-se (e a alusão aos tempos de Guerra Fria é direta). Apesar do desprezo implícito pelo animal, o eu considera-o como um igual – são duas potências. Há muito de sentimental e passional nesse sujeito que é praticamente dionisíaco. Note-se que o desejo de que não desapareça o canto anterior vem praticamente por uma repetição que sintetiza de certo modo o primeiro bloco do poema: “o outro [canto], longínquo, dos galos de

talvez Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha”. Não sendo capaz de perdoar o galo soberbo por eclipsar o canto da infância, o sentimento do sujeito para com o animal torna-se pronunciadamente ojeriza: “Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia.” Interessante notar como o galo da infância é praticamente excluído do todo da espécie, uma vez que ele não fazia parte dos galos denunciadores. Isso, porque o galo que se ouve na infância é puramente canto; canto forte num terreiro em que não existiam galos. Se voltarmos ao primeiro bloco do poema, temos ali um sujeito que ouve e um galo que canta. Depois, quando do aparecimento do galo soberbo, é como se nenhum canto mais houvesse: só a voz de barítono (masculina, sexual), e um riso voltaireano (como que ironicamente dizendo que vivemos no pior dos mundos possíveis).

O galo capaz de eclipsar o canto é, portanto, com conhecimento de causa, um mexeriqueiro, um espoleta; é raça, mas de gente, sempre odiada por esse sujeito. Porque, o eu-lírico é o outro com que ele rivaliza. Eis, então, que o deflagrador do clímax da situação é a traição a Jesus Cristo, o que coloca literalmente em cena o sujeito: “Chegando a situação de clímax, decidi atuar.” Curiosa a colocação do verbo “atuar” porque sugere duas leituras: pode-se imaginar que, até então, o eu não estaria atuando de modo satisfatório, mas que agora está; ou que este mesmo sujeito há de começar a sua atuação agora e que, portanto, tornar-se-á outro. Ainda mais curioso são as escolhas vocabulares que o poeta faz: “fora de mim, transtornado”. Estas escolhas somente vêm para validar a posição teatral do sujeito lírico que se concretiza com a penetração no galinheiro e o estrangulamento do galo. Note-se o nível de teatralidade no descentramento de si, no transtorno marcadamente dionisíaco (que nada mais é que uma alteração de posição), na ignorância (fingida) “de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo” (que, de fato, é o deus da luz, do Sol, da força, da música, das artes), a falta de consideração pela plumagem desse bicho apolíneo que eclipsara o outro. Teatralidade liga-se a sentimentalidade, não na acepção de sentido, mas na que concerne às paixões – por essa via, a teatralidade fala da encenação da paixão do outro. A sentimentalidade dá força necessária para que se estrangule o galo, plasmado por uma sequência longa, sem interrupção. Como se a racionalidade ali estivesse posta de lado, a escrita é tão precipitada (no sentido de alguém que se lança) quanto a ação do sujeito. Ora, o ato do estrangulamento, aliado ao do pisar das esporas (marca da virilidade e seu esmagamento), é em si mesmo teatral. Ressoa nas ações do sujeito um quê de tragédia grega: ele termina satisfeito, reconciliado consigo mesmo, como se retornasse ao seu verdadeiro estado, o

que contém os dois homens conciliados: o eu do bilboquê e o eu estrangulador que concretiza a própria natureza humana prefigurada pelo galo que acaba de matar. A sua própria concretude reside em esfacelar a concretude do galo-soberbo – o prazer concreto de existir vem num relâmpago, é quase clímax sexual. O sujeito se vê a si mesmo (“vi-me”), no centro do palco grego (pagão), justificado, inocentado, como Sócrates, porque destruíra o delator de São Pedro (cristão). De certo modo, é bela a imagem desse “prazer concreto de existir” naquilo que tem de antropofágica, de humana, no que toma do outro – « *Je est un autre* » diria Rimbaud.

Voltemos ao encerramento da segunda parte do poema (“Desde o começo a natureza pareceu-me hostil”), para que possamos pensá-lo à luz dos acontecimentos relativos ao estrangulamento do galo. Primeiramente, levemos em conta a recordação do eu-lírico: “Minha ojeriza aumentou **ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro** na noite da entrega de Jesus Cristo à polícia. Tratava-se, portanto, de **um espoleta; raça de gente que sempre odiei.**” (MENDES, 1994, p.980, grifo nosso). Já salientamos que o galo soberbo foi alçado à categoria de gente. Podemos nos perguntar, entretanto, com uma leitura mais atenta e livre do trecho, se o odiado na verdade não seria São Pedro. Vejamos que “espoleta” é um mexeriqueiro, um leva-e-traz; adjetivo que se adequa tanto ao galo quanto a São Pedro. É bom dizer que o galo foi caracterizado por sua precisão e os apóstolos por sua falta de fé, num outro poema, inserido em *Quatro textos evangélicos* (1956) e intitulado “Judas Iscariotes”. O poema é longo, portanto aqui vão os trechos que nos interessam:

#### JUDAS ISCARIOTES

##### 2

Judas Iscariotes não é só homem da noite e do silêncio.  
 É também diurno, áspero, maquinando negócios.  
**Mas na comunidade de apóstolos**  
**Serão mesmo todos puros e perfeitos?**  
**Pedro, que recebeu a investidura do reino,**  
**É fraco e vacilante.**  
**Menos preciso que o galo**  
**Três vezes trairá seu Mestre.**  
 João, severo, intransigente, duro,  
 Reclama para Samaria a tempestade de fogo.  
 Tomé, racionalista, debruça-se na dúvida:  
 Desconfiado, exige a prova oficial do milagre,  
 Quer arrastar o Cristo até o laboratório.

## 6

[...]  
 O apóstolo antagônico beija Cristo na face.  
 O Senhor diz: AMIGO, a que vieste?

Ninguém jamais saberia definir  
 Qual a parte de Deus e a parte do demônio  
 Nessa **justaposição de duas faces adversas**.  
 Judas Iscariotes, criado à imagem e semelhança de Deus,  
 Entrega a Segunda Pessoa da Santíssima Trindade  
 Ao clero israelita,  
 Ao poder romano, aos magistrados e à polícia.  
 E com ele nós todos traímos o Senhor.  
 Comunicantes de Judas,  
 Nascidos e crescidos sempre no claro-escuro,  
 Todos nós até o fim dos tempos, salvo a Virgem Maria,  
 Traímos o Cristo. Somos todos *displaced persons*  
 Em relação ao nosso Redentor e Deus.

**O mal instalado desde o princípio no coração do homem,**  
 O antigo mal oculto sob ornatos barrocos,  
 O mal que cresce progressivamente com a marcha do mundo,  
 Exulta um instante no íntimo de Judas  
 Que se crê libertado da opressão do mestre. [...]  
 (MENDES, 1994, p.804, itálico do autor, grifo nosso).

De um só golpe nos vem o caráter duplo, paradoxal, contraditório, desses homens: Judas, Pedro, João e Tomé. “Serão mesmo todos puros e perfeitos” questiona o eu-lírico (de certo modo este mesmo eu que vê, em “O galo”, desde sempre a natureza como hostil). É preciso voltar ainda mais uma vez a Baudelaire (1991, p.116).

É esta natureza infalível que criou o parricídio e a antropofagia, e outras mil abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (falo da boa filosofia), é a religião que nos ordenam alimentar os pais pobres ou enfermos. A natureza (que outra coisa não é que a voz do interesse) ordena-nos a maltratá-los. Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural, encontrarão apenas o detestável.

Ora, que apóstolos (filhos) são esses que delatam, que são fracos, intransigentes, desconfiados, em relação a Jesus (o pai)? Vejamos como São Pedro é menos preciso que o galo porque trai conscientemente, porque peca. É apóstolo, mas peca. A natureza dual do homem se coloca desde o começo (para os cristãos um tempo contado a partir do nascimento de Jesus). Assim, o pecado e a pureza se colocam enquanto faces de uma mesma estrutura, a natureza desse *homo duplex*.

Nesse panorama, justifica-se mais ainda o estrangulamento no poema do *Poliedro*. Aliás, sabe-se que, pelas leis bíblicas, o estrangulamento era considerado pecado. Os animais deveriam ser sacrificados tendo seu pescoço cortado e o sangue escoado para a terra – dupla heresia, quase paganismo, portanto. De um sujeito lírico católico, vê-se aqui vacilar a fé e a devoção (nem sempre irreprensíveis), cuja força parece ter decrescido desde *Tempo e eternidade* (1935). Todavia, ainda que católico, ele é moderno porque capaz de observar enquanto totalidade caracterizada pelas mais diversas tensões – heresia maior (quase satânica) não há. Dos acontecimentos do terceiro bloco do poema, vale ainda notar como se dá de maneira rápida e natural a passagem (quase que panorâmica) entre o cotidiano e o elevado. Tanto assim é que, do bilboquê passamos com facilidade a Jesus denunciado. Por fim, vale apontar como se misturam sem nenhum pejo o cristão e o pagão, por meio de Apolo e de Dioniso. Outro ponto de importância fundamental é o modo como este sujeito é tão poliédrico a ponto de se colocar, não só enquanto personagem dramática, *persona* quase trágica, mas enquanto coisa. **Porque, se o eu é o outro, e este é o galo, o sujeito é o próprio objeto do qual fala.** Morto o galo impertinente, com seu canto incômodo, quase ruído, o sujeito volta a ouvir o “canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha”. Repetição que, mais uma vez, nomeia e concretiza o canto. O ritmo, no bloco final, não é mais entrecortado, tornando-se um fluir remansoso de “s” e “p”, uma vez que se presentificou e definiu o canto. É claro que a morte do galo desafiador preserva, reafirma e reforma a nova configuração do canto da infância, daquele que agora se reverte num galo plural (“os galos”, “O galo”), completo, misto de pureza e pecado, sempre em conflito.

Pensemos agora na outra acepção para o “bilboquê”: um utensílio com que os douradores aplicam ouro em locais de difícil acesso – a referência à ourivesaria e ao trabalho de arte são claras. Quando de seu enfrentamento com o galo soberbo, o eu-lírico é atacado nos olhos pela sexualidade ativa do animal. Incapaz de um domínio do mesmo tipo, o bilboquê se lhe torna “arma inútil, vencida”. Porque este objeto é o belo que ainda não se pode dominar: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo e circunstancial, que será, por assim dizer, sucessivamente ou ao mesmo tempo, a época, a moda, a moral, a paixão.” (BAUDELAIRE, 1991, p.104). Esta citação é conhecidíssima e parece descrever muito bem nosso bilboquê de “dupla composição”. Seus elementos eternos são a infância com sua pureza e a arte da ourivesaria; os elementos relativos e

circunstanciais são a sexualidade da qual se desprende o pecado (na visão do sujeito lírico muriliano, é claro) e a moda (“bilboquê, jogo da moda”). Mas, vejamos que, enquanto faltasse ao eu-lírico do poema a energia viril do galo soberbo, o canto de outrora, criado pela imaginação e pela memória, não se faria ouvir novamente. Vale voltar, ainda mais uma vez, diretamente a Baudelaire (1991, p.106, grifo do autor), em “O artista, homem do mundo. Homem das multidões e criança”:

[m]as o gênio é apenas a “criança reencontrada” com vontade, a criança dotada agora, para exprimir-se, de órgãos viris e espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulados. E é dessa curiosidade profunda e alegre que é necessário atribuir o olho fixo e animalmente estático das crianças diante do “novo”, seja qual for ele, rosto ou paisagem, luz, douradura, cores, tecidos cambiantes, encantamento de beleza embelezada pela roupa. [...] Pedia-lhes há pouco para considerar G. [Constantin Guys] eterno convalescente; para completar o conceito, tomem-no também por um homem-criança, por um homem que possui a cada minuto o gênio da infância, isto é, um gênio para quem nenhum aspecto da vida está embotado.

Sob a forma de uma imaginação criadora, analítica, calculada, é possível ouvir novamente o canto, que prenuncia a música mozartiana. Assimilado à Serenata em ré maior K. 320 de Mozart, mais uma vez o cotidiano e o elevado, a poesia esticada às outras artes. Mas, sobretudo, advinda da capacidade de “ordenar a soma de materiais”. A música, para Murilo Mendes, é também um meio de estar em contato com o divino, além de representar um equilíbrio que toca as raias da precisão matemática: “A essência da música é a liberdade, pois está baseada na combinação de números até o infinito. Nela reside o prazer sem impureza. Eis porque pela música também se vai a Deus.” (MENDES, 1994, p.846 e p.888). E num outro aforismo de *O discípulo de Emaús*: “A música intervém no conflito do homem com o cosmos. A energia do ritmo, depois do desenvolvimento do tema, tende, no fim à síntese e à reconciliação.” Porque, se “[t]udo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo” (BAUDELAIRE, 1991, p.116), esse canto desponta enquanto produto da imaginação criadora, enquanto arte que produz o bem. Ainda que floresça daquela natureza tensa e contrastante do homem-criança.

Que se leve em consideração, no entanto, o fato de que o trecho da Serenata que merece destaque é aquele “em que soa a trompa do postilhão.” O canto do galo da infância, agora galo do presente, porque permaneceu, reinaugurou-se, é aquele da entrega da mensagem (a trompa do postilhão) seja ela divina ou da poesia (também divina para Murilo Mendes). O canto surge por

contraste e por justaposição. Contraste e justaposição do próprio eu-lírico, que se constrói e afirma, enquanto constrói e afirma o animal. O poema todo parece ser uma afirmação da capacidade de criação e de imaginação do homem moderno. Não injustificável, portanto, que o galo a perecer seja mesmo o real, já que é da sua hostilidade para com o eu-lírico e do seu assassinato que ressurge o galo do canto imaginário, aquele que só se concretiza pela palavra. Vale dizer mais uma vez: o galo é o próprio canto. O invisível que adverte. Daí a importância do posicionamento e da sobreposição de sujeito lírico e coisa, pois é a partir da sua visada que se realiza a desmontagem do objeto real (o galo) e montagem do objeto poema, do texto-coisa, o galo-canto-eu que lemos. Como diria João Alexandre Barbosa (1974, p.126, grifo do autor): “O exercício do poema, do texto, [portanto,] é também necessariamente o exercício de uma *leitura* pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância [...] Este direcionamento para o objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto* [...]”.

### 3.1 Melancia muriliana

Qual a forma das coisas? O que o olho lírico vê dos objetos que atraem sua atenção? No *Poliedro*, observa-se a intensidade da geografia das coisas, suas linhas, círculos, formas. O movimento, então, está ali implícito, porque é como se estas formas aderissem à pele do sujeito e à das coisas que estão ao seu redor. Mas, que coisas são essas que circundam os textos-coisa de Murilo Mendes? Quem organiza e torna possível esse intercâmbio? Tomando existência num espaço que se quer outro que não o ordinário, as coisas murilianas ensinam uma lição que é micro porque se avista de longe pelas formas. O chão nem sempre tão firme de onde ele parte mostramos claramente o intervalo entre o objeto e a voz por trás dele. Os poemas poliédricos não iluminam somente, explodem em relações múltiplas que partem do binômio eu-coisa, este último de importância fundamental como vimos com a leitura de “O galo”. Em que se ancora a coisa e como ela se tece (ou é tecida), que mundo é esse e qual sua constituição? É sobre isso que procuraremos refletir na leitura de “A melancia”.

## A MELANCIA

A mais extrovertida de todas as frutas: mais extrovertida que o abacaxi ou a laranja. A melancia abre-se em grandes fatias sólido-líquidas; sexual.

Aberta, denuncia sua rocha vermelha única. Nas barracas de fruta ou no chão das cidades espanholas a palavra “sandia” evoca súbito “sangria”, forma de se consumir o vinho no verão, desaprovada pelos bêbedos puristas. Passamos logo à corrida e daí ao próprio sangue de Cristo derramado nas imagens andaluzas.

Já em francês a palavra *pastèque* incorpora as delícias de Lesbos, *les baisers... frais comme les pastèques* segundo Baudelaire.

Na Itália de 1965 *Le angurie* constitui uma série de quadros do pintor Mattia Moreni, numa tentativa de recurepação do objeto; sendo óbvio que anguria se aproxima de angustia. Não vi esses quadros, mas provavelmente não gostei.

•

A melancia aberta: pão vermelho suspenso diante da boca dos pobres; um espetáculo para o estômago e a vista. (MENDES, 1994, p.1003, grifo do autor).

Marcado pelas mesmas características formais dos outros poemas do *Poliedro*, este é breve, dividido em duas partes: a primeira de quatro parágrafos e a segunda de um único. Cada um deles lança uma luz diferente sobre a fruta. Logo de início, “A melancia” nos é apresentada sob o signo da extroversão. O que primeiro lhe caracteriza é o movimento de voltar-se para fora, de abertura que muito provavelmente lhe confere o tamanho que tem. Interessante notar como esse primeiro parágrafo se sustenta com base na comparação entre a melancia e as outras frutas. Sai reforçado o caráter de extroversão, bem como a sonoridade, na dupla repetição do binômio “mais extrovertida”. Como se a fruta estivesse inclinada de todos os lados e simetricamente à extroversão:

1. “A mais extrovertida de todas as frutas”
2. “de todas as frutas: mais extrovertida”

Inagurando, no entanto, os contrastes e as combinações que marcam esta apresentação do objeto, a melancia não está nesta primeira frase do poema. Ora, justamente porque é extrovertida que está de fora. Não fosse pelo título, não saberíamos nesse primeiro momento a que fruta o poema se refere. Vejamos como a própria linguagem parece empurrar a palavra para longe, deixá-la de fora: “o abacaxi ou a laranja. A melancia”. Então, ela contrasta com o abacaxi porque ele é

furioso – a “A fúria do abacaxi”, como reza o poema “Frutas da infância e Post” (MENDES, 1994, p.1000-1002) também de *Poliedro*. A laranja, por sua vez, é fechada, “[...] aparenta-se ao lustre de Baudelaire: um objeto circular, luminoso, que acende a imaginação”. Mas, ao poema que se intitula “A laranja”, ainda voltaremos. Nesse sistema de equivalências temos “todas as frutas” tanto reduzidas ao “abacaxi ou a laranja”, quanto representadas pelo “abacaxi ou a laranja”. É nesse panorama que a fruta que dá nome ao poema se sobressai.

A melancia é brincalhona, acessível, volta-se para fora (para o outro) como se o seu fim fosse o da abertura e o da doação. O distanciamento entre as frutas parece se concretizar com a abertura da melancia em grandes fatias. Estas, já anunciadas pela sonoridade cortante e fugidia do [s], bem como na divisão da frase anterior marcada pelos dois pontos. E assim ela também se abre ao leitor: fazendo com que atente para um mundo cheio de formas, texturas, composições. Da sua circularidade, ela se dividir em outras pelo corte. Formas constituídas pelo sólido e pelo líquido, combinadas, porém contrastantes – matéria e sumo que se contém e se cruzam. Quase carne, ela é sexual porque esconde e revela; seu abrir de fatias é qual vagina de estrutura sólido-líquida. No entanto, é somente quando da abertura, na realização plena da extroversão, que a sexualidade aparece. De fato, é “sexual” a palavra mais isolada do primeiro parágrafo (talvez tão isolada quanto a própria melancia). Como se ecoasse, quase ícone. Uma colocação de modo praticamente jocoso, bastando-se na sua própria força. O que, ao longo da composição, faz mínima referência nos leve diretamente a este ícone que (se basta e) se repete: sexual. Do modo como se coloca, difícil não perceber a forma e o movimento (de abertura) da vagina. Isso, tanto pela cor (vermelha), pela constituição (sólido-líquida) e pela forma (alongada, tubular, esférica). Então, a melancia dobra-se incessantemente sobre si mesma. Aliás, bom dizer que a sonoridade do [s] da própria palavra “melancia” e da palavra “sexual”, no seu movimento de extroversão, atinge todas as outras no momento da abertura: “A melanCia abre-Se em grandeS fatiaS Sólido-líquidaS; Sexual”.

O modo como neste começo de poema o sujeito se apaga para dar lugar ao movimento que o objeto executa é muito interessante em se tratando de Murilo Mendes. É a partir do apagamento daquele que fala, do saltar aos olhos da fruta, que ela se coloca em primeiro plano. Por um sensível apagamento do sujeito que procura ser objetivo, quase dicionaresco. Mas de um modo bem vacilante porque ainda assim é dele que parte o ponto de vista acerca da extroversão da melancia, a escolha e a colocação de cada palavra. Um julgamento que se pretende ancorado

num argumento de verdade porque direcionado à objetividade, quase científico. Ora, temos aqui o abacaxi e a laranja para que se compare qual delas é a mais extrovertida, não pode haver engano porque tudo está baseado numa amostragem, num método que divide e analisa. O direcionamento científico, se apaga aquele que diz, faz mais as vezes de uma colagem à coisa. Como se ele escorregasse e se juntasse à casca e à estrutura da fruta. É, no entanto, pela abertura da fruta que os ganchos do poemas se soltam, por sua constituição “vermelha única”. Pela cor, porque, assim como o poema, a melancia nos pega pela olho; ela se denuncia e nos denuncia o deleite da visão, do voyeurismo. Todavia, pega-nos também pela sonoridade escorregadia que tem, misto de sólido e líquido. Por seu teor paradoxal: que é “rocha vermelha” (sólido), em seguida “sangria” (líquido), depois “sangue de Cristo” (líquido) e, ainda assim, “sexual”. Como objeto de presença única, a melancia aparece destacada na visão de cenários em que a sua cor remete a outras coisas e situações. Temos uma reação em cadeia, orientada por uma espécie de satélite que capta essas relações e as organiza. É o sujeito lírico que desmembra e apresenta as possibilidades da coisa. Ação do eu: gradativamente, temos um foco que se desloca do apagamento ao aparecimento do sujeito. Se no primeiro parágrafo, era a melancia que se extrovertia, bem humorada, presente; nos três seguintes quem toma a dianteira e aparece é o sujeito lírico. Voz que se torna aos poucos cristalina até culminar numa assertiva de tom pessoal e provocativo. Observe-se que permanece em todo o segundo parágrafo a sonoridade da fruta: o [s] escorregadio, do corte, da sexualidade, da “sandia” espanhola, do vinho e do sangue de Cristo nas imagens andaluzas. A melancia se materializa não só na língua portuguesa, mas em outros ambientes linguísticos. Nesse sentido, cabe analisar de perto as relações que se travam entre a melancia e os ambientes e coisas externas, pois elas mostram em que medida sujeito e objeto dizem um ao outro.

Primeiramente, os lugares em que se coloca a melancia são: a barraca de frutas e o chão das cidades espanholas. Temos uma avalanche de evocações que poderiam muito bem remeter à escrita automática surrealista. Mas a técnica muriliana passa longe da escrita automática. Isso porque em Murilo Mendes as associações se dão com base numa postura visivelmente racional e, conseqüentemente, indubitável. O Surrealismo está na força das associações, das imagens, do modo como inesperadamente a maciez da polpa de uma fruta é rocha ou sangue de Cristo. Vejamos que as referências parecem puxadas umas pelas outras: da rocha vermelha às barracas de frutas, o local em que ela, pela cor única e pelo tamanho, se destaca. Disso, temos a melancia

inserindo-se num contexto muito caro ao poeta, o da Espanha, além de tudo, grande produtora dessa fruta. Aí inserido, o objeto é entrevisto sob o prisma da palavra, ou melhor: a coisa e a palavra são uma mesma face, em um lugar, uma cultura. Então, é como se o que estivesse “nas barracas de fruta ou no chão das cidades espanholas” fosse a palavra. Concretizada na coisa, ela está inserida no espaço espanhol. Passamos de um nível imagético, visual, ao nível semântico, vocabular. O intercâmbio entre o particular e o geral é mediado pelo sujeito lírico, o que leva a um ar de biografismo. Por tal mediação é que vemos uma melancia que realmente se ex-troverte. O que guarda seu vermelho único? A presença da fruta, palavra, objeto, em determinada paisagem espanhola.

E tal situação leva à “*sandía*”. Para os falantes da língua portuguesa, “sandia” (sem o acento na edição da obra completa) lembra “sandice”. Levemos em consideração, ainda, as aspas. E, com efeito, “sandia” em português é mulher que age loucamente, o que faz, de um golpe, com que nos lembremos do iconizado “sexual” do início do poema. Assim é que “sandia” evoca “sangria”. O poema empreende sempre um movimento circular em cuja base encontramos o sentido da visão. Daí se sair do substrato semântico pela via sonora e chegar à visual. A sandia (melancia, louca), enquanto sonoridade plena de [s] e [a], traz à tona sangria (a bebida, o sangrar), cujo componente mais característico é a cor vermelha, não por acaso a mesma da melancia. Sendo a sangria “forma de consumir o vinho no verão, desaprovada pelos bêbedos puristas”, vemos aflorar as chispas do humorismo mais uma vez. Ora, se os bêbedos puristas não gostam do vinho misturado; os bêbedos linguísticos (os puristas) não gostam da língua misturada. E nesse sentido parece se justificar a falta de acentos nos dois vocábulos (sangria e sandia) aproximando, misturando, os sentidos (visão e a audição) e as duas línguas (portuguesa e espanhola). Jogo duplo da palavra: por um lado aquele que lida com sua sonoridade e visualidade; por outro, o que dá conta da ironia em relação aos que desprezam o que podem as línguas, o que podem as misturas poéticas. De fato, o verdadeiro vinho é “[...] o vinho tinto, alusivo ao sangue; *rojo*, *rouge*, *rosso*, enfim, todas as tonalidades de vermelho, cor decisiva, antiga, atualíssima.” (MENDES, 1994, p.1004, grifo do autor). São essas tonalidades do vermelho listadas no poema “O pão e o vinho”, com ênfase na primeira (o *rojo*), que dá as faces poliédricas da melancia e, por extensão, do sujeito que dela fala. Isso, porque é ele quem vai buscar e organizar tais imagens num mundo de referências que temos todos à nossa disposição.

Remarcável é a presença da Espanha na obra de Murilo Mendes (bem como o é a presença da Itália). Em *Tempo espanhol* (cuja primeira edição se deu em 1959), marco desse intercâmbio, o que se vê é um mosaico de referências culturais e históricas que têm por objetivo compor o que seja a cultura espanhola, a natureza de um povo, a marca particular da sua humanidade. Daí o fato de que a maioria dos poemas acaba tendo como título e temática nomes de escritores, pintores, músicos, lugares e mesmo de acontecimentos que dão a ver a *hispanidad*. Trata-se, na verdade, de um espaço geográfico tomado num sentido outro que não o natural, pois o foco primordial da obra são os espaços nos quais se erguem elementos culturais. Nesses foros, temos o que poderíamos chamar de tempo espanhol, de um momento poético dedicado a reviver e poetizar a Espanha sob seus múltiplos prismas. Para Murilo Mendes, “[s]eu substrato, sua força, seu ‘duende’, é a Espanha, a Espanha problemática e antagônica, sofrida e altiva, cuja tragédia desencadeia no espírito do poeta aquela mesma solidariedade revoltada que o levava a denunciar o choque da ‘multidão sacrificada/ Com o ditador sentado na metralhadora’, nos idos de 45.” (CAMPOS, 1967, p.58, grifo do autor). Nesta obra, há uma clara adesão à realidade que se torna objeto dos poemas. E é em decorrência dela, como diria Júlio Castañon Guimarães (2001, p.13, grifo nosso) no prefácio a *Tempo espanhol*, que

[...] o vocabulário tende a se simplificar, a se valer de termos imediatamente referentes aos elementos de um determinado universo. Nesse plano, **há um conjunto de vocábulos que, na medida que correspondem a uma visão do objeto dos poemas, se voltam também para a própria concepção que norteia esses poemas.**

Voltemos, por um momento ao *Poliedro*, e observemos como a melancia é relacionada à vida cotidiana espanhola, aos mercados, à sangria, à religiosidade. Como a fruta se insere no mundo de modo a apontar a outras relações, concretizadas, tornadas visíveis, no plano da linguagem e no plano cotidiano, humano. Como temos em “Frutas da infância e Post” é possível “[m]order a realidade, a matéria mordível e mordente [...] Saborear o sumo de todas as coisas somadas. O sumo do universo, o saber do sabor, o sabor do saber.” (MENDES, 1994, p.1002). O objeto concretiza, por meio da linguagem, o conhecimento do mundo, antes invisível, conhecimento outro. Tal guinada objetivista da obra final de Murilo Mendes começa em *Tempo espanhol*. Aliás é sobre esta obra o mais que referenciado ensaio de Haroldo de Campos (1967), “Murilo e o mundo substantivo”, assentado na premissa do aforismo de número 371, de *O*

*discípulo de Emaús*: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo.” (MENDES, 1994, p.851). É claro que esta digressão sobre *Tempo espanhol* justifica-se pela leitura e relação da obra com o poema “Melancia”, mas também pelo teor de construção que se começa a estruturar nesse momento da poética de Murilo Mendes.

Retornando nosso olhar à melancia, evidente é o diálogo passível de se estabelecer com a obra de 1959. É justamente pela sangria, pela bebida típica da Espanha, mas mais especificamente em sua acepção de fazer sangrar que chegamos às corridas, às touradas, cujo sangue vermelho-vivo é índice de luta entre o homem e o animal. Dois poemas de *Tempo espanhol* são bom exemplo da força das touradas para a cultura espanhola:

#### O RITO CRUENTO

Em Madrid numa praça de corridas  
Vi o toureiro confrontar-se à morte,  
Vida e morte se medindo, se ajustando  
Na condensada lâmina que divide  
O homem do animal:

Neste rito de extrema precisão  
Vida e morte afrontadas se equilibram  
Ante o olho enxuto do toureiro  
E o gesto e palavra (cúmplices) do público.

Que a morte para o espanhol ainda é hombridade.

#### NA CORRIDA

Soubesse eu distinguir  
O milésimo de instante  
Em que o olho do touro e o do toureiro  
Se cruzam no vértice da luta,  
Conhecendo cada um  
Que irá matar ou ser morto.  
(MENDES, 1994, p.602).

Frise-se a narratividade do ritual da tourada. Tal esporte coloca frente à frente o touro e o toureiro, traz à baila expedientes como o cálculo, o jogo, a paixão. Uma verdadeira forma de arte em que a morte se coloca como um acontecimento certo. A sangria (sandia, por analogia) aí se insere porque nos lança a uma comparação básica entre a lâmina que corta a melancia e aquela que mede e ajusta a vida na lâmina condensada que separa homem e animal. A melancia sangra

vermelha. O homem ou o touro sangram vermelhos na praça de corridas. Num milésimo de instante, o sangue jorra vermelho daqueles que sabem da possibilidade da vida e da morte; num milésimo de instante, a melancia cortada com sua rocha berrante nos remete a um mapa de referências diversas. Num instante, o objeto sangra sua cor vermelha, seu sangue vermelho. E, na amplidão de todas essas relações, depreendemos a luta entre poeta e palavra. É mais do que sabido o desejo de contenção, de rigor, de ordem, com o qual sempre lidou o mineiro. Sabe-se também “do verdadeiro trabalho de polimento das arestas”, como diz Murilo Mendes (1968, p.181) em “A poesia e o nosso tempo”<sup>36</sup>. Essa luta entre poeta e palavra, entre touro e toureiro, ambas formas de arte que colocam frente a frente ofício e sua humanização, sua presença no mundo. Como diria José Guilherme Merquior (1976, p.xviii, grifo do autor),

[a] arte vira o grande referente da poesia de Murilo Mendes, em quem, aliás, se afirma pela mesma época um agudo e atualizadíssimo crítico de artes plásticas. Essa imagem do poeta culto, em colóquio permanente com a produção estética e teórica do seu tempo, será um dos aspectos mais nítidos dos seus volumes líricos dos anos 60, *Convergência* e *Poliedro*, tanto quanto da prosa única dos “retratos-relâmpago” (ainda não recolhida em livro), onde Murilo decanta sua rica convivência com vários protagonistas do moderno espírito europeu.

O diálogo e a contenção, o rigor, como se cada vocábulo tivesse sido medido, parecem muito claros em “A melancia”. Grande prova disso seria a exclusão de um componente mais amplamente narrativo e a sua substituição por uma expressão muito mais sintética – “as corridas”. A face poliédrica do objeto vai sendo mostrada por meio de transições sem mediação nenhuma. Passamos de um universo a outro completamente diferente numa mesma frase. Entretanto, como já se disse, essas passagens (cujo intuito é o de concretizar certas facetas) se dão de modo muito racional. No caso de “A melancia”, temos, num esquema bem simples:

abertura → cor vermelha → barracas de frutas ou chão  
 → “sandia” → “sangria” → corrida → sangue de Cristo

---

<sup>36</sup> Publicado em 1959, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* e posteriormente no livro de Antonio Candido e José Aderaldo Castelo intitulado *Presença da literatura brasileira: Modernismo* de 1964, sendo a edição aqui utilizada a de 1968.

Parece mesmo ser o visual aquele que direciona a gradação que se pode estabelecer aqui. Justifica-se o termo gradação porque ainda nessas obras Cristo continua a ser o maior símbolo por excelência da universalidade, da comunhão. De fato, considerando cada parágrafo do poema uma faceta da melancia, poderíamos arriscar e dizer que o sangue de Cristo anuncia-se já quando do corte da fruta. Valemo-nos de mais um poema de *Tempo espanhol* a fim de exemplificar o mecanismo da relação entre o sangue do Cristo e as imagens andaluzas:

### SEVILHA

*A Vicente Aleixandre*

Sevilha, musa do sangue,  
Vem do romano ao barroco.  
Cavalgou lua crescente,  
Mas a sua marca é o sol.

Formada para cantar,  
Sevilha, morena, é branca.  
Formada para dançar,  
Sevilha, cristã, é moura.  
Com seus espelhos de ecos  
E seus dentes de azulejo,  
Suas capas de ouro e ciúme,  
Soa *tientos*, *peteneras*.

\*

Nestas ruas femininas,  
Supondo cravo e alfazema,  
Passa o Cristo apunhalado,  
Moreno filho de Espanha.

Sevilha se move em curvas,  
Torna plástica a paixão.  
Com prestreza de toureiro  
Despede a *saeta* no ar.

Sevilha se elucidando  
Esgota a paixão do Cristo.  
Sacrifica-o na rua  
Como ao touro na corrida.

\*

Sevilha, branca ou morena,  
*Bailaora*, *cantaora*,  
Sabe a ciúme e a hortelã,  
Suscita a força do sangue.  
(MENDES, 1994, p.605, grifo do autor).

O Murilo construtivo aparece ao recorrer à redondilha maior (no Brasil) ou ao octossílabo espanhol, o que só marca o diálogo com a cultura popular da Espanha. O poema, dedicado ao poeta Vicente Aleixandre (uma relação que não podemos, por questão de espaço, esmiuçar), resume a força de Sevilha. A mesma que entrevemos no vermelho único da melancia. De fato, se estendermos o que o poeta diz da cidade, uma das maiores da Espanha, como parâmetro para a Andaluzia, podemos visualizar com facilidade o sangue derramado nas ruas. Se esta cidade é a “musa do sangue” (do sangue espanhol, da força, da hombridade), ela vê o Cristo que passa por suas ruas femininas e cristãs. Já apunhalado, é a cor do sangue do cordeiro que dá cor às ruas. Aliás, numa relação de inversão é a própria Sevilha, “[f]ormada para cantar” que saúda o Cristo em suas ruas por meio da *saeta*, uma espécie de música dramática típica da Semana Santa. É esta mesma saeta que origina, a partir do português antigo, a seta, a flecha desferida pela cidade e que se crava na carne santa, sacrificando artisticamente a divindade nas ruas espanholas. O vermelho reatualiza a paixão de Cristo em cada corrida, em cada touro sacrificado na rua. Poliédrica, a melancia aí está porque suscita o vermelho da paixão espanhola, é como sangria derramada dentro da casca e que depois se espalha com a força do sangue.

O embate que se dá nas corridas, bem como o vermelho do sangue, podem ser entrevistados em outras imagens. O poema “Goya” marca esse entrecruzamento de arte, religiosidade e sociedade:

## GOYA

Ao mesmo tempo  
Touro e toureiro.  
Espanha afiada  
Nos dedos segura.

Tem a força de ataque do animal  
E a lucidez objetiva do cientista.  
O gosto bem espanhol  
De passar a vida ao fio da espada.

Cruel para conhecer,  
Cruel para delimitar  
O território castigado,  
Investindo alternadamente  
O corpo da Espanha adversa,  
O rosto bifronte da Igreja.  
Cruel mesmo quando trata  
Com aparente carinho  
O rosa, o prateado e o cinza.  
Transladando o mito à rua,  
Grava-o, pedra e ácido  
Metal: inaugura o povo espanhol,  
Seu fogo aberto, específico.

Goya mata.  
Mata a mulher, oposta ou próxima,  
Com estocada certa.  
Mata Espanha e ressuscita  
Sua verdade vertical: branca e vermelha.  
(MENDES, 1994, p.600-601).

Fechando o poema, qual se como touro e toureiro, o pintor matasse: “Ao mesmo tempo/ Touro e toureiro/ Goya mata”. É o sangue de Cristo nas imagens andaluzas. Fica clara, pela reiteração do verbo matar, a força da obra de Goya, que mata várias vezes. Mas, como numa espécie de crescendo, em que os termos são aos poucos agregados: “Goya mata. Mata a mulher, oposta ou próxima”. Como se dá, aliás, com o vocábulo “cruel” na terceira estrofe. A um vocábulo reiteradamente utilizado e de pendor negativo, sobrevém um outro de pendor positivo: lá “cruel” por oposição a “carinho”; aqui, “mata” por oposição a “ressuscita”. “Esta verdadeira obsessão do concreto e, neste sentido (não meramente gramatical, de parte do discurso), substantiva esta semântica concreta de *Tempo espanhol* [...]” (CAMPOS, 1967, p.59).

É inegável, pensando-se em outra direção, o substrato religioso tanto do poema “Goya”, de *Tempo espanhol*, quanto da “Melancia” do *Poliedro*. Interessante é notar como a figura de Jesus Cristo tem peso e valor para o eu-lírico muriliano. E se o caráter de touro e toureiro do espanhol vem à tona, se sua posição de resistência ao conflito, mas também de homem que nele mergulha, de sangue derramado por um ou outro motivo são ressaltados, não é de admirar o fato de que sua verdade vertical, aquela que o guia, seja branca e vermelha, fartos indicadores da paz e da guerra. O poema, com sua estrofe final, encerra de modo teatral a visão, uma verdadeira radiografia, da Espanha tanto para Goya quanto para Murilo Mendes. Num dos textos de *Conversa Portátil*, escritos entre 1971 e 1974, Murilo Mendes (1994, p.1471) diz:

[a] cultura espanhola baseia-se numa experiência milenar do que existe de mais profundo no homem; no conhecimento concreto da terra e da problemática de existência; na adequação da linguagem-literária ou plástica – às necessidades instintivas do povo; na interpenetração dos conceitos morte e vida. Tudo isto e muitas outras coisas mais se deduz da obra destes reveladores que são Quevedo, Cervantes, Goya, Unamuno, Machado, Picasso. Eles elevaram a um alto nível a dialética da derrota do homem circunscrito pelo espaço e pelo tempo. A lição de Espanha, lição de ética exemplar, da qual um dos temas fundamentais é a justaposição do homem interior ao homem exterior, inserido na história mas consciente do valor de sua alma individual, está longe de ser esgotada.

Nesse sentido, podemos pensar literalmente nas imagens de Goya. Veja-se *Os fuzilamentos da Moncloa* (1814), de Francisco Goya:



*Os fuzilamentos da Moncloa*  
(3 de maio de 1808), 1814.  
Óleo sobre tela, 266 x 345 cm.  
Madrid, Museu Nacional do Prado.

Esta tela apresenta, em segundo plano, algumas construções e prisioneiros sendo conduzidos; em primeiro plano, à direita, o pelotão de fuzilamento, e à esquerda, corpos caídos e um grupo de homens à espera da execução. Quase que no centro da pintura, um homem com os braços abertos praticamente em forma de cruz, para quem o pelotão aponta as armas. Próxima aos soldados em fila, uma lanterna de estábulo cuja luz ilumina a cena e mais diretamente o homem prestes a ser executado. Em verdade, a luminosidade que salta dessa lanterna parece vir antes do próprio rebelde; uma luminosidade que contrasta, sobretudo, ao prata e ao preto do pelotão de fuzilamento. Pois, de fato, é como se tais homens enfileirados, de arma em punho, obstruíssem a luz que escapa da lanterna. O amarelo, qual um ponto de luz, contrasta veementemente com o prata e com o vermelho do sangue que escorre dos corpos estendidos. Aliás, é bom que se diga, ninguém nos olha diretamente: os soldados postam-se quase de costas e os prisioneiros, com as faces desfiguradas ou mesmo cobertas, olham para as armas ou para o chão – há um aprisionamento, semelhante àquele imposto pelo conflito, que encarcera estes personagens na tela. Interessante notar ainda como tais grupos, dos soldados e dos civis, estão bem definidos. Estes, desorganizados, em face à morte, formas marcadamente indefinidas; aqueles, enfileirados, pernas numa mesma posição, vestes e armas organizadas, prontos a aplicar a sanção.

Pode-se afirmar que se trata do próprio mito trasladado à rua: este homem, vestido em branco e amarelo, é imagem da rendição, dos desmandos da guerra, e, a um só tempo, faz as vezes do Cristo, braços abertos em forma de cruz, à espera da execução. É ele o próximo cujo sangue há de jorrar nas ruas. Jorrar nessa imagem icônica da Espanha. Com efeito, é desta forma que Goya representa o povo espanhol: grava-o, em pedra ou ácido metal. Fá-lo reviver como se entrevisto pela primeira vez, com esse personagem central de *Os fuzilamentos da Moncloa*, que atrai para si a luz da lanterna, que se embate com o pelotão de fuzilamento, que o enfrenta mesmo com expressão súplice. Como se a luz emanasse dele mesmo, este homem torna-se um ícone popular e dá mostras do fogo espanhol, da *hispanidad*, da coragem daquele povo. Vale dizer que, numa tela como essa, cuja ideia do herói desaparece, e na qual todos são vilões fazendo rodar a roda da guerra, ainda assim permanece a imagem do espanhol como aquele homem nobre e corajoso. Podemos dizer que o metal do fio da espada, aquele mesmo que surge na primeira estrofe do poema “Goya”, grava pelo pincel o povo espanhol.

Dizíamos, no início desta leitura (e reforçamos agora), do fato de que as relações que a melancia trava com as coisas dizem de sua mútua construção com o sujeito lírico do *Poliedro*. E, de fato, a melancia muriliana corre pela trilha de uma poética que é levada quase que ao pé da letra no poema. Para ficar no exemplo em que nos detivemos mais, pode-se dizer que o derramamento do sangue (da melancia) fala diretamente acerca do modo como o eu-lírico entende e vive a cultura espanhola e o que é ser espanhol. Todas as referências da fruta se dão, para usar do poema, ex-trovertidamente. A coisa que dá título ao poema é um centro que aponta para fora, em direções das mais múltiplas possíveis. Centro-duplo, porque quem orienta esses dardos é a voz que guia o poema, que se coloca de modo rente à figura que descreve, mas sem sair de si. Trata-se de um leque de referências que vai sendo alcançado e aberto, sempre com centro claro, anunciado no *incipit* do poema.

À melancia espanhola se juntam e se contrapõem outras: a francesa e a italiana. Sempre num movimento que entrelaça a palavra e as diversas imagens culturais que ela suscita. Interessante é notar que se a melancia na Espanha está nas barracas e nos costumes, na França ela será colocada em outro lugar – um lugar literário. Vejamos como é a palavra que incorpora as delícias, como se pela língua pudéssemos estabelecer a radiografia de uma sociedade. Em francês, melancia é « *pastèque* », palavra em que o som de [s] se mantém, mas desta vez incorporando este “e” que se abre como em Lesbos. Em “A melancia”, dadas as inclinações sexuais da fruta, quando afrancesada, ela é baudelairiana (cita-se diretamente « *Lesbos* », composição condenada quando da publicação de *Les fleurs du mal*):

*LESBOS*

*Mère des jeux latins et des voluptés grecques,  
Lesbos, où les baisers, languissants ou joyeux,  
**Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques,**  
Font l'ornement des nuits et des jours glorieux  
Mère des jeux latins et des voluptés grecques,*

*Lesbos, où les baisers sont comme les cascades  
Qui se jettent sans peur dans les gouffres sans fonds,  
Et courent, sanglotant et gloussant par saccades,  
Orageux et secrets, fourmillants et profonds  
Lesbos, où les baisers sont comme les cascades !*

*Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent  
Où jamais un soupir ne resta sans écho,  
À l'égal de Paphos les étoiles t'admirent  
Et Vénus à bon droit peut jalouser Sapho !  
Lesbos, où les Phrynés l'une l'autre s'attirent,*

*Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses  
Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté !  
Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses,  
Caressent les fruits mûrs de leur nubilité ;  
Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses,*

*Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère,  
Tu tires ton pardon de l'excès des baisers,  
Reine du doux empire, aimable et noble terre  
Et des raffinements toujours inépuisés.  
Laisse du vieux Platon se froncer l'œil austère.*

*Tu tires ton pardon de l'éternel martyr,  
Infligé sans relâche aux cœurs ambitieux,  
Qu'attire loin de nous le radieux sourire  
Entrevu vaguement au bord des autres cieux !  
Tu tires ton pardon de l'éternel martyr !*

*Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge  
Et condamner ton front pâli dans les travaux,  
Si ses balances d'or n'ont pesé le déluge  
De larmes qu'à la mer ont versé tes ruisseaux ?  
Qui des Dieux osera, Lesbos, être ton juge ?*

*Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?  
Vierges au cœur sublime, honneur de l'archipel,  
Votre religion comme une autre est auguste,  
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel !  
Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste ?*

*Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre  
Pour chanter le secret de ses vierges en fleurs,  
Et je fus dès l'enfance admis au noir mystère  
Des rires effrénés mêlés aux sombres pleurs ;  
Car Lesbos entre tous m'a choisi sur la terre.*

*Et depuis lors je veille au sommet de Leucate,  
Comme une sentinelle à l'œil perçant et sûr,  
Qui guette nuit et jour brick, tartane ou frégate,  
Dont les formes au loin frissonnent dans l'azur ;  
Et depuis lors je veille au sommet de Leucate*

*Pour savoir si la mer est indulgente et bonne,  
Et parmi les sanglots dont le roc retentit  
Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,  
Le cadavre adoré de Sapho, qui partit  
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne !*

*De la mâle Sapho, l'amante et le poète,  
Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs !  
- L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachette  
Le cercle ténébreux tracé par les douleurs  
De la mâle Sapho, l'amante et le poète !*

*- Plus belle que Vénus se dressant sur le monde  
Et versant les trésors de sa sérénité  
Et le rayonnement de sa jeunesse blonde  
Sur le vieil Océan de sa fille enchanté ;  
Plus belle que Vénus se dressant sur le monde !*

*- De Sapho qui mourut le jour de son blasphème,  
Quand, insultant le rite et le culte inventé,  
Elle fit son beau corps la pâture suprême  
D'un brutal dont l'orgueil punit l'impiété  
De celle qui mourut le jour de son blasphème.*

*Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente  
Et, malgré les honneurs que lui rend l'univers,  
S'enivre chaque nuit du cri de la tourmente  
Que poussent vers les cieux ses rivages déserts !  
Et c'est depuis ce temps que Lesbos se lamente !  
(BAUDELAIRE, 2006, p.190-192, grifo nosso).<sup>37</sup>*

Este poema, que compõe o chamado ciclo sáfico, deixa claro o poder e a força da sensualidade feminina. É em Lesbos que os beijos são frescos como a melancia, mas também são vermelhos, fogosos, voluptuosos, ardentes como o sol. Os beijos sangram, soluçam, pelas sacadas. Não mais o sangue de Cristo, mas o sangue dos *baisers*, mais sensuais e sexuais, lesbianos. O canto ao amor entre mulheres deixa ver o quão erotizada é a melancia. Ela nos dá as delícias da ilha de Sapho, com seus beijos, seus tormentos. A melancia é extrovertida, situa-se fora do comum do abacaxi ou da laranja, rivaliza ao tradicional justamente porque é outra coisa, mulher-outra. Sensualidade, ironia, chispas da heresia muriliana. Pela cor vermelha, o passado como que se descortina, via Baudelaire e a tradição poética que ele encerra, e via Sapho, pelo clássico. O vermelho é antigo, é cor ritual. Figura-mãe do lesbianismo,

---

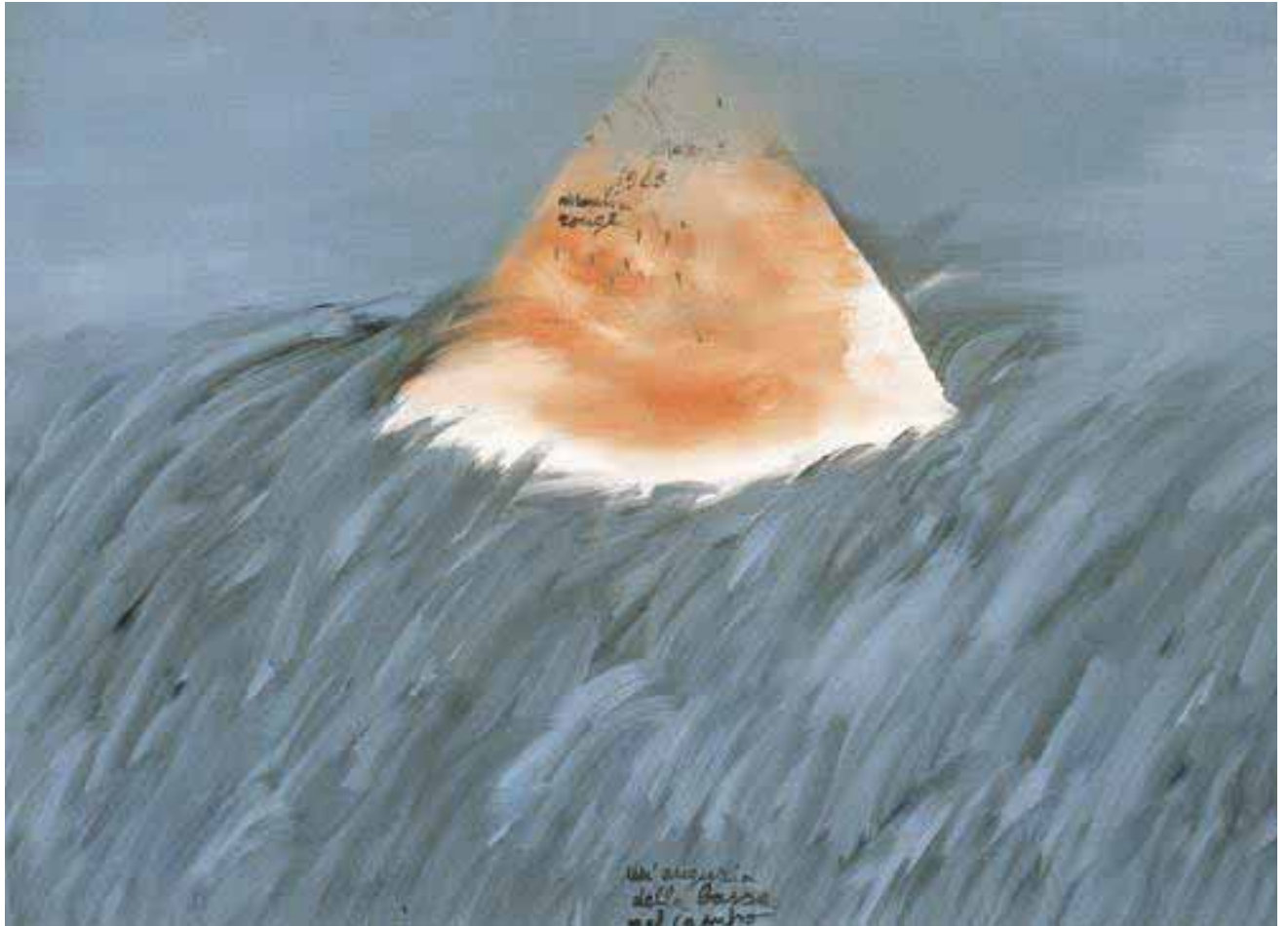
<sup>37</sup> Oferecemos uma tradução do poema, feita por Ivan Junqueira, nos Anexos.

[...] essa mulher de traços novos, que situa o amor dentro de uma nova perspectiva - a do prazer pelo prazer, do ato gratuito, sem utilidade e sem culpa - que é artificial, cerebrina e calculista, vai-se revelar equivalente à obra de arte e desdobrar-se em vários aspectos que constituirão a estética do Decadentismo: a criação poética não é mais um ato espontâneo, mas cerebral; é um ato gratuito e, se desperta prazer, é um prazer egoísta que liberta o indivíduo e o arrasta para um mundo fechado; esse universo estéril, egoísta, que canta o prazer pelo prazer, coloca o problema da vida fictícia, do mundo de ilusão onde o homem moderno está inserido e, finalmente, faz desaparecer a dicotomia natural/artificial, pois o mundo moderno não conhece o natural. (CAMARANI, 1997, p.40).

A melancia evoca o prazer com seu frescor. Esta equivalência entre prazer e obra de arte pode ser posta também para Murilo Mendes e Baudelaire quando pensamos na figura feminina “[...] de Safo de Lesbos, ‘*cette patronne des hystériques*’, que, segundo Fontes, respresentava o duplo feminino do *dandy*: encarnando o contrário da mulher, ela ostentava a perfeição *antyphisis*, a dramatizar a própria ideia de decadência que a época acalentava.” (MORAES, 2010, p.30, grifo do autor). Isso, porque Murilo Mendes, assim como o francês fundador da modernidade, encarna esse drama da vida moderna decadente, cindida. A equação “Razão + cálculo: supernatureza” (MENDES, 1994, p.672-673), aliada ao manejo do caos, “Fantasia, alquimia e álgebra”, ao sonho enquanto sinal matemático, explicitados no “Murilograma a Baudelaire”, de *Convergência*, são marcas do modo como o poeta brasileiro concebia a poesia baudelairiana. Junções essas que valem especialmente no *Poliedro*. O que temos é uma certa atitude racional (que joga com a imaginação) do sujeito lírico muriliano.

A última nuance do vermelho da melancia está no *rosso*, na Itália de 1965. É pela melancia do italiano Mattia Moreni (1920-1999) que Murilo Mendes expressa certa recusa a certo tipo de pintura do pós-Segunda Guerra Mundial. De fato, referência difícil no próprio mundo das artes, é como se, em consonância com o sujeito lírico do poema, ninguém tivesse visto a série de quadros intitulada *Le angurie*. Mattia Moreni insere-se no chamado *Gruppo degli otto pittori italiani*, grupo de pintores abstratos italianos organizado em 1952 pela historiador e crítico de arte Lionello Venturi (1885-1961). Por isso, vale a menção anterior a Goya, porque coloca em oposição duas imagens com teor favorável e desfavorável segundo a visão crítica muriliana.

Vejamos a melancia de Mattia Moreni:



*Un'anguria della bassa nel campo, 1965.*

Óleo sobre tela, 130 x 162 cm.



*Anguria sulla neve, 1965.*  
Óleo sobre tela, 45,5 x 90 cm.

Eis a tentativa de recuperação do objeto de que trata Murilo Mendes e que o leva, pela lógica, a aproximar *anguria* e angustia. Vale apontar como “A melancia” trabalha sempre com a esfera concreta das palavras: melancia, *sandia*, sangria, sangue; *pastèque*; *angurie*, angustia, angústia. Então, é por uma aproximação, verdadeira montagem, que desperta no poema desconhecidas camadas do objeto, que é possível criar um elemento novo. Um objeto novo, uma outra melancia.

Voltando a *Le angurie*, o Mattia Moreni dos anos cinquenta é classificado como um expressionista abstrato, cuja cartilha prega o descarte da noção de composição, marcando-se pelas influências do automatismo surrealista, com a ênfase na intuição e no inconsciente, além da forte presença do corpo e do gesto quando do momento da criação. Nesse sentido, o pensamento primitivo aparece com uma alternativa ao racionalismo e o retorno à natureza (como fonte de forças, instintos e metamorfoses). No entanto, a definição que talvez caiba melhor à série de quadros de 1965 seja a que encontramos no *Diccionario del arte del siglo XX*, no verbete dedicado ao “*Grupo degli otto pittori italiani*” (2001, p.348, grifo do autor):

*Venturi ponía especial énfasis en la idea de la autonomía y la libertad de sus obras: “Estos pintores no son, y no quieren ser considerados, pintores ‘abstratctos’; tampoco son ni quierem ser considerados ‘realistas’. En cambio proponen alejarse de las contradicciones inherentes a esos dos términos, contradicciones que tienden, por un lado, a reducir la abstracción a un nuevo maneirismo y, por outro, a dar prioridad a los aspectos políticos, lo que sólo puede reducir a la desintegración de la libertad artística e de la espontaneidad” (Otto Pitori Italiani, 1952). Definió su estilo como “abstracto-concreto... nacido de una tradición que comenzó hacia 1910 y que abarca el Cubismo, Expressionismo y la Abstracción”. En esta época, algunos de ellos estaban utilizando formas geométricas, pero a finales de los cincuenta evolucionaron hacia un estilo más informal [...]*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> “Venturi colocava ênfase especial na ideia de autonomia e liberdade de suas obras: ‘Estes pintores não são, e não querem ser considerados, pintores ‘abstratos’; tampouco são nem querem ser considerados ‘realistas’. Em troca, propõem privar-se das contradições inerentes a esses dois termos, contradições que tendem, por um lado, a reduzir a abstração a um novo maneirismo e, por outro, a dar prioridade aos aspectos políticos, o que só pode reduzir à desintegração da liberdade artística e da espontaneidade’ (Otto Pitori Italiani, 1952). Definiu seu estilo como ‘abstrato-concreto... nascido de uma tradição que começou desde 1910 e que abarca o Cubismo, Expressionismo e a Abstração’. Nesta época, alguns dele estavam utilizando formas geométricas, mas, no fim dos anos 50 evoluíram para um estilo mais informal [...]” (GRUPO DEGLI OTTO PITTORI ITALIANI, 2001, p.348).

É, pois, desta tentativa de recuperação do objeto, tentativa do concreto malograda, que reduz a liberdade a nada, que prega a autonomia da arte, que fala Murilo Mendes em “A melancia”. Daí porque pode aproximar anguria à angustia (o substantivo e o verbo): os exemplos que demos mostram certa angústia da fruta que parece se desfazer, que parece fenecer na pura tentativa de concretização. O objeto, então, angustia a si e aquele que o observa, uma vez que fica a meio caminho entre o concreto e o completamente abstrato. E, sobretudo, porque não adquire existência, vida, no mundo. Observemos que o vermelho, característico da fruta, quando não está ausente, nem vermelho deveras é. Compare-se este *rosso* que fraqueja ao *rojo* das imagens andaluzas, das imagens do povo de Goya. Ironia de um sujeito lírico que se lembra de si mesmo, que não escapa a colocar-se, colar-se ao objeto: ele não vê os quadros e provavelmente não gosta deles. Ainda que nos tenha, a nós leitores, como cúmplices na obviedade. O caminho que empreende a pintura de Moreni é inverso ao da literatura do Murilo Mendes de *Poliedro*, que quer o abstrato concretizado e não o abstrato por si só, aprisionado a uma forma desprovida de força.

Separado por uma bolinha preta, “A melancia” encerra-se praticamente com um epílogo. A melancia se abre, sua cor se expõe, ela se suspende, é alimento cotidiano dos pobres, cujas bocas esperam. Voltam os contrastes do início do poema, mas redimensionados pelo social e religioso. Vale agora citar o poema “A laranja” no trecho que diz:

**A laranja (muito bem aceita pela sociedade) tornou-se amante do pão,**  
já que a água é sua mulher legítima.

Os bem-pensantes costumam dizer: “... ficou reduzido a pão e água”. Os inconformistas dizem: “ficou a pão e laranja.”

De qualquer forma gostaria de estender o uso da laranja a todas as pessoas. **Infelizmente dois terços da humanidade vivem de pão e água. Pouca gente pode se dar ao luxo de viver de pão e laranja. Pão, água e laranja torna-se dia a dia inacessíveis ao homem comum, criado, tal o incomum, à imagem e semelhança de Deus, pai da fartura.**  
(MENDES, 1994, p.1003, aspas do autor, grifo nosso).

A primeira coisa a notar é a melancia como pão e a laranja enquanto sua amante. Em segundo lugar, o fato de que “dois terços da humanidade vivem de pão e água” – o que aponta para uma escassez de víveres, uma sociedade que desumaniza o homem. No que concerne ao poema “A melancia”, pode-se dizer que ele também aponta para um pão que é escasso, que está suspenso.

Então, se aberta a melancia tem duas partes: a primeira delas é pão suspenso diante da boca dos pobres, é alimento que lhes falta. Lembremos que a laranja aparenta-se ao lustre baudelairiano. Ora, sendo este inútil, torna-se luxo viver de pão e laranja. Torna-se luxo ter acesso à arte. A melancia, da mesma forma, sendo espetáculo para o estômago e a vista, faz com que o poema se dobre num duplo movimento sobre si mesmo: porque coloca de um só tempo duas coisas inacessíveis ao homem que são o alimento e a arte. O eu-lírico muriliano, ainda quando se objetiva, interioriza o drama entre o momento em que vive e a função da arte que produz. Poderíamos dizer, então, parafraseando Murilo que “pão e melancia, água e laranja” tornam-se cada vez mais inacessíveis para o homem comum.

### **3.2 Sujeito lírico encenado, sujeito lírico sobreposto**

Como dimensionar o sujeito que entrevemos no *Poliedro*? Talvez, a ponta mais simples para desatarmos este fio seja a da forma. Simplesmente, porque estes poemas, cujo intento é praticamente apresentar um objeto, procura passar pelo crivo da verdade. Daí termos um enunciador – presença de uma primeira pessoa particularizando tal verdade. O que, por si só, já mistura magistralmente poesia e prosa. Inegável, no entanto, que vamos em direção ao narrativo, quase sempre de maneira anedótica. Isso, numa vontade de concretização que deseja definitivamente voltar os holofotes sobre objetos bem específicos. Como vimos com “O galo”, existe um cadeia de eventos que se sucedem e que apontam para uma organização de nexos causal entre as partes – estes poemas são também prosa. Mas, aqui é que se dá um nó eminentemente poético: as coisas são apreendidas no texto de maneira analógica e, portanto, poética, aproximada à experiência do sujeito. Este, sempre em movimento, em metamorfose – religioso por um lado, herético por outro, pagão por um outro ainda. De fato, temos a apropriação de uma verdade universal que o eu-lírico singulariza. Vejamos que se trata de uma fórmula que lida com dois reversos: universalização e singularização. Como reza o aforismo de nº 200: “O verdadeiro poeta é conjuntamente um ser de circunstância, e eterno.” (MENDES, 1994, p.834). As coisas estão ali na medida em que a experiência vivida do sujeito demanda que elas estejam. Aliás, nem sempre um poema que se presta a falar de determinado objeto realmente fala. Porque se trata de um eu-lírico que trabalha à maneira de um poeta-filtro baudelairiano: todas as coisas passam pelo seu crivo, pela sua ótica, por sua existência singular. É como se as coisas estivessem fora, ou melhor,

dentro do sujeito. Cada poema em prosa é uma coisa para o sujeito, sempre a ele relacionada. Em tudo ele imprime a sua marca, crítica, artística, social, religiosa.

Por um outro lado, pode-se até falar em prosa, mas a lógica que se instaura no *Poliedro* é a da própria construção poética, qual seja, a do poeta que capta aproximações insuspeitas, que busca correspondências e, sobretudo, faz-se o centro de todas as coisas. Aliás, quando falamos em experiência vivida do sujeito, há que se ter sempre por horizonte a ficcionalidade dessa experiência (ainda que ela tenha origem no biográfico). Figura eminentemente teatral, o eu-lírico muriliano se posta como uma espécie de vítima da modernidade que bem sofre com os dardos da adversidade. Vejamos outro dito muriliano: “Todo homem tem alma de ator. O homem medíocre gosta de peças medíocres. O homem superior gosta de outras peças. E toma parte no maior drama, o da Redenção. Espera o fim do mundo para bater palmas ao seu autor.” (MENDES, 1994, p.844). E as coisas que vemos descritas no *Poliedro*, nesse campo, são matéria da teatralização de um eu que se volta ao canto infantil de um galo, à cor inusitada da melancia. Se, nos primeiros escritos murilianos, o eu-lírico, o poeta, era um homem futuro, que tinha o poder de equilibrar os desarranjos do mundo, agora, ele observa a situação com olhos resignados, como se só lhe restasse o silêncio amorfo como forma de protesto (e que nem chega tanto a isso). Observando as coisas com olhos muito próprios, são elas que suavizam os ruídos do tempo presente. Temos aqui a magnólia, por exemplo, que remete à infância de 1915 e, por extensão, a determinada mulher: “Refiro-a imediatamente a uma mulher: na série das ‘correspondências’ a magnólia seria a forma vegetal da minha prima Abgail, não Abgail à magnólia.” (MENDES, 1994, p.1002, grifo do autor).

Muitas vezes, o meio de se alcançar a coisa empreendido pelo sujeito lírico do *Poliedro* passa pela argumentação, pela descrição, como fica claro com “A melancia”. Entretanto, tão grande é a projeção desse sujeito na coisa que o que se dá é uma espécie de adesão. As palavras de Boris Schnaiderman (1998, p.78-79) são importatíssimas nesse sentido:

[...] a escrita muriliana cola-se ao objeto, apreende-o antropofagicamente, desdobra-se de acordo com as novas coordenadas traçadas pelo texto que apreende, mas sem jamais deixar de ser Murilo.  
É algo bem diferente de uma colagem esta adesão total ao texto, mas uma adesão sem perda de personalidade, afirmando-se quando parecia diluir-se, vindo à luz quando parecia acabar.

É claro que o crítico se presta nesse texto a discutir as relações de Murilo Mendes com outras artes (cujo mecanismo é apresentado no poema “Goya”). Todavia, com uma pequena redirecionada, conseguimos ler nessas palavras muito da relação de Murilo Mendes com as coisas. Porque nunca esse sujeito se desgarra do que é; não sai de si. Antes, deseja que as coisas insiram-se na mitologia pessoal que ele cria. Talvez, mais fácil dizer que o objeto cola-se à escrita muriliana e ali é motivo, estopim, para que as ordens da experiência se misturem: o tempo mítico, o futuro apocalíptico, o presente sempre criticado e, dessa vez, visto com cinismo.

Outro aforismo de *O discípulo de Emaús*: “A realidade deve ser pouco a pouco domada, até ser captada pelo lirismo – para que se opere sua transformação, e elevação ao plano do espírito. Assim se forma a criação artística.” (MENDES, 1994, p.876). A realidade serve ao lirismo, serve ao eu. Trouxemos o texto de Boris Schnaiderman à baila para que pudéssemos estender a questão do dialogismo, da polifonia, da voz do outro, que ele aponta no obra de Murilo Mendes, ao próprio Murilo Mendes. Este eu-lírico “[...] se teatraliza, se encena, se dirige e se emposta num cenário que preparou com requintes, essa paisagem de vivência psíquica, em que ele – o Homem – é o protagonista de uma farsa misteriosa pela sua ambigüidade: ‘a piada da criação’.” (ARAÚJO, 1972, p.44, grifo do autor). Enfim, dialoga consigo mesmo e com as coisas que o rodeiam, mas sempre com um olho que espia para fora e outros milhares que espiam para dentro:

Murilo Mendes, no convívio com as expressões visual e plástica, fez-se contemplador penetrante das formas e imagens que requerem o movimento dos olhos para fora, com avidez (“Quem exagera, supervê”, *Poliedro*, p.137), além do cenário interior onde a trajetória é passarinhar de uma pergunta a outra, de um mistério a outro, aborrecido com a ameaça da bomba e do Fascismo. (LUCAS, 2001, p.49, grifo do autor).

Nesse panorama poético, as coisas estão postas de maneira que assumam a posição de paradigma, de exemplo. O galo é paradigmático do invisível, do canto que pode ser ouvido, mas não visto (clama aqui a dúvida de São Tomé). Paradigmático do outro que guardamos em nós, cuja fúria e mesquinhez deve ser contida. As coisas são aquilo que concretiza o abstrato: a força da Espanha, o sangue do Cristo, o gesto sexual do abrir-se da melancia, marca da tensão entre erótico e religioso, a sociedade dos anos 1960.

Interessante é notar como mesmo em nosso discurso, as coisas acabam indo para o segundo plano. É porque este sujeito lírico, que se constrói com base em tantos recortes, faz delas mais uma peça na construção de uma figura poética, de um eu-poético. Elas são mais um recorte que se cola à pele dessa presença marcante. Certo é que elas são importantes justamente pela concretização e, por vezes, porque devem ser mesmo ouvidas. Mas, aparentemente, há outros ruídos (internos, externos) que se sobrepõem à voz das coisas. Veja-se o início de “A zebra”:

Obscura foi a conversa que eu tive ou deveria ter tido com uma zebra, há vários anos atrás, no Jardim Zoológico de Antuérpia, sendo eu um homem maduríssimo, ele de aparência jovem; seus olhos econômicos lembravam-me os de Dona Isaura, uma das minhas simpáticas professoras primárias.

**Aproximei-me do remansoso animal que passou a me sussurar ao ouvido coisas deliciosas ou profundas; mas, ai de mim! Eu não entendia patavina.** Eram talvez milondades, considerações metafísicas sobre a incerteza do tempo presente, a angústia do homem contemporâneo e seus trilemas, o existencialismo superado, a má visibilidade dos campos das Flandres, a insuficiência da alimentação, a concorrência das focas, e outros temas de interesse; mas, repito, não capisquei nada. Talvez a zebra falasse flamengo, sabe-se lá. A culpa não era dela, evidentemente. Peguei então em mim e passei a considerar-me um sarapantão, um pamonha, vendo em tudo fogo de boitatá, perdendo sempre as estribeiras, incapaz de penetrar como Swedenborg os arcanos da natureza, de captar a língua cifrada dos peixes, das zebras e dos pandas. Corri para o Museu, consolando-me mais uma vez diante das telas dos maravilhosos “primitivos” flamengos que entendiam a linguagem dos homens e dos animais. **Covarde, larguei a zebra sozinha, cortando violentamente um ensaio de comunicação que partira dela, não de mim.**

(MENDES, 1994, p.992-993, aspas do autor, grifo nosso).

O poema resume brevemente a situação do eu-lírico muriliano no *Poliedro*: o que existe é uma aproximação dos objetos. Este sujeito se aproxima dos objetos, mas, provavelmente, por um estado de desarmonia do homem (que nele reverbera grandemente), não consegue estabelecer contato. Frise-se que o ensaio de comunicação parte da zebra (como partiu do galo cantando e da melancia se abrindo, ex-trovertendo). Em consequência a um diálogo que não é estabelecido de fato, decorre a obscuridade, que ressoa mesmo como falta de entendimento. Daí a teatralização, o sujeito está deslocado, introverte-se, dramatiza, foge. Começa da coisa para ir a si mesmo. O sujeito poliédrico investe no apagamento a fim de concretizar o que vai dentro de si, porque essa zebra começa a partir de si mesmo. As coisas é que se apagam gradativamente e se iluminam somente naquela parte que com ele se relaciona.

Grande mostra dessa postura do eu-lírico é o humor corrosivo que ele apresenta. O que começa pelo jogo com a materialidade do significante: *anguria* lembra angustia, o galo foi estrangulado, a zebra foi deixada de lado. Humor que corrói e critica com uma suavidade extrema, os objetos não se salvam desse olho armado de dardos. E não se salvando, entra em cena o poeta que reflete também pela via cômica. Sobre si: estrangulando o galo; sobre a arte: vendo não vendo os quadros de Mattia Moreni; fugindo da zebra. O humor não se resume então a um poema-piada desprezencioso.

Este eu-lírico vê sempre pelo prisma matemático, geométrico; que é, evidentemente, aquele dos objetos (o queijo é redondo, a melancia também, o ovo, a luva, a caneta), mas que, enquanto aspectos concretizadores, instauradores de uma moral, tornam-se prismas inerentes muito mais ao sujeito que às coisas. Nesse sentido, a poesia do *Poliedro* é uma poesia de uma experiência viva e concreta, experiência muito cotidiana, porque pode tangenciar, sintetizar, estabelecer a “rotação das coisas e das ideias”, “a unidade na diversidade”. O biografismo é fácil de ser entrevisto, ainda que não se deva enganar por ele a ponto de levá-lo ao pé da letra, porque extremamente ficcional e jocoso. Até cores de oráculo ele tem – o “Setor Texto Déléficio” é prova disso. Como diria o próprio Murilo Mendes (1994, p.869): “O homem possui dois olhos por fora e milhões de olhos por dentro.”

#### 4 PONGIANO PARTIDO LÍRICO

Como fazer as coisas saírem de um mutismo ao qual parece que o humano mesmo as relegou? Qual caminho encontrado por Francis Ponge para fazer as coisas falarem, jubilarem? Qualquer resposta que se tente dar a essas perguntas passa necessariamente pela relação do homem com a palavra e com a linguagem. O pressuposto aparentemente fácil da obra pongiana que é o “descrever as coisas” ou o “deixar as coisas falarem”, consegue enganar porque encerra uma longa cadeia de complexidades. No espaço entre as coisas (o mundo concreto externo) e aquilo que o poema diz (o mundo das palavras, da linguagem), variadas posturas do sujeito lírico podem ser lidas. O movimento de mostrar-o-objeto e de esconder-o-eu-lírico não mostra completamente um nem esconde completamente o outro. Isto que podemos, na esteira do próprio Ponge, chamar de drama (ou insuficiência) dos meios de expressão, o modo como eu-lírico e coisa se relacionam, começemos a pensar com o poema que abre o *Le parti pris des choses*.

##### PLUIE

*La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec de plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplomb elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.*

*Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.*

*La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.*

*Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu. (PONGE, 1999, p.15-16).*

Na tradução de Júlio Castañon Guimarães:

#### CHUVA

A chuva, no pátio em que a olho cair, desce em andamentos muito diversos. No centro, é uma fina cortina (ou rede) descontínua, uma queda implacável mas relativamente lenta de gotas provavelmente bastante leves, uma precipitação sempiterna sem vigor, um afração intensa do meteoro puro. A pouca distância das paredes da direita e da esquerda caem com mais ruído gotas mais pesadas, individuadas. Aqui aparecem do tamanho de um grão de ervilha, adiante quase de uma bola de gude. Sobre o rebordo, sobre o parapeito da janela a chuva corre horizontalmente ao passo que na face inferior dos mesmos obstáculos ela se suspende em balas convexas. Seguindo toda a superfície de um pequeno teto de zinco abarcado pelo olhar, ela corre em camada muito fina, ondeada por causa de correntes muito variadas devido a perceptíveis ondulações e bossas da cobertura. Da calha contígua onde escoo com a contenção de um riacho fundo sem grande declive, cai de repente em um filete perfeitamente vertical, grosseiramente entrançado, até o solo, onde se rompe e espirra em agulhetas brilhantes.

Cada uma de suas formas tem um andamento particular; a cada uma corresponde um ruído particular. O todo vive com intensidade, como um mecanismo complicado, tão preciso quanto casual, como uma relojoaria cuja mola é o peso de uma dada massa de vapor em precipitação.

O recipiente no solo dos filetes verticais, o gluglu das calhas, as minúsculas batidas de gongo se multiplicam e ressoam ao mesmo tempo em um concerto sem monotonia, não sem delicadeza.

Quando a mola se distende, certas engrenagens por algum tempo continuam a funcionar, cada vez mais lentamente, depois toda a maquinaria pára. Então, se o sol reaparece, tudo logo se desfaz, o brilhante aparelho evapora: choveu. (PONGE, 2000, p. 47-48).

Coisa mais banal e cotidiana é a chuva que cai ou quando nos pega desprevenidos. Ou simplesmente quando a observamos com o desejo de que ela pare. Como ver a chuva, como verdadeiramente se aproximar dela e retirá-la dessa ciranda? Quais são os caminhos para se chegar a perceber, para chegar à proximidade de uma coisa tão simples e tão pouco verdadeiramente vista? Em outras palavras: como o sujeito deste poema é capaz de percebê-la de uma forma que não da maneira gasta de sempre; de deixá-la falar, de com ela estabelecer, ao fim e ao cabo, um conluio tão bem tramado que ela acabe se iluminando como na primeira vez que a vemos? Aliás, podemos nos perguntar ainda o que a chuva nos diz (ou diria se lhe dêssemos a oportunidade), o que as pessoas (os poetas) têm dito sobre ela? Grande parcela da obra de Francis Ponge procura dar resposta para tais questões. Ou melhor: quer ser a resposta num mundo em que os homens deixaram de ver o que os rodeia. É a esse termo de aproximação, de junção, que

chegam os poemas do *Le parti pris des choses*. E o meio pelo qual o poema constrói esse encontro envolve muito mais questões do que a mera descrição objetiva desse ou daquele objeto. Muito provavelmente, a maior delas é a tríade palavra-língua-linguagem, sempre no centro da poética desse francês tanto quanto o homem e as coisas.

Vejamos que, nesse caso específico do poema que citamos, logo de início, estabelece-se com o título uma evocação/nomeação de caráter duplo: « *Pluie / La pluie* ». Assim, a chuva aparece, é nomeada e se coloca. Há certo brilho imposto que só a palavra poética consegue atingir, esse teor de dizer original, como se a primeira chuva que caísse fosse esta que aqui se traz à luz – a própria repetição do vocábulo já renova a sua significação cotidiana. Dá-se um processo de higienização. Em tal evocação do objeto, também o sujeito lírico aparece sob a forma de um « *je* » que o observa. Ação dupla: ele vê e diz que vê e também o que vê. Visão que certamente se distancia de um olhar ordinário. De acordo com as palavras de Leyla Perrone-Moisés (2000, p.76, grifo nosso), trata-se de

**[u]ma questão de dizer. Toda questão de dizer implica uma questão de ver, prévia ou resultante.** O modo como não vemos as coisas habitualmente decorre do modo como entramos em contato com elas, e de um modo de ouvir falar delas. Um modo de entrar em contato: o utilitarismo. Usamos as coisas e encarando-as como utilidades, não as vemos. Um modo de ouvir falar delas: muito se tem dito sobre as coisas, ou melhor, usando as coisas como pretexto.

Mas, de fato, o que se dá aqui, qual a relação que se trava entre um (eu) e outro (chuva)? Em verdade, como já se disse, à primeira vista parece-nos que estamos frente a um agente (que vê e diz) e a um paciente (que é visto). O caso, no entanto, é que a poesia de Francis Ponge pretende ir mais longe e quebrar a lógica (poderíamos dizer, fácil) da relação observador-observado. Entre a chuva que cai e o eu que observa, existe muito menos (e mais) distância do que pode imaginar numa primeira passada de olhos o leitor. Pode-se dizer que estamos em face de uma tensão atenuada entre dois polos: o eu e a chuva. E, se existe uma tensão, da mesma maneira existe o posicionamento de um e outro. Trata-se de uma tensão que reverbera alto para aquele que fala e observa a chuva, bem como na própria chuva. Não evidentemente do sentimento rasgado de certo tipo de poesia lírica que Ponge deplora (« *Vous avez entendu aussi la façon dont je lis ce texte,*

*c'est-à-dire sans faire de trémolos, sans tremblement sentimental* »<sup>39</sup>, pergunta Ponge a Philippe Sollers na clássica entrevista de 1970). Temos um processo de percepção em curso que se estrutura com base no intercâmbio entre coisa e eu.

Fica claro o quanto a relação do sujeito com as coisas, na poesia de Ponge, se estabelece no ato da linguagem. Não como um lírico tradicional, que se presta a falar do que lhe vai na alma, e que se coloca como o centro sentimental de tudo. O contato se estabelece como qualquer coisa de mais substancial, denso, que só se revela num vão entre sujeito, coisa e palavra. Esse vão, o que o preenche é o poema, outro objeto. Em suas próprias palavras: « *L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même. Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.* »<sup>40</sup> (PONGE, 2002, p.657). O homem precisa das coisas, de seu contrapeso, precisa ajustar-se a elas.

Já na primeira frase do poema é nítida a distância entre os dois – uma distância pontuada pelo olhar: « *La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses.* ». Nesse sentido, o que se há de esperar da narração do eu pongiano que olha a chuva parece ser mesmo a aproximação que ele deseja construir – caminho fácil esse. Todavia, há que se pontuar que na esteira da percepção desse sujeito sobre seu objeto, também a distância ali será incluída, pois que aquilo que os separa também conta no modo como o percebido se dá. É claro que aqui se fala da distância que é da ordem espacial; visto que, por um outro lado, o que os liga e aproxima definitivamente é o seu estado de contemporaneidade. Temos dois mundos rivalizando: o externo, o mundo mesmo, concreto, que vemos todo dia; e o interno, não menos concreto, que é o da linguagem. Segundo Francis Ponge (1999, 1997), o artista precisa saber ser sensível aos dois mundos. A coexistência que os une não renega o tempo, ao contrário, ela os coloca num mesmo tempo. Portanto, o que aparentemente era disjunção entre a chuva e o sujeito que a observa, com um olhar mais atento, torna-se uma coexistência, certa vizinhança entre eles no que concerne ao tempo e ao espaço. Assim, o olhar é capaz de tomar para si a chuva, como se ele já a possuísse ou ainda a possuísse. A coisa sai do anonimato em que se encerra por meio da potência do olhar daquele sujeito e da nomeação do ato poético. Ainda aqui estamos às voltas

---

<sup>39</sup> “Você ouviu também o modo como eu li este texto, ou seja, sem afetações, sem tremores sentimentais.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.109).

<sup>40</sup> “O homem tem um corpo estranho, que não tem seu centro de gravidade em si mesmo. Nossa alma é transitiva. Ela precisa de um objeto, que a afete, como seu complemento direto, antes de tudo.” (PONGE, 2002, p.657).

com a reciprocidade: a chuva se mostra àquele que a observa. Ela sempre esteve ali, a questão é enxergá-la.

Qual a razão para que este olhar seja capturado pela coisa chuva? Em primeiro lugar porque ela se mostra, porque aquilo que ela é encontra-se velado, escondido, de forma que é preciso olhar para vê-la. De que véu se trata aqui? Do véu da linguagem cotidiana, que maltrata o objeto e que o nubla para a vista e para os sentidos. Pode-se dizer, então, sem risco, que tudo nessa poesia se dá na linguagem. Francis Ponge volta-se para uma escrita (um estilo) que joga com as fronteiras entre poesia e prosa, o científico e o literário, o poema e o verbete. Porque tudo isso é muito (muito mesmo) menos óbvio que o modo de ver pela língua que colocamos em funcionamento diariamente ou aquele extremamente derramado, autocentrado, da poesia convencional. Veja-se, por exemplo, no *Dictionnaire de la langue française*, o chamado *Littré* (para o autor do *Le parti pris des choses*, um livro de cabeceira, por assim dizer), o vocábulo referente à chuva:

*PLUIE [pluî] s. f. 1° Eau qui tombe par gouttes de l'atmosphère. ♦ Le temps est à la pluie. Je vois de loin venir la pluie; Le ciel est noir de bout en bout, SAINT-AMANT, la Pluie ♦ Il part tout morfondu, Sèche le mieux qu'il peut son corps chargé de pluie, LA FONT., Fabl. IX, 2 ♦ Nous avons eu ici des pluies continuelles, et, au lieu de dire après la pluie vient le beau temps, nous disons, après la pluie vient la pluie, SÉV., 60 ♦ Il n'y a point de mémoire d'homme d'un temps si beau et si persévérant : on a oublié la pluie ; quelques vieillards disent qu'ils en ont vu autrefois, mais on ne les croit pas, SÉV., 12 oct. 1677 ♦ Ou quelque longue pluie, inondant vos vallons, A-, t-elle fait couler vos vins et vos melons ?, BOILEAU, Sat. III ♦ Les cieus par lui fermés et devenus d'airain, Et la terre trois ans sans pluie et sans rosée, RAC., Athal I 1 ♦ Les Américains croyaient que la pluie venait de ce qu'une jeune fille qui était dans les nues jouant avec son petit frère, il lui cassait sa cruche pleine d'eau, FONTEN., Orig. fabl. t. III, p. 288, dans POUGENS ♦ La quantité de pluie qui tombe à Rome est de trente pouces et demi ; à Paris il est rare qu'elle aille à vingt, DUCLOS, Oeuv. t. VII, p. 26. (LITTRÉ, 1883, t.3, p.1171, grifo nosso).*

Apesar da extensão da citação, ela é interessante porque dá a ver como se articulam em relação ao *Littré* questões como a escolha vocabular, o posicionamento lírico, o modo como corre a chuva (contínuo). Como diria Francis Ponge (1999, p.527), em *Méthodes*: « [...] le Littré n'est pas loin : j'ai le sentiment que les mots justes s'y trouvent. S'ils n'y sont pas, après tout, il me

*faudra les creer.* »<sup>41</sup> Além disso, que se atente para os exemplos e seus autores eminentemente clássicos como La Fontaine e Boileau, que, juntamente com Malherbe, perfazem como que uma galeria com a qual dialoga incessantemente o autor. Trata-se de uma revitalização da língua francesa e do objeto operada por esse sujeito. Vejamos que se ele vai ao dicionário é porque deseja resgatar o essencial da coisa e porque quer ser o mais científico possível. O dicionário agrega a objetividade de que o eu-lírico pongiano precisa para deixar que as coisas saiam do mutismo a que o homem as relegou. Esse argumento científico se materializa, por vezes, na forma cerrada, impenetrável, dicionaresca dos poemas do *Le parti pris des choses*.

A chuva, portanto, fala em seu mutismo ao eu-lírico (que a olha descer « *à des allures très diverses* ») ao mesmo tempo em que se fecha. É que nem todas as suas faces se voltam a este olhador de um só golpe. Mas, enquanto pedido mudo, a chuva possibilita ao eu-lírico habitá-la e, a partir daí, apreender cada diferente ângulo que ela pode assumir e nele se entranhar. « *Pluie* » fundamenta-se no ato de dizer uma coisa extremamente banal, em seus mais diversos modos, no seu modo único de ser. Tomando efetivamente parte nesse ato, o sujeito marcadamente expresso no início do poema gradualmente se apaga. Porque é preciso dar voz à coisa. O poeta, então, compõe esta sua chuva descrevendo os andamentos diversos que ela empreende. Então, todos os pressupostos comparativos partem do que estabelece o sujeito lírico. Há uma postura seletiva no ato de percepção que vemos aqui: ver a chuva implica iluminar aquilo que está soterrando pelo mecanicismo linguístico do mundo e, sobretudo, estabelecer um recorte que permita a este sujeito compor o seu objeto. Então, o criação do poema vem por um meio de expressão, a linguagem, que está inescapavelmente centrada num eu-lírico. Ainda que o francês proclame a quatro cantos a sua antiliricidade, a linguagem é um meio de expressão marcadamente particular (como vimos na nossa introdução à figura do eu-lírico). Todo um horizonte de perspectivas pulula nessa visão pessoal, daí o desejo de escrever contra a linguagem, de fugir das palavras e se transferir às coisas. O objeto, então, torna-se ponto de referência do eu-lírico, fazendo com que a tessitura da linguagem poemática não queira se voltar a nada que não diga respeito ao próprio objeto e, conseqüentemente, ao poema. As palavras precisam ser adequadas ao objeto para que possam dar a ele voz, pois se trata

---

<sup>41</sup> “[...] o *Littré* não está longe: tenho o sentimento de que as palavras justas estão ali. Se não estiverem, no fim das contas, terei que criá-las.” (PONGE, 2000, p.38).

[...] *d'une parole donnée à l'objet : qu'il exprime son caractère muet, sa leçon, en termes quasi moraux. (Il faut qu'il y ait un peu de tout : définition, description, moralité.)*

*D'une forme rhétorique par objet (c.-à-d. par poème).*

*Si l'on ne peut prétendre que l'objet prenne nettement la parole (prosopopée), ce qui ferait d'ailleurs une forme rhétorique trop commode et deviendrait monotone, toutefois chaque objet doit imposer au poème une forme rhétorique particulière. Plus de sonnets, d'odes, d'épigrammes : la forme même du poème soit en quelque sorte déterminée par son sujet.*

*Pas grand-chose de commun entre cela et les calligrammes (d'Apollinaire) : il s'agit d'une forme beaucoup plus cachée.<sup>42</sup>*

(PONGE, 1999, p.533, grifo nosso).

Vejamos que, de acordo com Ponge, as palavras são dadas aos objetos de modo que eles expressem seu mutismo, sua lição em termos quase morais. Todavia, essa doação nunca pode ser completa porque o sujeito é quem estabelece o julgamento moral, sendo seu o coeficiente moral impresso na lição do objeto. Aliás, bom que se diga: é o sujeito que elege o próprio objeto.

A tessitura entre a coisa e o mundo ao seu redor não parece ser a única a operar no poema: sujeito, coisa e linguagem estão firmemente atados. O poema, a nomeação que ele estabelece, o olhar do sujeito, deixam a chuva ser, permitem construir o mundo por meio desse acontecimento de linguagem que é o poema, acontecimento que edifica a ligação entre o ser e o ente (para falarmos muito heideggerianamente). O próprio modo como se abre o poema é sintomático disso: já de início nomeia a chuva e nela se embrenha o « *je* ». Sem divisão entre a linguagem e a coisa. Sem divisão entre o ato expressivo e aquele que se expressa. Sem divisão entre a coisa e o sujeito, que decide a ela se transferir. Qual é a lição da coisa e está tal lição ligada a uma outra de objetividade? Apaga-se definitivamente o eu do poema? Sendo estes nossos horizontes, vamos deixá-los dormentes por enquanto.

---

<sup>42</sup> “[...] de uma palavra dada ao objeto: que exprima seu caráter mudo, **sua lição em termos quase morais**. (É preciso que haja um pouco de tudo: definição, descrição, moralidade.)

De uma forma retórica por objeto (i.e. por poema).

Se não podemos pretender que o objeto tome claramente a palavra (prosopopéia), o que aliás daria uma forma retórica muito cômoda e se tornaria monótono, mesmo assim cada objeto deve impor ao poema uma forma retórica particular. Chega de sonetos, de odes, de epigramas: que a forma mesma do poema seja, de algum modo, determinada por seu assunto.

Não muita coisa em comum entre isso e os caligramas (de Apollinaire): trata-se de uma forma muito mais velada.” (PONGE, 2000, p. 48-49).

A presença visível do « *je* » (sob a forma da oração intercalada que já apontamos) aparentemente vai se apagar daqui em diante, mas a isso voltaremos mais tarde. O modo como o poema centra-se especificamente na chuva: começa o processo pongiano da descrição (que culmina na definição e, por fim desembocam numa única foz). Ao mesmo tempo, a sonoridade da língua francesa vem à tona – são sílabas, palavras expressas. O ritmo do poema em prosa se faz ouvir e cadenciar, seu movimento é também ele visível como que numa pancada de chuva maciça, representada pelo primeiro bloco, que de repente afina e se dissolve em mais dois outros. Deste modo, o primeiro parágrafo é composto de frases longas, rimas internas (« *rideau/réseau* », « *relativement/probablement* », dentre tantas). Seu modo de ser é contínuo e descontínuo. A chuva é « *une chute implacable* », « *une précipitation sempiternelle* ». Mas, é também uma forma que se metamorfoseia à medida que cai, à medida que entra em contato com as superfícies. Na segunda parte, formada pelo segundo e terceiro parágrafos, as frases já não se mostram tão longas, e o que ressoa são ecos e onomatopeias (« *sonnerie au sol* », « *glou-glou des gouttières* »); aqui, o que marca o objeto são os obstáculos nos quais bate e cujo resultado é o som. O parágrafo que fecha o poema, por sua vez, apresenta frases breves e se caracteriza pela temporalidade, chegando à chuva propriamente dita, chegando ao termo: « *il a plu* », mostrando a passagem, o movimento da água que evapora e que se há de reiniciar, assim como o poema. Tudo isso sempre com o traço da retomada: os parágrafos funcionam como que de maneira autônoma fazendo girar o mecanismo do poema, dando a ver as muito diversas faces e metamorfoses da chuva. Como se o eu-lírico que observa se colocasse em diversos lugares e procurasse descrever diversos comportamentos de acordo com o seu ponto de vista. Com efeito, partimos da queda, em que a chuva desce em andamentos muito diversos; o poema inicia-se com o movimento primordial da chuva – ela cai. Todavia, contrariando a percepção ordinária, afinando, desvelando aquilo que o passadiço (ou o cientificamente comprovado ou utilitário) despreza, a linguagem faz observar que com o movimento descendente as gotas formam uma cortina (ou rede). O olhar do poema (da linguagem, do sujeito lírico), acena para uma perspectiva em que a experiência de mundo que temos da chuva se abra para « *une fraction intense du météore pur* », “uma fração intensa do meteoro puro”.

De uns olhos que viam ordinária, cotidiana e incômoda queda d’água, temos olhos que respondem, por meio da linguagem, ao chamado do que está ali no mundo, à necessidade humana de dizer algo sobre as coisas. Daí a coisa surgir, iluminar-se, tornar-se uma fração do meteoro

puro que pode ser sempre (re)vista. Não molhada tromba d'água. É visível a discriminação já nesse começo de descrição, cujo efeito é bem preciso: inclui-se aí movimento, peso, velocidade, forma. Interessante notar como o eu-lírico começa a se apagar, a dar voz estritamente à chuva, mas não a desaparecer. Se a queda é implacável e lenta, o é em relação a algo e para alguém – insistimos, os termos de comparação vêm do eu-lírico. O que equivale a dizer que o sujeito lírico continua ativo estabelecendo a relação, aplicando juízo. Este modo de ver, estabelecido nos primórdios do poema, é o de quem assume uma posição saindo de centro, deixando a coisa falar, tirando-a da mudez do mundo. Ora, se as coisas são o centro da vontade desse sujeito, nada mais certo do que ele se extroverter; não ocupar o lugar sensibilíssimo de um eu-lírico choroso<sup>43</sup>. Eis um primeiro ponto de importância no que concerne ao sujeito lírico e sua relação com a coisa e com o mecanismo do poema.

Esmiuçando o modo de ser da chuva, temos o formato de suas gotas. Daí que, a cada espaço, corresponde uma forma. O demonstrativo « *c'est* » como que nos apresenta ao movimento da queda. Interessante notar a sua posição, « *Au centre* », e o fato de que se trata nesse local de « *fin rideau (ou réseau) discontinu* », que pudéssemos abrir, no qual pudéssemos adentrar, e conhecer a chuva. Vejamos como as gotas que formam essa cortina guardam uma essência que permite a passagem: é « *chute implacable* », « *mais relativement lente de gouttes* » a um só tempo « *probablement assez légères* ». Por outro lado, « *À peu de distance des murs de droite et de gauche* », as gotas caem com mais ruído, são mais pesadas. Uma das características da poética de Francis Ponge é a preferência pela comparação em detrimento da metáfora, “[...] a ‘lavagem cerebral idealista e cristã’, provedora dos ‘charmes’, dos ‘arranjos’, do ‘ronronar’, da ‘ciranda’ (*manège*), de efeitos de que é preciso que a verdadeira poesia escape.” (MOTTA, 2000a, p.51, grifo do autor). A chuva, portanto, está colocada em vários lugares e, a cada um deles, corresponde um diferente termo de comparação que nem sempre obedece à ordem mais banal. Como se o sujeito fosse ampliando a sua visão, temos as gotas em quase todos os lugares: « *Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille* » (PONGE, 1999, p.15, grifo nosso) compara cada gota a outros objetos. Observe-se, no entanto, a beleza e a naturalidade da comparação:

---

<sup>43</sup> Cabe notar que, para Francis Ponge, o poeta choroso é aquele que demasiadamente está centrado na própria subjetividade, ou seja, que se limita a dizer o que sente. Segundo o autor do *Le parti pris des choses*, é preciso reagir contra essa lírica que, de seu ponto de vista, não possui relevância literária.

*Ici* → *de la grosseur d'un grain de blé*

*là* → *d'un pois*

*ailleurs* → *presque d'une bille*

Claramente expressa é a progressão contraditória que vai do menor para o maior – um grão de trigo, uma ervilha, uma bola de gude. Desta forma, quanto mais longe se olha, maiores ficam as gotas, cujo tamanho é relativizado. Comparadas a formas similares, mas que são maiores que ela, as gotas da chuva se reabilitam, tornando-se mais perceptíveis. Note-se que as gotas não se tornam outra coisa, não são o grão, a ervilha e a bola. Justamente nesse sentido é a comparação: funciona de modo que permaneçamos nas coisas. Esse direcionamento, vale lembrar, parte das escolhas expressivas (de palavra) feitas pelo eu-lírico.

Mas, a comparação não se dá somente com objetos externos. Os modos de correr da chuva parecem postos concomitantemente, como a asseverar a sua capacidade de se transformar, de ser mais de uma coisa, ter mais de uma face ao mesmo tempo: « *Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre* », ela corre horizontalmente; enquanto « *sur la face inférieure des mêmes obstacles* » ela adquire outra forma, como a de balas convexas. Portanto, a chuva é organismo vivo composto de uma linguagem que a coloca em contato com um conjunto de parâmetros do mundo externo, o mundo em que ela está inserida; mas, também do mundo da linguagem. Assim, podemos, em relação às formas, estabelecer as semelhanças, as diferenças, as contiguidades. E, em relação à linguagem, proceder à higienização, à limpeza – tema tratado por Derrida (1988) em seu *Signéponge*. Temos uma comparação que é insólita, já que comparam-se aqui características de diferentes seres e reinos da natureza. Cabe ainda colocar que, nesse caso específico, se o sujeito traz à tona esses objetos que rivalizam à gota, ele se vale de sua experiência de mundo e, principalmente, da rememoração para atualizá-los (colocado o fato de que a rememoração constrói o objeto e conduz ao conhecimento outro desse mesmo objeto). De fato, parece que a intenção é mesmo mostrar como a chuva se encaixa nas coisas e de formas diferentes, ou seja, seus diferentes modos de ser, de cair e de se ajustar. O olhar do sujeito lírico como que se divide em duas faces e dirige uma face ao mundo e uma à coisa, ou melhor, ele persegue a chuva em sua passagem pelo mundo, a chuva é no mundo e agora.

Segundo cada uma dessas formas o objeto tem um andamento, um comportamento particular, que será levado em conta na fatura realizada pelos parágrafos finais do poema. Desta maneira, pode-se dizer que a chuva mostrou suas diversas faces, ou melhor, que ela desvelou suas diversas faces, abrindo caminho para que ela nos fosse dada a partir da linguagem e daquele que a observa (impossível dissociar sujeito lírico e linguagem?). « *Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier* » inicia a segunda parte do poema com ares de definição. A frase, separada pelo ponto-e-vírgula, marcada pela presença da letra “I”, coloca em paralelo e em escala as formas, seus andamentos, e o som aos quais eles correspondem. Em outras palavras, dando equivalentes sonoros a cada modo de andar da chuva. Aqui entra em cena de modo mais incisivo o aspecto sonoro do objeto e das palavras. A chuva aparece como « *horlogerie* » (relojoaria), como construção precisa e complexa do homem; o texto aparece agora como máquina construída, como encaixe de peças-palavras precisas. Pois que o sujeito lírico se vale do campo semântico da poesia para descrever o mecanismo da chuva – o que os leva, conseqüentemente, a um mesmo denominador. A chuva é o poema. A sua mola é o peso de uma dada massa em precipitação (de palavras em precipitação) porque é justamente a passagem (o correr implacável do tempo, da palavra no ato de leitura e escrita), o movimento entre a transformação dessa massa de vapor em chuva e, implacavelmente, sua evaporação e seu retorno. O evaporar do texto na leitura, o evaporar da chuva, e o retorno de ambos a um recomeço outro.

A terceira parte do poema parece se voltar especificamente àqueles sons particulares. Então, temos manifestações praticamente materiais da queda: « *sonnerie au sol* », « *glou-glou des gouttières* », « *coups de gong* ». Vejamos que o modo como se coloca esse estrato sonoro no poema marca a multiplicação e o ressoar do qual ele próprio fala. A frase, constituindo um único parágrafo, é cheia de particularidades: compõe-se de vários sujeitos (« *La sonnerie* », « *le glou-glou* », « *les coups de gong* »). Estes conjugam o primeiro verbo que se lhes segue, e que é reflexivo (« *se multiplient* »); e o segundo « *résonner* ». Estas ações, por sua vez, se dão ao mesmo tempo, e o fim a que chegam é um concerto. Na esteira destas observações, cabe dizer que o verbo « *multiplier* », segundo o *Littré*, é termo aritmético. Mas, mais interessante é, para além da definição, o comentário que o dicionário dá do verbo « *résonner* »:

[a]u XVIIe siècle, on commençait à confondre résonner avec raisonner, et à prononcer rè-zo-ner, au lieu de ré-zo-ner : « Un nombre de gens font cette faute : Nous avons été dans un régal ; il y avait des violons qui ne raisonnaient point, comme si un bois creux avait de la raison pour pouvoir raisonner, il n'y a rien de plus ridicule que de parler si improprement, » MARG. BUFFET, 1668, *Observ.* p. 187. On confond aujourd'hui ces deux verbes à tel point que des locutions proverbiales sont fondées sur cette confusion : on dit d'un homme dont les idées ne sont pas bien nettes, qu'il a le cerveau fêlé, le timbre fêlé. Pourquoi cela ? Parce qu'il raisonne mal. Or un timbre fêlé ne raisonne pas du tout, mais résonne mal. On abuse donc ici de la paronymie. C'est par la même raison qu'on dit raisonner comme une pantoufle, parce qu'une pantoufle ne résonne pas. Ces confusions sont fâcheuses dans toute langue, particulièrement dans une langue exacte et claire comme le français (JULLIEN, I, p. 123). (LITTRÉ, 1883, t.4, p.1664-1665, grifo do autor).

Vertendo, grosso modo, para o português, pode-se dizer que a confusão ente “ressoar” e “fazer uso da razão” (« *raisonner* », algo próximo do “raciocinar”), que vem justamente pela sonoridade, contribuem para pensar a chuva enquanto concerto, atividade pensada, racional, organizada, construída. Mas não sem monotonia. Além disso, o próprio *Littré* aponta como uma das acepções possíveis para o verbo « *raisonner* », o fazer uso das relações que conhecemos para chegar àquelas que não conhecemos. Acepção que serve tanto para descrever o mecanismo poético de Francis Ponge quanto da poesia. No entanto, esse aspecto auditivo plasmado pelo eu-lírico no texto aponta, de certo modo, para passagem do próprio texto, assim como a da chuva. Institui-se a sucessão do tempo, dos momentos da chuva, a sucessão das palavras. Outra perspectiva acena-se aqui: a da temporalidade. É possível presenciar como que o movimento deste concerto, iniciado na descrição, e que vai se tornando mais lento até evaporar-se como o próprio poema que lemos e, de resto, como a própria leitura.

Em « *Pluie* », podemos dizer que, de um movimento acelerado e sempiterno de queda vertical, marcado pela descrição, o que ocorre no último parágrafo e que veio se estabelecendo ao longo do poema todo, é a parada da maquinaria. A chuva tem espessura maciça no início, são gotas que caem em sentido vertical. Como que se abrandando, torna-se horizontal, enfraquece, suspende-se, prepara-se. Como máquina, pequena bomba de naturalidade imensa, explode e se desfaz no vapor, dando lugar ao sol. Este caminho prescreve não só o correr da chuva, como também o do texto e do próprio sujeito lírico, estes dois últimos intimamente ligados. Vale a pena notar que saímos de um ponto em que tínhamos como parâmetro a visão, em seguida a audição e por fim, como se aos dois se juntasse a esfera significativa da palavra e a completasse, somente a ação, « *il a plu* », ela mesmo já terminada com a quebra do movimento, com a rarefação. Isto, é

claro, sem que nunca tenham estas três faces se separado. Todavia, pode-se dizer que, de um modo geral, o que caracteriza a chuva é mesmo o modo como se movimenta – um processo que é, ao fim e ao cabo, o do próprio texto. Parando aos poucos a maquinaria, os próprios parágrafos diminuindo, evapora-se o líquido. Perdem-se as palavras na memória e na reconstrução. O sol reaparece como mola outra que proporcionará um novo recomeço. Na linguagem, este mesmo objeto retomará a ação que o torna o que é: sempre uma outra coisa. A chuva choveu, « *il a plu* ».

#### 4.1 O poema perola

Para Francis Ponge, é preciso dar voz às coisas. Como vimos com a leitura de « *Pluie* », é somente tentando se transferir às coisas que o sujeito lírico vislumbra a possibilidade de retirá-las do mutismo. Entretanto, qual trilha segue esse sujeito a fim de sair de seu lugar e poder falar a partir de outro? O que está envolvido no ato de deixar as coisas falarem? Talvez, mais importante que essas questões, consegue deixar de fato as coisas falarem, consegue se transferir a elas? De um sujeito como o pongiano, que diz, mas que se apaga, pode-se entrever uma linha tênue entre a coisa e o sujeito lírico marcada especialmente pelas sensações. Da descrição à definição, do desaparecimento do sujeito à ação da coisa, um e outro se encontram sob o signo do contato, mais direto, sensorial. Mas, frise-se: no poema, trata-se daquele que se dá a partir da palavra. Vejamos, com a leitura de « *L'Huître* », tal aproximação que coloca em causa o contato.

##### *L'HUITRE*

*L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant on peut l'ouvrir : il faut alors la tenir au creux d'un torchon, se servir d'un couteau ébréché et peu franc, s'y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier. Les coups qu'on lui porte marquent son enveloppe de ronds blancs, d'une sorte de halos.*

*À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachel visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.*

*Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner. (PONGE, 1999, p.21).*

Na tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson:

#### A OSTRAS

A ostra, do tamanho de um seixo médio, tem uma aparência mais rugosa, uma cor menos coesa, lustrosamente esbranquiçada. É um mundo obstinadamente enclausurado. Porém pode-se abri-la: é mister então segurá-la no côncavo de um pano, usar de uma faca morsegada e frustra, recomeçar várias vezes. Com isso, os dedos curiosos se estrincam, estragam-se as unhas: é um trabalho grosseiro. Os golpes que lhe são desferidos marcam seu invólucro com círculos brancos, com uma espécie de halos.

No interior está à mostra todo um mundo, para beber e para comer: sob um firmamento (propriamente falando) de nácar, os céus de cima prostram-se sobre os céus de baixo, para já não formar mais que uma poça, um sachê viscoso e esverdeado, que flui e reflui para o olfato e a vista, franjado de uma renda anegrejada nos rebordos.

Por vezes raríssima uma fórmula perla em sua goela de nácar, e encontramos logo com que nos adornar. (PONGE, 2000, p.71).

Este poema possui a mesma estrutura típica do poema pongiano do *Le parti pris des choses*. Aliás, logo de saída, é bom que se diga que os chamados “textos fechados” de Ponge, incluindo-se especialmente nessa categoria os do *Le parti pris des choses*, têm todos eles algumas características comuns que já entrevimos na leitura de « *Pluie* », tais como dicionarização, descrição, definição, descontextualização, comparação insólita, relativização do tamanho das formas, dentre tantas outras. Voltando a « *L’Huître* », o sujeito lírico procura adequar palavra e objeto – busca a palavra que melhor diga a coisa. De um modo geral, este encontro com a ostra se dá por meio de um movimento de progressão que se inicia com ela fechada, passa pelo modo de abri-la e, com ela aberta, culmina com a pérola. A forma da ostra é aquela assumida pelo poema: na estrutura de fechamento, os parágrafos literalmente se dobram uns sobre os outros. Porque ao considerarmos a extensão de cada um deles, fica claro o modo como o primeiro é o desenho da ostra fechada e os dois últimos de cada uma das duas partes da ostra aberta. Tal mecanismo performatiza o objeto – como diria Philippe Sollers (1963, p.48, grifo do autor), Francis Ponge quer « [...] *solidifier une présence visible du texte égale à sa cause (ou à son but) extérieure. Il veut, à la lettre, ‘faire ce qu’il dit’*. »<sup>44</sup> O que nos interessa de imediato é o modo de aproximação do objeto pelo sujeito pongiano: o dos sentidos.

---

<sup>44</sup> “[...] solidificar uma presença visível do texto que é igual à sua causa (ou a seu objetivo) exterior. Ele quer, ao pé da letra, ‘fazer aquilo que diz’.” (SOLLERS, 1963, p.48).

Com efeito, a lírica de Francis Ponge, segundo Michel Collot (1996), ao colocar o sujeito fora de si, vale-se extremamente (e contraditoriamente) dos sentidos. O encontro com o objeto, então, passa pelos sentidos básicos do eu-lírico (ou poeta, como queira), e toma concretude somente no meio de expressão que esse sujeito utiliza: a linguagem. O contato aqui começa justamente pela visão: comparada ao seixo, a ostra « [...] *est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre* ». A definição parte da descrição e esta da comparação. Entretanto, ao definir, o poema se fundamenta no que vê o sujeito lírico, ou melhor, nas escolhas que ele julga adequadas. Em sua leitura de « *L'Huître* », que consta das *Entretiens avec Philippe Sollers*, de 1970, o próprio Francis Ponge acena para esta comparação entre a ostra e o seixo de modo que faça prevalecer a maneira fria em que esta relação é colocada: « *Il y a là évidemment une sorte de comparaison, le rapport de l'huître et du galet. Mais traitée, notez-le, de la façon la plus froide ; enfin, il me semble.* »<sup>45</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.109). Vejamos que o sujeito não é de modo algum sentimental. Ponge fala em “pura descrição”, pois temos o tamanho, a aparência, a cor. Ora, o modo de apreensão dessas qualidades diferenciais se constrói pela memória da visão e do tato. Pensemos que, enquanto leitores, talvez não tenhamos uma ostra à mão. O próprio poeta (sujeito lírico) certamente tinha só o *Littré* e as palavras à mão. Vemos a cor, o tamanho, a rugosidade. Pelo tato, experimentamos a rugosidade da ostra, as suas medidas. Características diferenciais às quais o leitor procede com base num movimento de construção tão poética quanto a do texto. Construção e conhecimento simultâneos.

As reverberações em “r” fazem sentir a rugosidade do molusco na fala. Vejam-se palavras como: « *L'huître* », « *grosseur* », « *apparence* » e « *rugueuse* ». A união estranha dos vocábulos « *brillamment* » e « *blanchâtre* », neste jogo com os coeficientes de valor (« *même les mots abstraits, sont tous affectés d'un coefficient de valeur* ») das duas palavras na língua francesa (positivo e negativo), fazem ver uma cor única, *au-delà* do lugar-comum. Existe uma cadeia de conexões nos poemas de Francis Ponge da qual já falamos (e qualquer crítico da obra do francês, inclusive ele mesmo, considera fundamental) que é aquela que adequa o poema ao objeto.

Ela é fruto de duas sensibilidades necessárias ao artista e das quais Ponge trata em « *La pratique de la littérature* »:

---

<sup>45</sup> “Há lá evidentemente uma espécie de comparação, a relação entre ostra e seixo. Mas tratada, note-se, do modo mais frio; enfim, assim me parece.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.109).

*[a]insi, il y a cette sensibilité au monde extérieur. Et puis il y a une autre sensibilité à un autre monde, entièrement concret également, bizarrement concret, mais concret, qui est le langage, les mots. Je crois qu'il faut les deux sensibilités pour être un artiste. C'est-à-dire avoir la sensibilité au monde et avoir la sensibilité à son moyen d'expression.*<sup>46</sup> (PONGE, 1999, p.675).

Como se a composição, a descrição do objeto se desse fora e dentro dele, fora e dentro do sujeito, dentro e fora do mundo e da linguagem, numa relação de dinamismo surpreendente.

A construção da ostra se dá com base no toque. É possível chegar ao que existe dentro da concha. O tato sente as rugosidades e, num instinto de preservação, o sujeito lírico se vale de um pano, ali acomoda o objeto e começa o processo de abertura. Que se dá escavando a palavra mais adequada, mais justa. A faca é extensão da mão, a pena, caneta, as teclas digitadas, também o são. Temos um contato que se alterna: a concha dá ao sujeito e ele por sua vez dá a ela aquilo que é. Por meio desse contato, é que ele tenta se transferir a ela; inversamente, a concha pode falar pelos dedos do homem. Eis duas máximas da poética desse francês depreendidas nesse pequeno parágrafo: **transferir-se às coisas e dar voz aos objetos**. Há como que uma vibração de eus, em que dois mundos se colocam numa vizinhança que proporciona falar das coisas (simples, ordinárias, comuns) e, profundamente, falar do que é humano. Antropomorfismo? Certamente, pois como diria Francis Ponge a Philippe Sollers na entrevista radiofônica (PONGE; SOLLERS, 1970, p.110), « [...] nous sommes dans l'anthropomorfisme à partir du moment où nous constatons objectivement que les mots sont affectés d'un coefficient moral. »<sup>47</sup> Como é o caso dos vocábulos « *brillamment* » e « *blanchâtre* », que guardam, respectivamente, sentido positivo e negativo. Objetividade do sujeito? Certamente também, mas de uma espécie que não foge ao humano, que, de fato, não consegue se transferir completamente à ostra.

Observemos, no entanto, a intensidade da atração que exerce o molusco no sujeito. Sua cor estranha, desconjuntada, diferenciada, é o que primeiro chama a atenção; e não um possível brilho ofuscante. Enquanto mundo, é preciso adentrá-lo, descobrir aquilo que dentro está guardado. A obstinação do molusco (que tem teor pejorativo – « *opiniâtement* »), praticamente

---

<sup>46</sup> “Assim, há essa sensibilidade ao mundo exterior. E depois, há uma outra sensibilidade a um outro mundo, inteiramente concreto ele também, estranhamente concreto mas concreto, que é a linguagem, as palavras. Eu acho que são necessárias as duas sensibilidades para ser um artista. Quer dizer, ter a sensibilidade do mundo e a sensibilidade do meio de expressão.” (PONGE, 1997, p.136).

<sup>47</sup> “[...] estamos no antropomorfismo a partir do momento em que constatamos objetivamente que as palavras são revestidas de um coeficiente moral.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.110).

humana, como que impulsiona o sujeito a este contato, e não necessariamente o fato de que ele é comestível. Emanada da oposição clara a este fechamento (« *pourtant* ») uma disposição que se dá em chave vitoriosa. A ostra se fecha, mas é possível abri-la, existe um caminho que pode ser percorrido. Por isso, as leituras fenomenológicas (especialmente a heideggeriana) casam tão bem com a poesia de Francis Ponge: difícil não entrever aqui a resposta do poeta ao chamado, ao apelo do ser, o humano como possibilidade. Difícil não perceber tal resposta como iluminação, originada de um ouvido poético que se vale do possível. Iluminação que abre caminho, escancaradamente mimético, para mundos diferentes, que não enxergamos.

A presença do homem é inegável, porque o pronome « *on* » ali está asseverando uma atividade humana de choque, de embate, com o objeto. A ostra mimetiza não só o próprio objeto (com vistas à criação de outro), mas também a própria construção do poema. O processo de abertura da ostra é um processo de construção da linguagem que parte do eu-lírico, mas que procura se adequar ao seu objeto. À obstinação do objeto faz frente a do sujeito, que neste embate se coloca várias vezes. Interessante notar o modo como se qualificam a conduta do homem e a do objeto. Este nos é dado em sua completude inerente, é fechado, é obstinado, tem beleza estranha. O corpo da ostra porta em si a ideia da medida exata, que nada demanda do exterior. O homem, por seu turno, para chegar ao interior desse mundo tem que se lançar contra ela várias vezes. Seu trabalho precisa de outros objetos (o pano, a faca) e, ainda assim, seus dedos e suas unhas saem avariados. Sem empenho, não se pode chegar ao interior, então, o sujeito busca se transferir à coisa em cada golpe que lhe desfere: « [...] *S'Y reprendre à plusieurs fois. Les doigts curieux S'Y coupent, S'Y cassent les ongles [...]* » (PONGE, 1999, p.21, grifo nosso). O sujeito se põe literalmente ali (o pronome « *y* » concretizando tal ação), num número de vezes que quer concretizar também a obstinação humana do sujeito lírico. Todavia, há qualquer coisa de ofensivo, de invasivo, tanto para a ostra, quanto para aquele que a ataca. Poderíamos dizer que o trabalho poético de adequar coisa e palavra, trabalho de artesão, origina-se no corpo, na vontade, na escuta, e, em troca da fatura que é beleza e correção, esgarça o corpo. Estamos falando aqui de rigor formal, de uma postura lírica que é construtiva e se centra no embate com as palavras. Vejamos que a expressão *parti pris* tem sentido múltiplo, positivo (que marca a defesa) e negativo (que indica o retirar, o tomar). Na esteira disso, contrapõem-se duas individualidades, a da ostra e a do sujeito (ou homem):

*C'est un monde opiniâtrement clos ↔ c'est un travail grossier*

“Mundo obstinadamente fechado” e “trabalho grosseiro” são expressões que caracterizam, pelo teor dúbio de positividade e negatividade, a transferência em curso do sujeito à coisa e da coisa ao sujeito. Ela tem opinião, ele é grosseiro. Daí, desse ponto, não necessariamente de dubiedade, mas de transferência, do tornar-se outro, pode o sujeito lírico postar-se fora de si.

Se o primeiro parágrafo do poema se presta a descrever a ostra fechada e o processo que permite abri-la(o), o segundo está centrado em seu interior. Ora, aquele mundo que antes estava firmemente fechado (« *firmament* », céu como o concebiam os *Anciens*), de dureza a muito custo penetrável, rivaliza a um outro mundo, mole, viscoso, escorregadio, que se movimenta como se tivesse vida própria. Qual se o invólucro claro e firme tivesse se desfeito e liberado um visgo, uma secreção natural, esverdeada e enegrecida, que vai de cima para baixo. Chama atenção o fato de que essa não seria a composição mais atrativa « *à boire et à manger* », para beber e para comer. Entretanto, o que torna atrativo o alimento parece ser mesmo o seu caráter de estranheza, de diferença, coisa *sui generis*. O paladar é um sentido que mais diferencia os sabores uns dos outros, do que integra uns aos outros. Mas, com efeito, vemos que duas expressões muito gastas na língua francesa como « *tout un monde* » e « *à boire et à manger* » aqui são revitalizadas por um emprego que proporciona outros níveis de significação. Níveis esses que, como diria Francis Ponge (PONGE; SOLLERS, 1970), a elas devolve seu valor concreto. Assim, « *tout un monde* » refere-se ao céu de cima e ao céu debaixo da ostra<sup>48</sup>, verdadeiro cosmo, mas também à expressão cotidiana. Um mundo pelo qual, a partir da abertura do molusco, somos engolfados. Note-se que este « *on* », pronome, equivalente no português ao “a gente”, e que a todo momento inclui o leitor, é requisitado com muita assiduidade ao longo do poema (também em « *L'Orange* » isso ocorre). Coisa que fixa ao mesmo tempo a presença e o distanciamento do sujeito lírico. Ou melhor: confere o caráter de inclusão, de alargamento, em que ele opera.

---

<sup>48</sup> Com efeito, esses “céus de cima [que] prostram-se sobre os céus de baixo” (« *cieux d'en-dessus s'affaissent sur les cieux d'en-dessous* ») remetem diretamente a uma perspectiva que tem por horizonte o mar. É válido notar, em primeiro lugar, a dimensão panorâmica trazida para o objeto; em segundo lugar, vejamos como esses céus permitem pensar numa zona indistinta, em que se nublam as diferenças entre mar e céu. Na esteira disso, Murilo Mendes (especialmente aquele de *As metamorfoses*) dispensa grande atenção a tais espaços híbridos, em que se conjugam duas realidades. Mundo coeso, totalidade, em ambos os poetas esses domínios (do céu e do mar) não se dispõem de maneira isolada.

O interior da ostra trabalha com três sentidos explicitadamente: o paladar, o olfato e a vista. Havendo a possibilidade e a iminência da degustação, concretiza-se a presença do sujeito, a existência: “Eu degusto, minha boca existe. Sinto, pois um pedaço chega à existência. Uma ausência branca achava-se no lugar que o sensível faz nascer. Em meu corpo, túnica de nada, o ser se coloca.” (SERRES, 2001, p.233). Contraste de cores que fala à visão e que integra mais um campo: do « *blanchâtre* » passamos ao « *verdâtre* ». Assim também com o olfato, do não-cheiro ao odor característico, que marca certa vontade de aprofundar o contato com as coisas. Como diria Michel Collot (1991, p.124, grifo do autor),

*[p]lus encore que la vue, considérée généralement comme un sens noble e déjà intellectualisé, le rôle accordé par Ponge au goût témoigne de son désir de « mordre dans le fond obscur des choses », irréductible au langage et à la pensée : « la chose est formée presque dans le goût avant de commencer seulement à être dite ». La place considérable occupée par les aliments dans le catalogue pongien des choses marque une rupture très nette vis-à-vis d'une tradition poétique idéaliste, qui ne retenait que les plus éthérées et les plus inutiles.<sup>49</sup>*

Atração que se dá num nível físico, o sujeito toma o partido das coisas saindo de si por meio dos modos de ser da própria coisa (PONGE, 1999, 1997). Entretanto, assim o faz com base na humanização: a ostra tem opinião, seu interior flui e reflui. Estão marcados no poema certos movimentos de atração e repulsão que dizem do relacionamento entre eu-lírico e ostra. A começar pela investida do sujeito na abertura do molusco e na resistência deste; o mundo para beber e comer que se oferece e acorda o paladar; e, por fim, o movimento de fluir e refluir que torna ainda mais perceptível a presença do « *sachet visqueux* » e daquilo que ele possa esconder e oferecer. A ostra é sempre recalcitrante e o sujeito também o é na sua vontade de iluminação, de verdade (ainda que por ela não se interesse precisamnte). Por isso, a necessidade da dupla camada deste objeto-poema, em que a espessura semântica equivale à espessura física da coisa.

---

<sup>49</sup> “Ainda mais que a visão, considerada geralmente como um sentido nobre e já intelectualizado, o papel conferido por Ponge ao paladar marca seu desejo de ‘morder o interior obscuro das coisas’, irredutível à linguagem e ao pensamento: ‘a coisa está praticamente completa no gosto antes de simplesmente começar a ser dita’. O lugar considerável ocupado pelos alimentos no catálogo pongiano das coisas marca uma ruptura muito clara face a uma tradição poética idealista, que absorvia somente os mais etéreos e os mais inúteis.” (COLLOT, 1991, p.124).

« *Sacheux visqueux et verdâtre* ». Eh bien! Étant donné aussi le nombre de voyelles, le u-e-u, qui est quelque chose de visqueux par lui-même, et, de nouveau, le « verdâtre », **il me semble que je suis aussi proche que possible de la « vérité », si vous voulez, dans le langage, de ce que je veux dire.** « Qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords » (encore « noirâtre », naturellement). Là, c'est qu'il s'agit d'une portugaise, évidemment, parce que d'autres huîtres n'ont pas de dentelle noirâtre. (PONGE; SOLLERS, 1970, p.114, aspas do autor, grifo nosso).<sup>50</sup>

Estruturas que se avizinham, o sensível corpo-lírico pongiano chega às coisas por meio do contato físico que se dá na concretude da palavra, do meio de expressão. Vizinhança, abertura de espaços em que dois corpos se alternam e acomodam um ao outro. Assim, a palavra, enquanto pele do eu-lírico, serve de máscara a um sujeito que pretende se esconder, que pretende ser coisa, ver-se fora de si, mas que ainda assim não chega completamente a realizar tal intento porque inscreve as suas cicatrizes, seus traços e suas marcas (linguísticas, biográficas) na linguagem do poema-objeto e porque o seu ponto de vista será inalienavelmente o mesmo do poema. Ainda nessa direção, vale lembrar daquilo que diz Italo Calvino (1995, p.242-243, grifo do autor) em seu basilar *Por que ler os clássicos*:

Ponge (que cronologicamente vem antes [de Sartre e de Robbe-Grillet]) é “antropomorfo” no sentido de uma identificação com as coisas, como se o homem saísse de si mesmo para experimentar como é ser coisa. Isso comporta uma batalha com a linguagem, um contínuo puxar e esticar feito um lençol aqui muito estreito e lá muito largo, a linguagem tende sempre a dizer muito pouco ou a dizer demais.

A **pele aqui é a palavra** que exterioriza uma memória do contato de um sujeito, *persona*, com a ostra, com a porta, com a chuva. “Nosso corpo se cobre de pele, fecha-se sob ela. Ela se abre para os sentidos.” (SERRES, 2001, p.50). Assim também se abre aos sentidos a pele do poema pongiano, a pele do sujeito pongiano. Lição de objetividade que mascara o sujeito e que o leva diretamente ao objeto, fazendo-o falar, iluminar, sair da zona de apagamento em que a linguagem e o olhar cotidiano o colocaram.

---

<sup>50</sup> “‘*Sacheux visqueux et verdâtre*’. Eh bem! Tendo dado também o número de vogais, o u-e-u, que é qualquer coisa de viscoso por si mesmo, e, novamente, o ‘esverdeado’, **parece-me que estou tão próximo da ‘verdade’ quanto possível, digamos, na linguagem, daquilo que quero dizer.** ‘Que flui e reflui para o olfato e a vista, franjado de uma renda anegrejada nos rebordos’ (ainda ‘anegrejado’ naturalmente). Aqui, trata-se de uma portuguesa, evidentemente, porque as outras ostras não têm rendas anegrejadas.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p. 114).

É comum em Francis Ponge o contato começar pelo olhar e se espriar rumo a outras formas de apreensão do objeto. « *Pluie* » e « *L’Huître* » são exemplos máximos nesse quesito. Isso porque o sentido da visão é aquele que garante a possibilidade da perspectiva (« *De sous les fougères et leurs belles fillettes ai-je la perspective du Brésil?* »<sup>51</sup>), a possibilidade do ser-no-mundo (para falar com Heidegger novamente); outrossim, a possibilidade de existência, do existir. Ainda que nesse caso o eu-lírico queira estar fora de si. O que para o caminho que temos traçado neste trabalho é muito interessante, pois dá a oportunidade de pensar a voz lírica enquanto presença até na sua vontade de ausência. Por outro lado, é válido notar que o *modus operandi* pongiano por vezes começa pelo olhar e faz dele um sentido eminentemente integrador. Assim, é como se o olhar apreendesse outros sentidos como o tato, a audição, o olfato. A visão apreende, possibilita o todo interno e externo do objeto que não vemos no cotidiano, daí a descrição (porta de entrada) desses objetos revestir-se de um senso de localização, posicionamento, postura. E a definição, que reatualiza o objeto frente a um panorama lírico (que se quer objetivo). As coisas simples estão no mundo, e o sujeito lírico, para tentar se transferir a elas, assume ao longo do poema um lugar do qual fala. Lírico, evidentemente, como em toda poesia. « *Le pain* » é bom exemplo desse movimento:

*LE PAIN*

*La surface du pain est merveilleuse d’abord à cause de cette impression quasi panoramique qu’elle donne : comme si l’on avait à disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.*

*Ainsi donc une masse amorphe en train d’éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s’est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.*

*Ce lâche et froid sous-sol que l’on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges : feuilles ou fleurs y sont comme des sœurs siamoises soudées par tous les coudes à la fois.*

*Lorsque le pain rassit ces fleurs fanent et se rétrécissent : elles se détachent alors les unes des autres, et la masse en devient friable...*

*Mais brisons-la : car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation. (PONGE, 1999, p.22-23).*

---

<sup>51</sup> “De sob as filifolhas e suas belas filhinhas tenho a perspectiva do Brasil?” (PONGE, 2000, p.57).

Na tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson:

### O PÃO

A superfície do pão é maravilhosa em primeiro lugar por causa dessa impressão quase panorâmica que dá: como se tivéssemos à nossa disposição ao alcance da mão os Alpes, o Tauro ou a Cordilheira dos Andes.

Assim, pois, uma massa amorfa a arrotar foi introduzida para nós no forno estelar, onde endurecendo se moldou em vales, cristas, ondulações, gretas... E todos esses planos logo tão nitidamente articulados, essas lajes delgadas onde a luz com a aplicação deita seus fogos, – sem um olhar sequer para a moleza ignóbil subjacente.

Esse frouxo e frio subsolo que se chama miolo tem seu tecido semelhante ao das esponjas: ali folhas ou flores são como irmãos siamesas soldadas por todos os cotovelos a um tempo só. No pão amanhecido essas flores murcham e encolhem: desprendem-se então umas das outras, e a massa torna-se friável...

Mas partamo-las: pois o pão deve ser em nossa boca menos objeto de respeito que de consumo. (PONGE, 2000, p.77).

Vejamos que o maravilhoso da superfície do pão começa naquilo que a visão abarca: a impressão quase panorâmica. Daí, somos levados diretamente aos Alpes, ao Tauro à Cordilheira dos Andes – todos à disposição do tato, da mão. Visão, geometria, posicionamento, tato, contato – tamanho reletivizado. Michel Collot (1991, p.134, grifo do autor) diz que « *[u]ne des techniques favorites de Ponge consiste à modifier la distance de vision habituelle, pour ‘démésurer’ l’objet, lui faire subir des conversions d’échelle surprenantes.* »<sup>52</sup> De fato, conversão de escala surpreendente, porque o pão, por uma via claramente comparativa, acaba tomando a proporção magnânima dessas três cordilheiras. Aqui a intrusão do eu-lírico, porque

[...] o poeta se apresenta como o homem que reconhece na direção analógica uma faculdade essencial, um meio instrumental eficaz; não um surplus, mas um sentido espiritual – alguma coisa como olhos e ouvidos e tato projetados fora do sensível, apreensores de relações e constantes, exploradores de um mundo irreduzível em sua essência à razão. (CORTÁZAR, 2006, p.87-88).

---

<sup>52</sup> “Uma das técnicas favoritas de Ponge consiste em modificar o alcance da visão habitual, para ‘desmesurar’ o objeto, fazê-lo sofrer conversões de escala surpreendentes.” (COLLOT, 1991, p.134).

O panorâmico se estende, então, e a superfície do alimento iguala-se à dureza dessas superfícies naturais, já que se endurece também « *en vallées, crêtes, ondulations, crevasses...* » Jogando com os tempos verbais, a outrora « *masse amorphe* » em vias de erupção foi deslizada num forno estelar para aí endurecer. O poema inclui o leitor nessa aproximação do objeto, como se o convocasse a comungar com o « *merveilleuse* » que ali observa o eu-lírico. Tal convocação, literal no texto, se faz na passagem do « *on* » ao « *nous* ». Além disso, tal inclusão parece inserir gradativamente o humano, ainda que a observação se faça pela voz do poema. Vejamos como no primeiro parágrafo quem nos dá a impressão panorâmica é a superfície do pão (« *cette impression quase panoramique qu'elle donne* »). Por outro lado, o último parágrafo do poema é taxativo: « *brison-la* », partamos **nós** a massa do pão. Moral pongiana que requer do leitor a aproximação do objeto e sua fruição. De que espécie? Sensorial, retornamos ao prazer do gosto e ao prazer do texto – « *Nous arrivons à cette sensation immédiate d'avant les mots, cette impression d'évidence et de suprême étrangeté, parfois, quand nous sommes en présence du monde* »<sup>53</sup> (SOLLERS, 1963, p.25, grifo do autor). Aproximar-se do pão, tentar transferir-se a ele é comê-lo, dizê-lo, colocá-lo no cotidiano, com respeito, maravilhado. Lição de percepção e de leitura: « *Nous sommes, par notre lecture, organisés, orientés, dirigés, conduits. Notre réflexion: 'c'est exactement cela!' nous enfonce chaque fois davantage dans notre représentation physique de la réalité, sans perdre contact avec cette réalité même.* »

No *Le parti pris des choses*, este estado em que o poema se volta sobre si e como que só de si mesmo fala é comum. O fim de « *L'Huître* » é decisivo: « *Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.* » E a pergunta que nesse momento podemos nos fazer é: qual fatura recebemos dessa aproximação coisa, sujeito, poema, linguagem? A que serve e a que nos serve? Fechando-se sob o signo da raridade, parece mesmo que o poema é fórmula rara que perola. Do contato, escavação da linguagem, da procura pela palavra, a fórmula é pérola que perola pela garganta, porque foi digerida. E agora ganha voz, toma corpo (de palavra, o poema). Difícil não lembrar da quadra rimbaldiana:

---

<sup>53</sup> “Chegamos a essa sensação imediata diante das palavras, essa impressão de evidência e de suprema estranheza, às vezes, quando estamos na presença do mundo.” (SOLLERS, 1963, p.25). E, na mesma página: “Somos, por nossa leitura, organizados, orientados, dirigidos, conduzidos. Nossa reflexão: ‘É exatamente isto!’ nos situa cada vez mais em nossa representação física da realidade, sem perder contato com esta mesma realidade.”

*L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,  
L'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins ;  
La mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles  
Et l'Homme saigné noir à ton flanc souverain.*

A estrela chorou rósea ao céu de tua orelha.  
O infinito rolou branco, da nuca aos rins.  
O mar perolou ruivo em tua teta vermelha.  
E o Homem sangrou negro o altar dos teus quadris.  
(RIMBAUD, 1993, p.38-39).

Fica claro que aí, então, continuaríamos a convocar a leitura do corpo, dos sentidos. Mas, por outro lado, teríamos que trazer à tona uma leitura que cuidasse do feminino enquanto representação da própria poesia e dos modos pelos quais ele se configura na poesia pongiana – o que não é o caso. E, para que não sejamos omissos, teríamos que empreender uma análise dos diferentes modos de configuração lírica dos poetas – o que igualmente não cabe. Dizemos agora, (porque o mais fica para o poema-objeto) que tem peso o fato de que não é pérola que se forma, pois já existe, mas forma que perola, que brilha, ilumina. Significação profunda da arte poética, que o próprio Francis Ponge explica:

*[j]'entre ici, évidemment, dans le... dans la signification... comment dirais-je ? profonde, de l'art poétique, qui se trouve à l'intérieur de mon texte. Il s'agit là, aussi, de la formule de langage. « Perle à leur gosier de nacre. » Inscrivant le mot « gosier », j'insiste sur le fait que cette formule est aussi une formule de parole.« D'où où l'on trouve aussitôt à s'orner ». Il y a là comme une sorte d'autocritique à l'intérieur du texte, du fait que je m'orne, moi-même, de la qualité précieuse et rare de mon style. C'est à dire qu'on me l'a fait très souvent, le reproche d'être précieux. Eh bien ! là, je me critique moi-même. Je m'orne, on s'orne, on fait une perle de cravate d'une perle, si on trouve une, ou bien on va chez Cartier et on en obtient un certain nombre de centaines de mille francs, mais le plus volontiers, le poète ou l'écrivain s'en orne, d'une formule, – c'est dans Mallarmé – dans l'espoir de s'y mirer. Eh bien ! ce n'est pas un miroir, c'est un ornement.*<sup>54</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.115-116, grifo do autor).

---

<sup>54</sup> “Entro aqui, evidentemente, no... na significação... como eu poderia dizer? profunda da arte poética que se encontra no interior de meu texto. Trata-se aí, também, da fórmula de linguagem. ‘Perla em sua goela de nácar.’ Inscrevendo a palavra ‘goela’, insisto no fato de que esta fórmula é também uma fórmula de palavra. ‘E encontramos logo com que nos adornar’. Existe aqui como que uma espécie de autocrítica no interior do texto, uma vez que me orno, eu mesmo, da qualidade preciosa e rara de meu estilo. Ou seja, criticaram-me, com muita frequência, de ser precioso. Pois bem, ali, eu me critico a mim mesmo. Eu me orno, todos se ornar, fazemos uma pérola de gravata de uma pérola, se encontramos uma, ou então vamos à Cartier e compramos um certo número de milhares de francos, mas com mais prazer, o poeta ou o escritor, se orna de uma fórmula – isto é Mallarmé – na esperança de *nela se mirar*. Pois bem! Não é um espelho, é um ornamento.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.115-116).

## 4.2 Francispongeando as coisas

Num poeta como Francis Ponge, em que a objetividade ocupa uma posição excepcional, há que se perguntar qual a característica marcante de um eu-lírico tão objetivado. Pois que, se para ele quanto mais lírico mais vulgar, como se dá sua relação com a coisa nesse sentido? Ora, tomar o partido das coisas não é o mesmo que tomar o partido de si mesmo? Não estamos falando então de uma postura marcadamente subjetiva? Com as breves leituras dos poemas, pudemos observar uma dinâmica fundamentadora da lírica de Francis Ponge. Dinâmica essa que situa o eu-lírico (ou sujeito lírico, como queiram) em um esquema diverso (da lírica comum, por assim dizer) de contato com o objeto. É flagrante a adesão de Francis Ponge à nomeação (nomear a qualidade diferencial é o alvo, o progresso). Heidegger (2003, p.15) diz que “[n]omear é evocar para a palavra. Nomear evoca. Nomear aproxima o que se evoca.” É isto precisamente o que faz o pequeno dicionário de coisas que é o *Le parti pris des choses*. Porque o poeta francês coloca o que há de mais banal e desimportante no centro do mundo. É preciso estabelecer a aproximação entre o homem e as coisas cotidianas que ele não tem sabido ver, em outras palavras, fazer ver o brilho das palavras, emudecido pelo mundo tecnicista. Isso tudo como intuito de reinaugar esta relação. Como diria Bernard Beugnot (1999, p.xiv), na introdução à obra completa de Ponge,

*[l]oin de n'être qu'une banale recette poétique inspirée par le souci de l'originalité, ou la quête d'une quelconque objectivité du regard, la description de l'objet, double réponse à un vertige et à ce que Ponge parfois nomme manque d'imagination, scelle la réconciliation de l'homme et du monde, travaille à une réhabilitation.*<sup>55</sup>

Aliás, é bom que se diga que os poemas de Francis Ponge não reinauguram a coisa; reinauguram, antes, a relação que o homem tem com as coisas. Seus poemas, segundo ele mesmo,

---

<sup>55</sup> “Longe de ser somente uma banal receita poética inspirada pela necessidade de originalidade, ou a busca de qualquer objetividade do olhar, a descrição do objeto, dupla resposta a uma vertigem e àquilo que Ponge, por vezes, nomeia falta de imaginação, sela a reconciliação do homem e do mundo, trabalha para uma reabilitação.” (BEUGNOT, 1999, p.xiv).

[c]e sont donc des **descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire** que je prétends à formuler, c'est-à-dire des définitions qui au lieu de renvoyer (par exemple pour tel végétal) à telle ou telle classification préalablement entendue (admise) et en somme à une science humaine supposée connue (et généralement inconnue), renvoient, sinon tout à fait à l'ignorance totale, du moins à un ordre de connaissances assez communes, habituelles et élémentaires, établissent des correspondances inédites, qui dérangent les classifications habituelles, et se présentent ainsi de façon plus sensible, plus frappante, plus agréable aussi.<sup>56</sup> (PONGE, 1999, p.521, grifo nosso).

Esta proximidade se dá entre aquilo que aparentemente está próximo (o banal: a chuva, o ginasta, o pão) e que, na verdade, está distante, já que nublado pela cegueira e pela fala cotidiana. Reabilitando esta relação, esvazia-se a hierarquia entre o homem e as coisas. Disjunção verte-se em reconciliação – « *D'autant que, par son activité à le dominer, il risque de s'aliéner le monde, il doit à chaque instant, et voilà la fonction de l'artiste, par les œuvres de sa paresse le reconcilier.* »<sup>57</sup> (PONGE, 1999, p.629, grifo do autor). No entanto, o caminho percorrido até esse termo pressupõe a coisificação da coisa, momento em que se cumpre por completo a aproximação. É preciso deixar que a chuva seja chuva para que dela possamos nos aproximar.

Mas, como se dá tal aproximação entre o homem e as coisas nessa poesia? Evidentemente, o começo de toda a forma de contato está na nomeação que, como já se disse, tem o poder de evocar. É ela ainda que faz com que as coisas saiam do anonimato, do estado de mutismo em que estão encarceradas. É preciso ser sensível ao mundo com a postura da admiração, rompendo a familiaridade com o que quer que seja. Na esteira disso, Francis Ponge procura renovar-nos o mundo dos objetos. A sua resposta é iluminar este mundo, abrir espaço, é, no que concerne às coisas, a partir de uma fala autêntica, fazer nascer um sentido novo, fazer com que tenham sentido, « [...] *avouer les anomalies, les proclamer, lui en faire gloire, les nommer: un nouveau caractère.* »<sup>58</sup> (PONGE, 1999, p.532). Desta forma, é somente considerando cada objeto como único, abrindo-se a ele, que se pode chegar a sua maneira rara de ser no mundo, e

---

<sup>56</sup> “São portanto **descrições-definições-objetos de arte literária** que eu quero formular, quer dizer, definições que em vez de remeterem (no caso, por exemplo, de tal vegetal) a tal classificação previamente dada (admitida), e em suma, a uma ciência humana de conhecimento suposto (e geralmente desconhecida), remetem, se não propriamente à ignorância total, ao menos a uma ordem de conhecimentos bastante comuns, habituais e elementares, estabelecem correspondências inéditas, que atrapalham as classificações habituais, e se apresentam assim mais sensíveis, mais tocantes, mais agradáveis também.” (PONGE, 1999, p.28).

<sup>57</sup> “Tanto mais que em sua atividade de dominação do mundo, ele corre o risco de se alienar, ele precisa, a cada instante, aí está a função do artista, graças às *obras* de sua preguiça, se reconciliar com o mundo.” (PONGE, 1997, p.69).

<sup>58</sup> “Confessar anomalias, proclamá-las, glorificá-las, nomeá-las: um novo *caráter*.” (PONGE, 1997, p.47).

experienciar um “complexo de sentimentos particulares”. Vimos o quanto é fundamental a capacidade de ver para além do hábito, bem como a potência do olhar – em verdade, Ponge fala num “olhar-de-tal-sorte-que-é-falado”<sup>59</sup>. Trata-se da sensibilidade ao mundo externo aliada à sensibilidade ao mundo das palavras, ambos concretos. Daí porque, enquanto sujeito lírico de palavra, de linguagem, o momento de júbilo do objeto é mesmo o da expressão:

*[r]evenons à l'essentiel. Voyez-vous, le moment béni, le moment heureux, et par conséquent le moment de la vérité, c'est lorsque la vérité jouit (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile, si je puis dire, sort de lui-même ses qualités ; le moment où se produit une espèce de floculation : la parole, le bonheur d'expression.*<sup>60</sup> (PONGE, 1999, p.666).

Nesse ato de doação do sujeito lírico à coisa, à linguagem, o homem se anima de uma vida outra (secreta, aberta e sempre velada), a do objeto. Mas, vejamos que esse animar, desvelar, é também uma abertura e um desvelamento do próprio eu-lírico. Porque, escolhendo tentar transferir-se às coisas, deixar-se puxar pelos objetos, ele se insere numa via de mão dupla em que vê e é visto; a ele acrescentam-se novas qualidades por meio do contato com os objetos. É por meio da linguagem quando o poeta faz com que ela fale que se estabelece aquele contato mais profundo.

*L'impossibilité du poème va être ainsi comprise dans le poème, brisant le discours à l'instant où il s'organise trop bien ; relation de bataille, de corps à corps avec l'objet, où l'être tente de jouer tout entier en se ménageant un obstacle suprême et comme une absurdité particulière, du moins représentée, incarné.*<sup>61</sup> (SOLLERS, 1963, p.30).

---

<sup>59</sup> Vejamos como a declaração de Francis Ponge, em *Méthodes*, afina-se até certo ponto ao que escreve Maurice Merleau-Ponty (1999, p.355, grifo nosso), em *Fenomenologia da percepção*: “Portanto, seu ser objeto não é um ser-para-o-sujeito-pensante, mas um **ser-para-o-olhar** que o encontra sob um certo viés [...] a orientação no espaço não é um caráter contingente do objeto, é o meio pelo qual eu o reconheço e tenho consciência dele como de um objeto.”

<sup>60</sup> “Voltemos ao essencial. Vejam, o momento abençoado, o momento feliz, conseqüentemente o momento da verdade, é quando a verdade *goza* (me perdoem). É o momento em que o objeto rejubila, se posso dizer assim, em que ele tira de si mesmo suas qualidades; o momento em que se produz uma espécie de floculação: a palavra, a felicidade de expressão.” (PONGE, 1997, p.118).

<sup>61</sup> “A impossibilidade do poema vai ser assim compreendida no poema, rompendo o discurso no momento em que ele se organiza muito bem; relação de batalha, de corpo a corpo com o objeto, em que o ser tenta atuar por inteiro como que medindo um obstáculo supremo e como que uma absurdidade particular, ao menos representada, encarnada.” (SOLLERS, 1963, p.30).

Assim, é possível que se abra um mundo que automaticamente fale do sujeito a ele mesmo sem que seja preciso que este se coloque como o centro de tudo.

É este movimento de desocultação e ocultação que confere à coisa seu caráter inaudito, surpreendente. A criação poética, porque fundamentada no ato da linguagem, proporciona às coisas que elas se tornem inacabadas, passíveis de se fazerem e refazerem sem cessar. O poema é expressão particularíssima de um sujeito lírico que deseja se transferir às coisas, dar voz ao silêncio em que elas estão. Também ele é capaz de mudanças surpreendentes. Trata-se de um elenco de coisas cuja virada principal está em voltar-se sobre si mesmas: o poema é sempre um dobrar-se-sobre-si-em-ato, é performático. Não como se ele estivesse a cada instante refletindo sobre si mesmo, mas como se realmente o fizesse, só que de modo natural, como as gotas de água que caem e cuja maquinaria evapora para depois recomeçar. O poema é objeto de linguagem, fruto do trabalho da criação poética.

*À chaque instant du travail d'expression, au fur et à mesure de l'écriture, le langage réagit, propose ses solutions propres, incite, suscite des idées, aide à la formation du poème. [...] Chaque mot s'impose à moi (et au poème) dans toute son épaisseur, avec toute les associations d'idées qu'il comporte [...]*<sup>62</sup>  
(PONGE, 1999, p.531, grifo nosso).

Num breve texto, oportunamente intitulado “O murmúrio da poesia”, João Alexandre Barbosa (2002, p.245) diz que a “humanidade” de Francis Ponge está no fato de que é “[...] capaz de instaurar coisas (os poemas, as obras de arte) entre coisas, utilizando-se dos mesmos velhos potes compartilhados por seus semelhantes.” Chegamos, então, a um ponto em que a crítica diverge e discute de maneira pontual: a presença das coisas por oposição ao apagamento do homem e, também, ao apagamento do sujeito, da voz lírica. Como afirmamos, fazendo coro à voz de Michel Collot (1996), em seu excelente texto « *Le sujet lyrique hors de soi* », o sujeito lírico pongiano opera uma espécie de revolução e aceita se transferir às coisas para descobrir nelas uma gama de qualidades das quais ele há de se apropriar. Se a poesia lírica em geral aceita como válida a noção de que o eu chama a si o mundo, Francis Ponge, ao contrário, faz com que seu eu-lírico saia de si em detrimento (e em direção) das coisas:

---

<sup>62</sup> “A cada instante do trabalho de expressão, passo a passo com a escritura, a linguagem reage, propõe suas próprias soluções, incita, suscita idéias, ajuda na formação do poema. [...] Cada palavra se impõe a mim (e ao poema) em toda a sua espessura, com todas as associações de ideias que comporta [...]” (PONGE, 1997, p.44-45).

*[l]a pratique et l'ambition singulières de Ponge me semblent recouper sur bien des points de la redéfinition du sujet par la pensée moderne, et en particulier par la phénoménologie [...]. La subjectivité humaine, à ses yeux, n'est pas une interiorité pure, celle de l' « esprit » ou du « cœur », mais « quelque chose après tout de plus opaque, de plus complexe, de plus dense, de mieux lié au monde ». Elle est à la fois matérielle et relationnelle : le sub-jectif, c'est « ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps », pour me projeter au-dehors.<sup>63</sup> (COLLOT, 1996, p.122, grifo do autor).*

E é justamente aí que está a grande virada da poesia objetivada desse francês, a variedade das coisas que o constrói, a variedade que permite que ele viva mesmo no silêncio, que permite que ele se projete para fora de si. « *Mais par rapport à l'une d'elles seulement, eu égard à chacune d'elles en particulier, si je n'en considère qu'une, je disparaissais : elle m'annihile.* » E continua: « *Et, si elle n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création ?* Le texte. »<sup>64</sup> (PONGE, 1999, p.517, grifo do autor). Entretanto, se aparentemente as coisas tomaram o primeiro plano em detrimento do sujeito, não se pode deixar de notar sua presença, sua força norteadora. Tanto quando pensamos no sujeito lírico, quanto quando pensamos no homem, fica claro que eles não desapareceram nos poemas do *Le parti pris des choses*. Essa objetividade, marca característica da poesia de Ponge, de certa forma regenera o sujeito e renova o lirismo, porque este se desdobra no contato com as coisas (COLLOT, 1996). O que está em questão não é o apagamento da subjetividade, ou do homem, é antes o modo de a eles chegar. Não se trata mais da primeira pessoa; trata-se da terceira pessoa do singular: a coisa, ela. Todavia, ao fim e ao cabo, isto não passa de um desvio, de um jogo, de uma ilusão de objetividade (que ainda assim é cerne da poesia pongiana) que coloca em primeiro plano modos de alcançar o homem, sua subjetividade, sua humanidade, sua interioridade, seus diferentes modos de ser. Esta terceira pessoa se espria e chega a um nós, inclusivo e largo, coletivo, à

---

<sup>63</sup> “A prática e a ambição singulares de Ponge me parecem recobrir muitos pontos da redefinição do sujeito pelo pensamento moderno, e, em particular pela fenomenologia [...]. A subjetividade humana, a seus olhos, não é interioridade pura, aquela do ‘espírito’ ou do ‘coração’, mas ‘algo afinal mais opaco, mais complexo, mais denso, melhor ligado ao mundo’. Ela é a um só tempo material e relacional: o sub-jetivo, é ‘isso que me empurra, do fundo, de dentro de mim: de meu corpo’, para me projetar para fora.” (COLLOT, 1996, p.122).

<sup>64</sup> “Mas comparado com uma [coisa] apenas, confrontado a cada uma em particular, *considerando uma única*, eu desapareço: ela me aniquila.” E continua: “E se ela é somente o meu pretexto, a minha razão de ser, se é preciso portanto que eu exista a partir dela, tem de ser, só pode ser por uma certa criação minha a seu propósito. Que criação? *O texto.*” (PONGE, 1997, p.23).

disposição de todos. Portanto, o desvio empreendido pelo sujeito, a fim de chegar a si mesmo, funda-se na resistência ao que se acredita ser mais visceralmente humano, o próprio homem:

[...] *l'homme n'est pas mon propos direct, c'est le contraire, mais je sais aussi que plus loin et plus intensément je chercherai la résistance à l'homme, la résistance que sa pensée claire rencontre, plus de chance j'aurai de trouver l'homme, non pas de retrouver l'homme, de trouver l'homme en avant, de trouver l'homme que nous ne sommes pas encore, l'homme avec mille qualités nouvelles, inouïes. Il est propre, sale, fou ou raisonnable, etc., mais le sortir de ce manège, lui trouver des qualités nouvelles, **trouver l'homme en avant, l'homme que nous ne sommes pas encore, l'homme que nous allons venir.***<sup>65</sup>  
(PONGE, 1999, p.668, grifo nosso).

Para tirar o homem da ciranda (« *manège* ») é preciso que a linguagem comum, que vem sendo gasta há milênios, que está suja de pressupostos e estereótipos, passe por um processo de limpeza, verdadeiro resgate da língua francesa. Daí surgir, ao longo de sua obra, todo um léxico e uma temática dedicados a processos de lavagem e limpeza (o sabão, por exemplo), como bem apontou Derrida (1988). Abrir-se ao mundo dos objetos, portanto, é o que possibilita a reconstrução de uma nova retórica francesa, uma correção de nossos modos de dizer. Assim, o poeta funda uma retórica por objeto, procura a palavra que melhor diga à coisa. Fala contra a linguagem para purificá-la. Levando em consideração seu aspecto material, toca o que de mais expressivo podem as palavras e os objetos – estabelece o « *objeu* ». Estabelece, no mundo verbal, « *quelque chose* » de homólogo ao físico: « *Il ne s'agit pas de 'rendre', de 'représenter' le monde physique, si vous voulez, mais de présenter dans le monde verbal quelque chose d'homologue, étant bien entendu qu'on ne peut faire quelque chose de bon, dans le monde verbal, que si l'on est sensible à ce monde verbal.* »<sup>66</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.48 grifo do autor). O seu

---

<sup>65</sup> “O homem não é meu propósito direto, ao contrário, mas eu sei também que quanto mais distante e mais intensamente procurar a resistência ao homem, a resistência que seu claro pensamento encontra, mais chances terei de encontrar o homem, não de reencontrá-lo, de encontrá-lo antecipadamente, de encontrar o homem que ainda não somos, o homem com mil qualidades novas, inauditas. Seja ele limpo, sujo, louco ou razoável etc, tirá-lo dessa ciranda, encontrar-lhe qualidades novas, **encontrar o homem antecipadamente, o homem que ainda não somos, o homem que vamos ser.**” (PONGE, 1997, p.121). Veja-se, a propósito desta citação, a similaridade entre o final da fala de Ponge e o último aforismo de *O discípulo de Emaús*: “O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis.” (MENDES, 1994, p.754). O que só nos garante que os dois poetas estão voltados para o homem do devir, ainda que esse olho no futuro esteja ancorado no passado: a antiguidade greco-romana desse Murilo Mendes Europeu; e a literatura clássica francesa na obra de Ponge.

<sup>66</sup> “Não se trata de ‘restituir’ ou de ‘representar’ o mundo físico, como queiram, mas de apresentar no mundo verbal algo de homólogo, sendo bem entendido que só podemos fazer algo de bom, no mundo verbal, se somos sensíveis a este mundo verbal.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.48).

partido tomado das coisas é igual ao tomar nota das palavras. O seu partido é uma tomada de posição, tem viés subjetivo porque parte das coisas. Ao sair de si, o sujeito lírico pongiano realiza uma lição de coisas, uma lição do espanto diante do mundo, e, ainda assim, uma lição de subjetividade (escondida, ficcionalizada), que fala do homem em contato com as coisas, no mundo. Nas palavras do próprio Ponge (1999, p.198), no poema « *Raisons de vivre heureux* », « [v]oici comment je me justifierai : *Puisque la joie m'est venue par la contemplation, le retour de la joie peut bien m'être donné par la peinture. Ces retours de la joie, ces rafraîchissements à la mémoire des objets de sensations, voilà exactement ce que j'appelle raisons de vivre.* »<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> “Assim me justificarei: posto que o prazer me veio pela contemplação, o retorno do prazer pode muito bem me ser dado pela pintura. Estes retornos do prazer, estes refrescamentos da memória pelos objetos de sensações, eis aí exatamente o que eu chamo de razão de viver.” (PONGE, 1999, p.198).

## 5 MUNDO, TEXTO-COISA, POEMA-OBJETO

Nos capítulos anteriores, partimos de um posicionamento que buscava ler a figura lírica de Murilo Mendes e Francis Ponge de modo a colocar em evidência, sobretudo e respectivamente, a presença clara de um sujeito lírico marcado pela memória e pela relação com outros autores; e um sujeito apagado, mas que se presentifica por meio de uma inscrição sua na linguagem do poema. Esse, evidentemente, é um dos variados modos de se observar as coisas no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses* e que dá a ver as escolhas linguísticas e o posicionamento em relação às coisas da voz que diz os poemas. Então, se buscamos entrever os poemas sob a ótica do sujeito lírico, agora pretendemos observá-los sob uma ótica mais ampla, salientando o caráter de construção do objeto, bem como aquele das relações que estabelece. Nesse sentido, esperamos que se sobressaia um certo espelhamento entre o poema e a coisa, que marcaria, em última análise, a existência do poema-objeto justamente em virtude de uma consciência ficcional deste por parte de seu sujeito. Espera-se também que se sobressaia o caráter de coisa que fala contra o discurso do real, que se instaura de modo esmagador. Posição esta em que o texto-coisa ou poema-objeto, em nossos termos, ganha existência.

### 5.1 Texto-coisa muriliano

“A caneta” muriliana enseja considerações interessantes para que pensemos o objeto inserido no mundo enquanto *constructo* de linguagem.

#### A CANETA

Naqueles tempos a caneta era um palito aumentado, a que se ligava uma pena estática.

Hoje a caneta sofreu também a enorme revisão que atinge todas as coisas. Dividida em três partes niqueladas, com um belo suplemento de alumínio; um desenho em branco e preto, rigidamente calculado. A tinta, envolvida numa cápsula espacial que a protege dos ruídos externos.

Os ruídos! Segundo Mallarmé “*presque tout le monde répugne aux odeurs mauvaises; moins au cri*”. Certos ruídos, quem os podaria e os expulsaria do território eleito, do território cotidiano. Mas não apenas os ruídos familiares, ao alcance da mão, da orelha: antes os ruídos rodando pela terra, ruídos errados de gatilho, de fuzil, de dança de navalhas adversativas, de máquinas conspirando

para o aumento do absurdo, gritos descendentes daquele, formidável, de Cristo na cruz.

Isolada na sua cápsula espacial não ouvirá a caneta esses ruídos exorbitantes? Ai, caneta, andorinha circulando no céu branco da página. De vez em quando o pastor leva-a para beber nessa fonte, o tinteiro, quadrado ou redondo, azul ou preto.

•

Depois de tantos mil e um dias, depois de tantas mil e uma noites, a caneta, ligada permanentemente ao corpo, condutora da palavra e do sangue, escreverá *Les grands actes qui sont aux Cieux?* Girando à esquerda e à direita, no centro e na periferia, desenhará finalmente a paz? Esse futuro dia já resfolega.

•

A caneta conhece todos os caminhos, do grão de poeira à totalidade do cosmo: máquina mínima, microscópio do macrocosmo.  
(MENDES, 1994, p.1006, grifo do autor).

O poema parte de uma comparação: a caneta daqueles tempos e a caneta de hoje. E segue com a descrição mais detida da caneta do presente, também ela submetida à “enorme revisão que atinge todas as coisas”. Seguindo a forma de muitos dos poemas do *Poliedro*, temos aqui uma espécie de linha temporal marcada de certo modo pelas divisões do poema – sendo as bolinhas indicativas dessas divisões. Assim, o movimento de rotação da caneta se dá também através do tempo: “Naqueles tempos”, “Hoje”, “Depois de tantos mil e um dias”. Isso, sempre em direção ao narrativo, que depois se dilui numa espécie de conceito geral sobre o objeto na última parte do poema. É, portanto, nessa mudança do tempo, na passagem de certo modo histórica, que o peso da caneta vai se alterando: de palito aumentado ao qual se ligava uma pena estática vamos a um belo mecanismo cheio de metais e desenho calculado. Vejamos que a mudança é também dos materiais que compõem a caneta – esta se faz de palito aumentado e pena estática ou de níquel e alumínio. Convém observar que, apesar da estaticidade dessa pena, ela ainda guarda uma certa ideia de movimento contida em seu formato. Entre aqueles tempos e o hoje da caneta, alguma coisa se passou e fica no poema subentendida, “a enorme revisão que atinge todas as coisas”. Se tomarmos, por exemplo, um poema como “O poeta futuro” de *As metamorfoses*, essa transformação do material que conforma o objeto usado para a escrita é bem diferente:

## O POETA FUTURO

O poeta futuro já se encontra no meio de vós.  
 Ele nasceu da terra  
 Preparada por gerações de sensuais e místicos:  
 Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos,  
 Encerrando no espírito épocas superpostas.  
 O homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida  
 Sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido.  
 O poeta futuro já vive no meio de vós  
 E não o pressentis.  
 Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções  
 E não permitirá que algo se perca,  
**Não acabará de apagar o pavio que ainda fumega,  
 Transformando o aço da sua espada  
 Em penas que escreverão poemas consoladores.**

O poeta futuro apontará o inferno  
 Aos geradores de guerra,  
 Aos que asfixiam órfãos e operários.  
 (MENDES, 1994, p.319, grifo nosso).

Nesse caso, a transformação parece necessária, e parte do impulso do sujeito lírico que se vale dos pavios fumegantes (da própria matéria da guerra) para forjar sua espada como que numa manifestação do equilíbrio que pode exercer. Ao contrário, em “A caneta”, é a própria pena que sofre a revisão, como se tivesse relegado a si mesma a uma posição passiva e como se o sujeito nada pudesse fazer senão presenciar tal transformação. De certa maneira, também o sujeito lírico que nos apresenta a caneta sofre a revisão. Ora, se neste poema em prosa do *Poliedro* entendermos a caneta como significativa do ofício poético, explica-se sutilmente a passagem da sua composição de pena em metais, ou seja, o estado da poesia no presente do poema. Um tempo em que, aliás, nada foge à revisão. Há certo ar de resignação nessa declaração que coloca a caneta como só mais um dos objetos do mundo que, “também”, dentre tantas outras coisas, sofre. Então, não nos parece estranho que o poema questione, logo de saída, naqueles idos de 1965-1966 quando foi escrito, do estado atual e função da poesia. Parece ser esse um dos direcionamentos-chave aqui, num tempo em que nada escapa à “revisão”.

Dentro do pequeno panorama narrativo do poema, a estrutura física do objeto se compõe no hoje de dois elementos principais: níquel e alumínio. O primeiro é componente essencial da moeda e o segundo é marca do progresso que se alastra (seu uso é amplo, de aviões até embalagens). Ao contrário da pena, o desenho da caneta é rígido, tem cálculo, perdeu a

possibilidade do colorido, é branco e preto. É bom notar que aí se encontra a verdadeira estaticidade do objeto milimetricamente compartimentado: o preto, o branco, a rigidez das formas. De certo modo, a crítica do poema vem numa direção em que se questionam as zonas intermitentes: fala-o a tinta protegida. Coloca-se um vão entre a tinta da caneta e os “ruídos externos”; vão este que é aquele entre a poesia e o mundo. Se o ruído é aquilo que incomoda, o dissonante, ao contrário da música, o componente essencial desse objeto protege-se numa cápsula espacial. Invólucro que faz lembrar a corrida espacial que tomara conta do início da segunda metade do século XX. Aliás, bom que se diga que esse Murilo Mendes das cápsulas, das astronaves, fora outrora aquele dos manequins, das pérolas, das belezas sutis que despontavam nos anos vinte e que povoam obras como *As metamorfoses* e *Mundo enigma*. Existe um distanciamento, claro e marcado por essa cápsula, da atividade poética e daquilo que ocorre no mundo real. Não só um: há o distanciamento físico, dado pela estrutura da cápsula, e que separa os dois elementos; e o que se dá em termos de espaço mesmo. Ora, colocada numa cápsula espacial, a ideia que se tem é a de dois termos colocados num distanciamento tão gigantesco que parecem, de fato, pertencer a órbitas diferentes e distantes. São dois mundos que não se conversam e, portanto, fazem morrer os tons de cinza. A caneta hoje é preto e branco, estática, não consegue movimentar-se, equilibrar-se entre o mundo externo e determinado isolamento que lhe é necessário.

O distanciamento, é claro, parte de um sintoma apontado pelo próprio poema: “a enorme revisão que atinge todas as coisas”. Todavia, se a noção de um afastamento entre caneta e ruído externo, tinta e ruído externo, predomina nos dois primeiros parágrafos deste poema em prosa, a operação que se dá em seguida é contrária e interessante. Os ruídos externos são concretamente colocados no poema, como se performática e propositalmente o sujeito invertesse a lógica que critica a fim de criticá-la ainda um pouco mais. Seguindo o espírito de “reversibilidade”<sup>68</sup> que estrutura o *Poliedro*, esses ruídos externos como que se materializam no poema sob a forma quase que de uma onomatopeia: “Os ruídos!” Trazidos à tona com tal força, essa manifestação do mundo externo torna-se, na primeira parte do poema, o oposto com o qual se relaciona (ou não) a caneta e, por extensão, o trabalho poético. Assim, os primeiros ruídos que aparecem como a

---

<sup>68</sup> Conforme os fac-símiles da estrutura do *Poliedro* reproduzidos na “Cronologia da vida e da obra” do poeta em sua *Poesia completa e prosa* editada pela Nova Aguilar em 1994.

responder a um chamado são os de Mallarmé. Segundo o poeta francês, « *presque tout le monde répugne aux odeurs mauvaises; moins au cri* ». A citação é retirada do texto « *Conflit* » publicado em *Divagations*, coletânea de textos em prosa publicados em 1897. Este texto que fecha a primeira seção do livro, intitulada « *Anecdotes ou poèmes* », narra o encontro de Mallarmé, nos arredores de sua casa de campo abandonada, com alguns trabalhadores que ali se puseram a construir uma via férrea. Assim, fica logo claro o incômodo que a turba causa ao poeta.

*Les maîtres si quelque part, dénués de gêne, verbe haut. — Je suis le malade des bruits et m'étonne que presque tout le monde répugne aux odeurs mauvaises, moins au cri. Cette cohue entre, part, avec le manche, à l'épaule, de la pioche et de la pelle : or, elle invite, en sa faveur, les émotions de derrière la tête et force à procéder, directement, d'idées dont on se dit c'est de la littérature ! Tout à l'heure, dévot ennemi, pénétrant dans une crypte ou cellier en commun, devant la rangée de l'outil double, cette pelle et cette pioche, sexuels — dont le métal, résumant la force pure du travailleur, féconde les terrains sans culture, je fus pris de religion, outre que de mécontentement, émue à m'agenouiller. Aucun homme de loi ne se targue de déloger l'intrus — baux tacites, usages locaux — établi par surprise et ayant même payé aux propriétaires : je dois jouer le rôle ou restreindre, à mes droits, l'empiètement. Quelque langage, la chance que je le tiens, comporte du dédain, bien sûr, puisque la promiscuité, couramment, me déplaît : ou, serai-je, d'une note juste, conduit à discourir ainsi ? — Camarades — par exemple — vous ne supposez pas l'état de quelqu'un épars dans un paysage celui-ci, où toute foule s'arrête, en tant qu'épaisseur de forêt à l'isolement que j'ai voulu tutélaire de l'eau ; or mon cas, tel et, quand on jure, hoquète, se bat et s'estropie, la discordance produit, comme dans ce suspens lumineux de l'air, la plus intolérable si sachez, invisible des déchirures.<sup>69</sup>*  
(MALLARMÉ, 1897, p.48-50, grifo do autor).

---

<sup>69</sup> “Os mestres se em alguma parte, desnudados de embaraço, falam alto. – Sou o doente dos barulhos e me admiro de que quase todo mundo repugna aos maus odores, menos o grito. Essa choldra entra, parte, com o cabo, no obro, da picareta e da pá: ora, ela convida, em seu favor, as emoções de detrás da cabeça e força a proceder [no sentido etmológico de ‘sair de’, deixar, abandonar. N.T.], diretamente, de ideias de que se diz *isso é literatura!* Ainda agora, devoto inimigo, penetrando numa cripta ou celeiro em comum, diante da fileira de ferramente dupla, essa pá e essa picareta, sexuais – cujo metal, resumindo a força pura do trabalhador, fecunda os terrenos sem cultura, fui tomado de religião, além de descontentamento, emocionada a me ajoelhar. Nenhum homem de lei se gaba de desalojar o intruso – contratos tácitos, usos locais – estabelecido por surpresa e tendo mesmo pago aos proprietários: devo restringir, por meus direitos, a usurpação. Qualquer linguagem, a sorte que eu a sustenha, comporta algum desdém, é claro, pois que a promiscuidade, correntemente me desagrade: ou, seria eu, por uma nota justa, conduzido a discorrer assim? – Camaradas – por exemplo – vocês não supõem o estado de alguém esparsa numa paisagem esta, onde toda multidão para, eunquanto espessura da floresta ao isolamento que eu quis tutelar da água; ora meu caso, tal e, quando se blasfema, soluça, bate-se e estropia-se, a discordância produz, como nesse suspense luminoso do ar, o mais intolerável sim saibam, invisível dos dilaceramentos.” (MALLARMÉ, 2010, p.44-45).

Trata-se de um estado de isolamento, típico da conduta de Mallarmé, que aqui vemos invadido e ofendido pelo progresso que avança. Essa atitude, quase que de culto ao isolamento, e percebida por Murilo Mendes em outra ocasião<sup>70</sup>, segundo Hugo Friedrich (1978), era um esforço no sentido de que se preservasse um espaço de pureza em meio à causalidade, estreiteza e indignidade do real. Daí esse poeta que se coloca contra a sociedade comercializada e contra os ruídos da publicidade. Nesse sentido, o encontro entre poeta e trabalhadores é paradigmático do conflito entre o artista e o mundo exterior. Aliás, segundo Fernando Scheibe (2010, p.10), tradutor da obra para o português, todos os textos incluídos em *Divagations* se prestam a pensar um tema: “as possibilidades políticas da poesia.” Para este Mallarmé doente dos barulhos, os ruídos exteriores afastam aquilo que é literatura, porque sua lírica está relacionada muito mais a “[...] uma música que se impõe silenciosamente, ela fala a partir de um espaço interior incorpóreo, solitário, onde o espírito, livre das sombras do real, olha-se a si mesmo e experimenta, no jogo de suas tensões abstratas, uma satisfação de dominar, análoga às cadeias de fórmulas matemáticas.” (FRIEDRICH, 1978, p.101). Daí, sua admiração ao constatar que os homens preferem o grito. Mas, ainda assim, vemos um poeta desejoso de que sua arte, pura e nobre, atinja um grupo de trabalhadores.

*C'est que la supériorité d'un art pur – le sien – agit sur une foule de simples par son mystère même, sur une élite par son contenu entr'ouvert et goûté, mais il apparaît un scandale à une moyenne des messieurs, public d'aujourd'hui, qui ont abdiqué le sens du mystère pénétré. De là l'état de grève du poète, non seulement contre « le siècle », mais de façon très particulière contre ce temps où de partout disparaissent [...] cette conscience du mystère intérieur, ce respect du mystère extérieur qui sont le pumon vital et l'air respirable de la poésie.<sup>71</sup>*  
(THIBAUDET, 1930, p.173, grifo do autor).

---

<sup>70</sup> No “Murilograma a Mallarmé”: “**No oblíquo exílio que te aplaca/** Manténs o báculo da palavra// Signo especioso do Livro/ Inabolível teu & da tribo// A qual designas, idêntica/ Vitoriosamente à semântica// Os dados lançando súbito/ Já tu indígete em decúbito// Na incólume glória te assume / MALLARMÉ sibilino nome.” (MENDES, 1994, p.676, grifo nosso).

<sup>71</sup> “É que a superioridade de uma arte pura – a sua – age sobre uma multidão por seu mistério mesmo, sobre uma elite por seu conteúdo entreaberto e agradável, mas parece um escândalo a uma classe de senhores, público de hoje, que abdicou do senso do mistério penetrado. Disso, o estado de greve do poeta, não somente contra ‘o século’, mas de modo muito particular contra esse tempo onde em todos os lugares desaparece [...] essa consciência do mistério interior, esse respeito do mistério interior que são o pulmão vital e o ar respirável da poesia.” (THIBAUDET, 1930, p.173).

É por isso que, em Mallarmé, a lírica aparece como oposição. Ora, esses trabalhadores, ao recusarem o sentido de mistério, encontrado numa arte pura, e que se constitui o verdadeiro conteúdo da poesia, reusam-se também àquilo que lhes possibilitaria libertarem-se da realidade opressiva e permitiria, assim, a idealidade vazia. Desta forma, pode-se dizer, ainda com Friedrich (1978, p.115) que, nesse caso, “[...] a poesia deve ser a anormalidade que virou as costas para a sociedade.” É bom sempre lembrar que não se quer aqui uma descrição e reflexão detidas da poética mallarmaica, mas tão-somente iluminar alguns pontos ligados ao poema “A caneta”.

Voltemos, enfim, à caneta de Murilo Mendes, para observar o modo paradoxal de aproximação e distanciamento em que podemos situá-la em relação a Mallarmé e seu « *Conflit* ». Logo de saída, a caneta em sua cápsula está aproximada em Mallarmé ao poeta que se quer isolar do mundo via Arte. É pontualmente partindo deste isolamento que Murilo Mendes questiona a validade de podar e expulsar “certos ruídos”. Pois, também eles compõem o território do eleito – ao contrário do que pensava Mallarmé, donde podemos distanciá-los. Todavia, interessante notar como a perspectiva da eleição do poeta é tanto muriliana quanto mallarmaica, mas se numa poética isso implica isolamento, na outra implica inclusão. Interessante notar no poema do mineiro a similaridade entre as expressões “território do eleito” e “território cotidiano”. Pois mesmo neste Murilo dos anos 60, a poesia ainda se quer espaço do eleito, do poeta que agencia, convergencia, e de certa forma une disparidades. E, por isso, quer se manter, ainda que a duras penas, como um lugar cotidiano, acessível a todos. Como reza um poema de *As metamorfoses*, a poesia, sob a forma de uma dama branca divina e cotidiana, vem “[p]ara todos que admitem vê-la”. Observe-se, por outro lado, a ênfase na presença de todo e qualquer ruído, por meio da qual acaba se estabelecendo uma diferenciação entre “ruídos familiares” e os outros ruídos. Os primeiros têm uma concretude e proximidade muito mais palpável: estão ao alcance da mão e da orelha, por exemplo; os outros ganham em amplitude, em volume, em quantidade. São, portanto, tão terríveis que a caneta não se pode a eles furtar. E que não escape ao leitor a beleza da sonoridade invasiva desses sons: “ruídos rodando, ruídos errados de gatilho, de fuzil, de dança de navalhas adversativas, de máquinas conspirando”. Esta é, sem dúvida, uma beleza sonora que se constrói aos poucos porque o som do [r] massacrante no início da enumeração como que arrefece ao se irmanar ao grito do Cristo na cruz e, que além disso, dão o sentido de ininterrupção impiedosa. Há, já nesse momento, um aceno da resignação (que aparecerá mais à frente e com mais força) que faz desses gritos-ruídos como que expiatórios dos próprios pecados do homem.

Valendo-se com mestria da própria pontuação o poeta coloca o vocábulo “formidável”, ali, sozinho, em estado de suspensão, obrigatoriamente fazendo com que nos detenhamos justamente na palavra que mais guarda beleza e grandeza na frase. Movimento que torna visível toda a potência de transformação do discurso poético, ou da caneta, como queiram. É que, à sua maneira, nega o isolamento do objeto na sua cápsula espacial.

“Ruídos errados de gatilho, de fuzil, de dança de navalhas adversativas, de máquinas conspirando para o aumento do absurdo”. A marca de um mundo fraturado na poesia muriliana vem sempre pela via de uma sonoridade que, se por um lado é negativa, por outro acaba tomando ares de organizada. A esses ruídos externos deve a literatura minimamente rivalizar enquanto música. Aliás, é bem característica de Murilo Mendes a polarização música *versus* ruído ou barulho. Em *As metamorfoses*, por exemplo, o poema “R.” diz que mesmo nos templos serenos “[...] atualmente só se ouvem/ Cânticos de guerra e pregações do inferno.” (MENDES, 1994, p.315). Muitas vezes, na poesia inicial, aquela dos tempos de guerra e de afirmação da positividade e poder transformador da poesia, a maquinaria do terror assume os foros de orquestra do mal e se sobrepõe ao “canto de perdão e ternura” do eu-lírico. Em *A idade do serrote*, livro das memórias de infância do poeta, o ruído é produzido em grande medida pelos chamados “símbolos torcionários”<sup>72</sup>: “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários” (MENDES, 1994, p.896). Estes objetos que ferem a sensibilidade auditiva do sujeito muriliano aparecem como arautos do desastre. O serrote parece ser emblemático nesse sentido. Em *Convergência*, num poema também ele chamado “O serrote”, lemos:

---

<sup>72</sup> “Esses objetos cortantes, descobertos em idade precoce, formaram a série de ‘símbolos torcionários’, de que o adulto aprendeu a livrar-se, através de sua poesia avessa a todo radicalismo de pensamento ou agressividade de ação.” (CARDOSO, 2003, p.10, grifo do autor).

O serrote parado o serrote correndo o serrote rangendo  
Os dentes de serrote.

O serrote gemendo no aço do serrote.

O serrote serrando o lenhador e a lenha.

O serrador. O serra-dor. O servo do serrote.

O vértice da serra. O vértice da terra. O vértice do serrote.  
O serrote sem margem sem saída.

•

Nas terras onde passa o serrote as pombas levantam  
Imediatamente o vôo em sinal de protesto.  
(MENDES, 1994, p.717).

No *Poliedro*, muitos são os exemplos dos ruídos externos: a voz do galo soberbo que eclipsa o galo da infância, o próprio serrote (já citado) com sua “música dentada” e como “caixinha de música dos nazistas”, além, evidentemente, da bomba atômica: ameaça silenciosa que, justamente por isso, fere os ouvidos.

Voltando à caneta, é então que o eu-lírico questiona num tom que se assemelha ao do espanto mallarmaico: “Isolada na sua cápsula espacial não ouvirá a caneta esses ruídos exorbitantes?” Em seguida, num parágrafo que toma as formas de pastoral, esta mesma voz clama pela caneta, andorinha que circula no céu branco da página. Duas noções se depreendem daí: a primeira é a ideia da ave migratória que vai confortavelmente de um lugar a outro no inverno e, ainda, enquanto animal que é capaz de se situar numa zona de transição, entre céu (poesia) e terra (homem). A outra noção é aquela oferecida pelo céu branco da página, que remete imediatamente a Mallarmé, cuja tensão frente ao silêncio e brancura do papel são mais que basilares. Outrossim, concretiza-se aqui, pelo movimento circular do voo no branco da página, o esforço e o empenho do poeta na construção da obra. Ambos reforçam tanto o isolamento da caneta-poema, quanto o seu caráter de objeto, de expressão, capaz de conciliar (ou pelo menos tentar conciliar) o que vem de fora e sua própria tendência ao fechamento. Nesse clima pastoral, não poderia faltar o pastor, o poeta que leva a caneta ao tinteiro. Este é a própria concretização do múltiplo e do diverso, com suas formas, quadrado ou redondo, e suas cores, azul e preto – o que torna ainda mais poliédrica a caneta, porque vai beber em formas tão diferenciadas.

Do pastor, pode-se dizer que a imagem na obra de Murilo Mendes não é nova. O poema “O pastor pianista” é emblemático do modo como se configura esse personagem:

O PASTOR PIANISTA

Soltaram os pianos na planície deserta  
 Onde as sombras dos pássaros vêm beber.  
**Eu sou o pastor pianista,**  
**Vejo ao longe com alegria meus pianos**  
**Recortarem os vultos monumentais**  
**Contra a lua.**

**Acompanhado pelas rosas migradoras**  
**Apascento os pianos que gritam**  
**E transmitem o antigo clamor do homem**

Que reclamando a contemplação  
 Sonha e provoca a harmonia,  
 Trabalha mesmo à força,  
 E pelo vento nas folhagens,  
 Pelos planetas, pelo andar das mulheres,  
 Pelo amor e seus contrastes,  
 Comunica-se com os deuses.  
 (MENDES, 1994, p.343, grifo nosso).

A citação completa do poema vale porque, se comparado com “A caneta”, dá a ver uma série de escolhas vocabulares, imagéticas, sonoras, que povoam a mitologia da poética muriliana. Todavia, nesse sentido, vale mais ainda observar a mudança do prisma pelo qual são observados esses quesitos nas produções dos anos 60 e da qual trataremos mais adiante. Além disso, é claro que o poema foi citado porque coloca uma poeta-pastor, mas, há que se considerar uma diferença significativa entre os dois poemas: se um é apascentador de pianos (é pastor pianista, afinal de contas); o outro apascenta a caneta, dá de beber a ela. De todo modo, há um componente comum aos pianos e à caneta que é a musicalidade. Ainda que valha apontar algumas diferenças significativas que se dão entre o poema em prosa e o poema em versos. Este último possui um eu-lírico bem manifesto e certo de que seus pianos “[e] transmitem o antigo clamor do homem” (isso num verso que se destende, como um clamor, até o final do poema!). No caso de “A caneta”, não há esta equivalência direta entre sujeito lírico e pastor, o que não significa que não possa haver equivalência. Talvez, o que haja seja uma vacilação da certeza do canto desse sujeito lírico. Falta grave seria não mencionar a fundamental leitura de “O pastor pianista” feita por Antonio

Candido<sup>73</sup> (1995, p.95) no livro *Na sala de aula: caderno de análise literária*, em que diz: “O homem absorve o pastor e desvenda implicitamente a sua verdadeira relação com os pianos [e a caneta], que seriam também meios de comunicação com a transcendência através da arte.”

A primeira das partes do poema “A caneta” coloca o objeto sob uma perspectiva ao mesmo tempo narrativa e descritiva. E pontua, sobretudo, a posição tensional da caneta em relação aos ruídos externos – é, a bem da verdade, um texto que se constrói sobre oposições que se colocam. Daí, o primeiro dos questionamentos do poema (praticamente em tom de espanto): não ouve a poesia o que está fora dela? A resposta, sob as roupagens de um “[d]e vez em quando”, de certa forma mantém em suspensão uma resposta – que se há, é muito mais da alçada da dúvida. Assim, a segunda parte do poema torna mais incisiva a descrença que vem crescendo, compondo-se tão somente de duas questões e uma constatação. De fato, esta segunda parte, à primeira vista, com ares de narratividade, ajustando-se com coerência ao início do poema e às suas marcas temporais: “naqueles tempos → hoje → depois de tantos mil e um dias, depois de tantas mil e uma noites”. Vejamos que, neste último caso, a projeção é tanto futura, quanto passada, ou seja, a caneta pode escrever a paz futuramente ou poderá escrever a paz hoje. De todo modo, fica claro um sentido de amplidão temporal, mesmo de infinitude. Começando pelos “mil e um dias” temos, necessariamente, que lidar com os primórdios do que quer que seja (do mundo, da literatura). Isso, como a asseverar uma espécie de *Fiat Lux* que há de se reverter em escuridão (as mil e uma noites).

---

<sup>73</sup> O crítico ainda faz uma menção muito interessante a um artigo de Lauro Escorel (1944 apud CANDIDO, 1995, p.93, grifo do autor), num trecho em que a música é a referência principal: “Não foi sem uma profunda razão que Murilo Mendes dedicou seu último livro, *As metamorfoses* (...) à memória de Wolfgang Amadeus Mozart. Pois há, na verdade, entre o poeta de A poesia em pânico e a música, cuja pureza inefável o gênio mozarteano encarnou mais do que qualquer outro, uma aliança fundamental, íntima, indissolúvel, que faz com que a natureza da sua poesia seja essencialmente musical. A musicalidade, porém, do poeta Murilo Mendes, não reside na forma poética, não nasce do ritmo, da harmonia ou da cadência do verso, não é, em suma, uma melodia verbal: ela é antes uma atmosfera anímica, que confere uma qualidade singular à sua visão do mundo. É a música, de fato, que alimenta a imaginação do poeta, abrindo-lhe perspectivas super-reais, enriquecendo-o de visões oníricas, tornando-o sensível às confidências do invisível e animando-o a lançar-se à livre aventura da recriação poética do mundo. As suas evocações líricas são freqüentemente evocações de sonhos vividos em vigília, sob o poder encantatório da sugestão musical. Os elementos com que Murilo Mendes joga, não são aqueles que o pensamento racional qualifica de reais. Não teremos acesso, ao mundo recriado pela sua imaginação, se não estivermos dispostos a abandonar previamente os critérios lógicos com que habitualmente tomamos conhecimento da realidade. (...) Familiarizado com os planos mais abstratos da música, Murilo Mendes convive com as ficções, com os sonhos, com as imagens, com as ‘correspondências’, com as alucinações subjetivas, com os mitos, que povoam o seu espírito e que dão à sua obra uma auréola de irrealidade, embora sejam na verdade essenciais para que ele tome plenamente posse do real.”

Por outro lado, essas referências direcionam-se muito bem em outro sentido: aquele que toma como parâmetro a narrativa de autoria anônima do *Livro das Mil e uma noites*. Ali, grosso modo, Shahrazad salva a própria vida contando histórias ao rei Shahriyar, cujo hábito era matar as mulheres depois do primeiro encontro amoroso. A ideia primeira, quando se trata dessa narrativa, é a de luta contra a morte e, como diria Jamil Almansur Haddad (2011), em conferência realizada em 1986, na Universidade de São Paulo, de “[...] um outro sentido amplo, geral, social, político, o de evitar que acabassem tendo esse destino, outras mulheres, as mulheres de seu povo.” O próprio discurso de Shahrazad, além disso, confirma e reafirma o “território do eleito”:

Certo dia, Shahrazad disse ao pai: “Eu vou lhe revelar, papai, o que me anda oculto pela mente”. Ele perguntou: “E o que é?”. Ela respondeu: “Eu gostaria que você me casasse com o rei Shahriyar. **Ou me converto em um motivo para a salvação das pessoas ou morro e me acabo, tornando-me igual a quem morreu e acabou.** Ao ouvir as palavras da filha, o vizir se encolerizou e disse: “Sua desajuizada! Será que você não sabe que o rei Shahriyar jurou que não passaria com nenhuma moça senão uma só noite, matando-a ao amanhecer? Se eu consentir nisso, ele vai passar apenas uma noite com você, e logo que amanhecer ele vai me ordenar que a mate, e eu terei de matá-la, pois não posso discordar dele”. Ela disse: “É absolutamente imperioso, papai, que você me dê em casamento a ele; deixe que ele me mate”. Disse o vizir: “E o que está levando você a colocar sua vida assim em risco?” Ela disse: “É absolutamente imperioso, papai, que você me dê a ele em casamento: uma só palavra e uma ação resoluta”. Então o vizir se encolerizou e disse: “Filhinha, ‘Quem não sabe lidar com as coisas incide no que é vedado’, ‘Quem não mede as conseqüências não tem o destino como amigo’. E, como se diz num provérbio corrente, ‘Eu estava tranqüilo e sossegado mas a minha curiosidade me deixou ferrado’.” (ANÔNIMO, 2005, p. 49-50, aspas do autor, grifo nosso).

Ora, qual a única arma de Shahrazad contra o rei e sobretudo contra a sua própria finitude? A palavra. Vejamos, no entanto, que a filha do vizir quer se converter em motivo de salvação. Ao pensarmos em conversão, pensamos imediatamente numa mudança de direção que, nesse caso, advém da palavra, de um dizer. A partir daí, duas são as possibilidades: viver e se salvar (e também às outras mulheres que eventualmente pereceriam pelas mãos dos rei); ou morrer e acabar. A diferença entre uma e outra é clara no sentido de que ao manobrar a palavra, a moça é a única capaz de deter os atos do rei, a única eleita a se diferenciar daquelas que não são capazes de dizer e fazer com que ele veja, se sempre queira ver, aquilo que está “vedado”, o invisível. Shahrazad não é igual, bem como o poeta não é igual. O extremo oposto do que detém a morte é a finitude, daí morrerem aqueles a quem a palavra não alcança de nenhuma forma. Voltamo-nos

ao *Livro das Mil e uma noites* porque a sua perspectiva está em clara consonância com o poema de Murilo Mendes (sendo ou não pensada a sua inclusão por parte do autor, coisa que não cabe ao analista de poesia questionar).

Mas, quer se trate de um espaço de tempo, quer do espaço literário, este poema do *Poliedro* mostra uma caneta que se liga permanentemente ao corpo. A imagem é bela e sutil, pois, ao compreendermos a ideia da caneta como sendo objeto de palavra e, sobretudo, ato poético, esta ligação toma mais sentido ainda no poema. Assim, a literatura é prolongamento do homem, ou, como diria Umberto Eco, “[p]odemos considerar a escrita como o prolongamento da mão e, nesse sentido, ela é quase biológica. Ela é a tecnologia da comunicação imediatamente ligada ao corpo.” (ECO; CARRIÈRE, 2010, p.18). Se a escrita (e a caneta, por extensão) prolongam o homem, também estão atreladas à necessidade que ele tem do dizer, que, em última análise, é a necessidade de permanecer pela e na palavra. Vejamos como se colocam lado a lado palavra e sangue no poema de Murilo Mendes. Portanto, ao considerarmos o poema-caneta como continuação de um eu-lírico, fica claro que também ele é organismo sempre em movimento, poliédrico. E existe na sua coerência consigo mesmo, porque, mais que a prosa, o poema tende a ser o que diz (a própria coisa); ele é sua forma, numa espécie de devir sempre reatualizado pela leitura. Nesse sentido, doado por esse “permanentemente”, reforça-se a noção de que o ato da literatura é inerente ao homem.

Se pudéssemos reduzir a um denominador comum o primeiro questionamento que se faz a segunda parte de “A caneta”, a pergunta seria: a caneta escreverá « *Les grands actes qui sont aux Cieux* »? A citação do último verso da « *Ode secrète* » de Paul Valéry é também interessante no plano geral de contraposições por meio das quais o poema é construído. Façamos dele uma leitura muito breve:

## ODE SECRÈTE

*CHUTE superbe, fin si douce,  
Oubli des luttas, quel délice  
Que d'étendre à même la mousse  
Après la danse, le corps lisse !*

*Jamais une telle lueur  
Que ces étincelles d'été  
Sur un front semé de sueur  
N'avait la victoire fêté !*

*Mais touché par le Crépuscule,  
Ce grand corps qui fit tant de choses,  
Qui dansait, qui rompit Hercule,  
N'est plus qu'une masse de roses !*

*Dormez, sous les pas sidéreaux,  
Vainqueur lentement désuni,  
Car l'Hydre inhérente au héros  
S'est éployée à l'infini...*

*Ô quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse,  
Quels objets de victoire énorme,  
Quand elle entre aux temps sans ressource  
L'âme impose à l'espace informe !*

*Fin suprême, étincellement  
Qui, par les monstres et les dieux,  
Proclame universellement  
Les grands actes qui sont aux Cieux!*  
(VALÉRY, 2006, p.14).

Na tradução de Cláudio Nunes de Moraes:

## ODE SECRETA

*QUEDA soberba, fim tão doce,  
Olvido das lutas, o liso  
Corpo sobre o musgo, estendendo-se  
Depois da dança, ó paraíso!*

*Sob as centelhas do verão  
Um rosto de suor molhado,  
Jamais tal iluminação  
Havia a vitória louvado!*

Mas, tocado pelos crepúsculos,  
 O corpo que fez tantas coisas,  
 Que dançava, que rompeu Hércules,  
 É só essa massa rosas!

Dorme, sob os passos dos sóis,  
 Triunfante aos poucos desunido,  
 Tua Hidra, inerente aos heróis,  
 Se desdobrou ao infinito...

Oh! que Touro, que Cão, que Urso,  
 Que objetos de vitória enorme,  
 Quando entra em tempos sem recurso,  
 A alma impõe ao espaço informe!

Fim supremo, resplandecente,  
 Que, pelo monstro e pelo deus,  
 Proclama os universalmente  
 Grandes atos que estão nos Céus!  
 (VALÉRY, 2006, p.15).

Esta ode, escrita em octossílabos e rimas cruzadas, apesar de secreta, tem como sua principal motivação a vitória. Portanto, dadas as suas frases exclamativas e seu tom grandiloquente, poderia fazer as vezes de uma ode triunfal. Embora cante um triunfo, seu início está marcado pela queda (« chute ») e pelo fim (« fin »). Ora, logo de saída se revela um tom paradoxal, ainda mais porque a queda é soberba e o fim é doce. Este corpo liso, após a dança, e que começa em movimento descendente, vai empreender o caminho da subida voltando para o luar a frente plena do esforço, suada, iluminada, por uma vitória nunca antes vista. E, fazendo valer essa espécie de movimento pendular que tem o poema, a terceira estrofe se abre por um « mais » contrastante, adversativo, que indica nova queda: o corpo é tocado pelo Crepúsculo se resumindo então a uma massa de rosas. Interessante notar que este « *grands corps* », na primeira estrofe « *corps lisse* », torna-se agora informe. Todavia, este grande corpo é tanto do anônimo vitorioso quanto do próprio Hércules, rompendo a si mesmo, pois que o declínio solar equivale à morte de Hércules. Assim, unem-se humano e mito. Essa perspectiva de união se reforça com o vencedor sendo aconselhado a dormir sobre os passos siderais, uma vez que seus doze trabalhos estão terminados e a vitória é chegada. Como se assimilasse a *Hydre*, agora inerente ao herói, ele estende-se pelo infinito, como se perpetuasse a si próprio – donde as reticências como que iconizam tal presença. O tom exclamativo da penúltima estrofe se abre com três constelações (*Taureau, Chien, Ourse*) que asseveram a infinitude e a amplidão dessa vitória. São elas objetos

da vitória da criação do homem, formas que a alma humana impõe ao universo, espaço informe. Formas que se fazem exatamente no momento em que faltam recursos, vitória confirmada. Por fim, ratifica-se na estrofe final o fulgor desse canto de vitória do homem num fim que é supremo porque supera a queda, supera aquela doçura enunciada na primeira estrofe. A vitória que aqui se canta, brilho infinito inscrito na amplidão das constelações, há de proclamar universalmente « *les grands actes qui sont aux Cieux* ». Estes atos, segundo Michel Collot (1995, p.52, grifo do autor) « *[l]es grands actes qui se jouent là-haut, sont donc à la fois les phénomènes naturels, les prodiges qu'inventent les mythologies, les découvertes de la science, et les créations de l'art : une note des Cahiers évoque ces 'grands cieux où tant d'événement qui s'ignorent s'unissent dans l'oeil de l'homme' »*<sup>74</sup>. A ode de Valéry canta a vitória da capacidade artística do homem, que reverte caos em ordem, o informe em forma cintilante (por isso são grandes atos divinos). Isso, ainda que esta vitória e estes atos só estejam ali subentendidos.

Voltemos, então, à questão de Murilo Mendes: “Depois de tantos mil e um dias, depois de tantas mil e uma noites, a caneta, ligada permanentemente ao corpo, condutora da palavra e do sangue, escreverá *Les grands actes qui sont aux Cieux?*” Em outras palavras: é a literatura capaz de reverter o caos em ordem? Há um tom de descrença tão grande nas colocações do poema que rivalizam à clave triunfal que lhe dá a ode de Valéry. Daí a resposta do poema muriliano: “Esse futuro dia já resfolega”. De certa forma, este objeto tão cotidiano (que faz as vezes da literatura, da poesia) é visto de um modo poliédrico que, de fato, insere-se na perspectiva mesmo do *Poliedro*. Mas, é inegável a maneira como este mecanismo simples que é a caneta parece ser puxado em tantas direções, especialmente nesta terceira parte do poema: “à esquerda e à direita, no centro e na periferia, desenhará finalmente a paz?” Indicações explicitamente políticas essas. Assim, a caneta que aqui entrevemos parece tão múltipla que talvez resfolegue porque tenha que ser outra coisa. Já em *Poesia liberdade*, temos um eu-lírico que proclamava: “Nem tudo que penso agora/ Posso dizer por papel e tinta.” Tal exigência que fazem à poesia reverte-se nessa tensão tão clara e da qual o poema trata em quase toda a sua extensão: o lugar da lírica em relação ao mundo em que ela se insere.

---

<sup>74</sup> “Os grandes atos que se fazem acima, são, portanto, ao mesmo tempo, os fenômenos naturais, os prodígios que inventam as mitologias, as descobertas da ciência e as criações da arte: uma nota dos Cahiers evoca esses grandes ‘grandes céus em que tantos eventos que se ignoram se unem no olho do homem’.” (COLLOT, 1995, p.52).

De um modo bem geral, poderíamos resumir “A caneta” sob a forma de três sentenças que equivaleriam cada uma delas a uma das partes do poema: a) deve a caneta podar e expulsar os ruídos externos? b) escreverá a caneta os grandes atos? c) “máquina mínima, microscópio do macrocosmo”. Essas partes, não é demasiado dizer, funcionam sob um mecanismo que trabalha com oposições com as quais lida o poema e os quais procuramos, na medida do possível, observar. Não existe uma resposta, pelo menos não uma resposta sólida, dada no poema para essas duas questões. Mas, em grande medida, a parte que o encerra é decisiva e talvez caiba como resposta porque define o próprio objeto, definindo, assim, a si mesmo e às possibilidades desse objeto. Apesar da negatividade e descrença de um futuro que já resfolega, a caneta caminha nas sendas dos grandes atos da ode de Valéry. Há um componente cósmico, mítico e científico, que ronda esse objeto (porque conhece do grão de poeira à totalidade do cosmo). E também um componente tão paradoxal (ou mais até) do que aquele presente na « *Ode secrète* ». Porque a caneta é “máquina mínima, microscópio do macrocosmo” é que se estende numa vastidão que lhe permite podar e expulsar, não podar e não expulsar, ao mesmo tempo os ruídos externos. Trata-se de um objeto que guarda em si uma tensão, verdadeira crise, entre o que é e o mundo em que está; crise que não se deve resolver sob o prego do poema não ser mais estrutura fechada, coesa. E sendo mínima, faz o que lhe cabe fazer: ser voz dissonante num mundo de ruídos. Só desta forma, a caneta, a lírica, a literatura, este objeto adquire tanta concretude quanto qualquer outro. Mas, pontue-se que o seu diferencial é a capacidade de se dobrar sobre ela mesma. O poema tem consciência da própria ficcionalidade e de que é um organismo composto de palavra. E adquire mais força ainda no mundo quando posto em convergência com outros textos, apontando para a materialidade da linguagem. Por um outro lado, vejamos como o poema muriliano, em prosa, forjado sob uma forma nova, cola-se ao cotidiano, consegue ser relativamente mais acessível, porque a poesia é inseparável do mundo em que se insere e que lhe define. O “texto-coisa” é um organismo fechado composto por muitos olhos.

Em grande medida, apesar do “silêncio amorfo” que parece ecoar no *Poliedro*, ainda soçobra um curto olhar àquela positividade dos anos de *As metamorfoses* (1944) por isso procuramos, ao longo de nossa análise, trazer poemas dessa obra. No *Poliedro*, o que se entrevê é esta positividade sob as vestes de uma amargura. Aquele inconformismo tornou-se resignado. Podemos dizer, nas sendas do que disse Murilo Marcondes de Moura (1995), que ainda nesses anos temos dois direcionamentos opostos dessa poética: se por um lado, tudo marcha para a

arquitetura perfeita, tudo se expande num sentido amargo. Nesse panorama, ainda segundo o crítico, surgem os impasses da poesia como criação (que não de acompanhar o poeta até suas últimas obras), concretizados no poema recolhido em si mesmo (marca de todo poema, especificamente do poema em prosa) e no desejo de apreensão da totalidade (conciliação de contrários). Se nos anos 60, há ainda possibilidade de transformação, ela deve ser entendida sob a ótica de uma poesia que frutificou sob as bases da vanguarda.

## 5.2 Poema-objeto pongiano

Em seu ensaio “O homem e as coisas”, Jean-Paul Sartre (2005, p.264, grifo do autor) diz que “[...] os *únicos* textos ruins – mas muito ruins – de Ponge são ‘R. C. Seine N°’ e ‘O restaurante Lemeunier’, que ele consagra às coletividades humanas.” Deixando de lado o mérito de serem bons ou maus textos, é este consagrar “às coletividades humanas” que nos interessa de imediato. Se a maioria dos poemas do *Le parti pris des choses* fecha-se ao redor de um único objeto, uma coisa, como pudemos observar com « *Pluie* » e « *L’Huître* », este poema se centra nas relações humanas. Aliás, nessa obra, poucos são os que tratam diretamente dos homens, os chamados « *groupe des textes humains* » segundo Bernard Veck (1994). São eles, os dois já citados por Sartre, além de « *Le gymnaste* », « *La jeune mère* » .

Tomemos o que se intitula « *R. C. Seine N°* » em que o que vemos em funcionamento é uma espécie de maquinaria que trabalha ao inverso daquela que constitui o poema porque é asfixiante, massificante e, sobretudo, coisificante em relação ao homem.

### R. C. SEINE N°

*C’est par un escalier de bois jamais ciré depuis trente ans, dans la poussière des mégots jetés à la porte, au milieu d’un peloton de petits employés à la fois mesquins et sauvages, en chapeau melon, leur valise à soupe à la main, que deux fois par jour commence notre asphyxie.*

*Un jour réticent règne à l’intérieur de ce colimaçon délabré, où flotte en suspension la râpure du bois beige. Au bruit des souliers hissés par la fatigue d’une marche à l’autre, selon un axe crasseux, nous approchons à une allure de grains de café de l’engrenage broyeur.*

*Chacun croit qu’il se meut à l’état libre, parce qu’une oppression extrêmement simple l’oblige, qui ne diffère pas beaucoup de la pesanteur : du fond des cieus la main de la misère tourne le moulin.*

\*

*L'issue, à la vérité, n'est pas pour notre forme si dangereuse. Cette porte qu'il faut passer n'a qu'un seul gong de char de la grandeur d'un homme, le surveillant qui l'obstrue à moitié : plutôt que d'un engrenage, il s'agit ici d'un sphincter. Chacun en est aussitôt expulsé, honteusement sain et sauf, fort déprimé pourtant, par des boyaux lubrifiés à la cire, au fly-tox, à la lumière électrique. Brusquement séparés par de longs intervalles, l'on se trouve alors, dans une atmosphère entrêtante d'hôpital à durée de cure indéfinie pour l'entretien des bourses plates, filant à toute vitesse à travers une sorte de monastère-patinoire dont les nombreux canaux se coupent à angles droits, – où l'uniforme est le veston râpé.*

\*

*Bientôt après, dans chaque service, avec un bruit terrible, les armoires à rideaux de fer s'ouvrent, – d'où les dossiers, comme d'affreux oiseaux-fossiles familiers, dénichés de leurs strates, descendent lourdement se poser sur les tables où ils s'ébrouent. Une étude macabre commence. Ô analphabétisme commercial, au bruit des machines sacrées c'est alors la longue, la sempiternelle célébration de ton culte qu'il faut servir.*

*Tout s'inscrit à mesure sur des imprimés à plusieurs doubles, où parole reproduite en mauves de plus en plus pâles finirait sans doute par se dissoudre dans le dédain et l'ennui même du papier, n'étaient les échéanciers, ces forteresses de carton bleu très solide, troués au centre d'une lucarne ronde afin qu'aucune feuille insérée ne s'y dissimule dans l'oubli.*

*Deux ou trois fois par jour, au milieu de ce culte, le courrier multicolore, radieux et bête comme un oiseau des îles, tout frais émoulu des enveloppes marquées de noir par le baiser de la poste, vient tout de go se poser devant moi.*

*Chaque feuille étrangère est alors adoptée, confiée à une petite colombe de chez nous, qui la guide à des destinations successives jusqu'à son classement.*

*Certains bijoux servent à ces attelages momentanés : coins dorés, attaches parisiennes, trombones attendent dans des sébiles leur utilisation.*

\*

*Peu à peu cependant, tandis que l'heure tourne, le flot monte dans les corbeilles à papier. Lorsqu'il va déborder, il est midi : une sonnerie strident invite à disparaître instantanément de ces lieux. Reconnaissons que personne ne se le fait dire deux fois. Une course éperdue se dispute dans les escaliers, où les deux sexes autorisés à se confondre dans la fuite alors qu'ils ne l'étaient pas pour l'entrée, se choquent et se bousculent à qui mieux mieux.*

*C'est alors que les chefs de service prennent vraiment conscience de leur supériorité : « Turba ruit ou ruunt » ; eux, à une allure de prêtres, laissant passer le galop des moines et moinillons de tous ordres, visitent lentement leur domaine, entouré par privilège de vitrages dépolis, dans un décor où les vertus embaumantes sont la morgue, le mauvais goût et la délation, – et parvenant à leur vestiaire, où il n'est pas rare que se trouvent des gants, une canne, une écharpe de soie, ils se défroquent tout à coup de leur grimace caractéristique et se transforment en véritables hommes du monde.*

(PONGE, 1999, p.34-36, grifo do autor).

Na tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson:

R. C. SEINE N°

É por uma escada de madeira jamais encerada há trinta anos, na poeira das baganas jogadas na porta, no meio de um pelotão de funcionariinhos ao mesmo tempo mesquinhos e selvagens, de chapéu-coco, com o farnel na mão, que duas vezes por dia começa nossa asfixia.

Uma claridade reticente reina no interior desse caracol em ruínas, no qual flutua em suspensão a raspadura da madeira bege. Ao ruído dos sapatos içados pelo cansaço de um degrau a outro, num eixo imundo, aproximamo-nos com um andamento de grãos de café da engrenagem trituradora.

Todos acreditam estar se movimentando em estado livre, porque uma opressão extremamente simples os obriga, que não difere muito da gravidade: do fundo dos céus a mão da miséria roda o moinho.

\*

A saída, na verdade, não é para nossa forma tão perigosa. Esta porta que se deve transpor só tem um gongo de carne do tamanho de um homem, o guarda que obstrui a metade dela: mais do que uma engrenagem, trata-se aqui de um esfíncter. Todos são imediatamente dele expelidos, vergonhosamente são e salvos, mui deprimidos, porém por intestinos lubrificados com cera, com fly-tox, com luz elétrica. Bruscamente separados por longos intervalos, encontram-se então, numa atmosfera estonteante de hospital com duração de cura indefinida para a manutenção das bolsas vazias, desligando a toda a velocidade através de uma espécie de mosteiro-rinque cujos numerosos canais se cortam em ângulos retos, - onde o uniforme é o casaco surrado.

\*

Logo após, em cada serviço, com um barulho terrível, os armários com cortinas de ferro se abrem, - de onde as pastas, como horrorosos pássaros-fósseis familiares, desanichadas de seus estratos, descem pesadamente para pousar nas mesas onde se sacodem. Inicia-se um estudo macabro. Ó analfabetismo comercial, ao ruído das máquinas sagradas é então à longa, à sempiterna celebração de teu culto que se deve servir.

Tudo se increve aos poucos em impressos em várias vias, onde a palavra reproduzida em malvas cada vez mais pálidos acabaria sem dúvida por dissolver-se no desdém e no próprio tédio do papel, não fossem os arquivos, essas fortalezas de papelão azul muito resistente, perfurados no centro com uma lucarna redonda a fim de que nenhuma folha inserida se esconda ali no esquecimento.

Duas ou três vezes por dia, no meio desse culto, o correio multicor, radioso e tonto como um pássaro das ilhas, mal saído dos envelopes marcados em preto pelo beijo dos correios, vem sem cerimônia pousar diante de mim.

Cada folha estrangeira é então adotada, confiada a uma de nossas pombinhas, que a guia a destinos sucessivos até sua classificação.

Algumas joias servem para tais atrelagens momentâneas: cantoneiras douradas, grampos parisienses, cliques esperam em escudelas por sua utilização.

\*

Pouco a pouco, no entanto, enquanto a hora gira, a onda sobe nas cestas de lixo. Quando vai transbordar, é meio-dia: uma campainha estridente é convite para desaparecer instantaneamente desses locais. Reconheçamos que ninguém precisa ouvi-lo duas vezes. Uma corrida desvairada se disputa nas escadas, onde os dois seixos, autorizados a se confundirem na fuga quando não o eram para a entrada, se chocam e se acotovelam à porfia.

É nesse momento que os chefes de serviço tomam verdadeiramente consciência de sua superioridade: “Turba ruit ou ruunt”; eles, com porte de sacerdotes, deixando passar o galope dos monges e mongezinhos de todas as ordens, visitam lentamente seu domínio, cercado por privilégio de vidraçarias despolidas, num cenário em que as virtudes embalsamadoras são a soberba, o mau gosto e a delação, – e chegando a seu vestiário, onde não raro se encontram luvas, uma bengala, uma echarpe de seda, largam repentinamente o hábito de sua careta característica e se transformam em verdadeiros homens do mundo. (PONGE, 2000, p.112-117, grifo do autor).

O poema se divide em quatro partes, como se descrevesse os intervalos de um dia de trabalho. Mas, ao contrário da correria que se esperaria, o ritmo dos acontecimentos é muito lento e o poema parece acompanhá-lo. Daí as passagens relativamente longas, o tom arrastado, certo acúmulo de situações e mesmo a extensão do poema, fechado num movimento circular que começa e termina na escada. Um objeto que é como que colocado diante de nós – « *C'est* ». O tempo naquela repartição, também incrivelmente lento, obedece à incômoda lógica de uma rotina que aprisiona e contém aqueles que trabalham. Há uma profusão de vocábulos que apontam em direção ao sujo, ao desanimador, ao negativo. A começar pela escada que não é encerada há mais de trinta anos. Então, como se acompanhássemos num crescendo o sujeito lírico na empreitada da subida, somos envolvidos pelo ambiente: a sujeira da escada, as cinzas dos cigarros, os funcionários, sua aparência, a asfixia. Vejamos como, logo de início, o poema nos coloca no meio de um pelotão em marcha. Todavia, o peso do jargão bélico é encoberto por uma variedade de adjetivos que apequenam os funcionários. Estes são mesquinhos, selvagens, valem-se do chapéu como se com isso assegurassem seu lugar e existência, estão com as marmitas à mão (um « *leur valise à soupe à la main* » cuja sonoridade concretiza o ato de comer). A potência da descrição pongiana está toda aqui não como se acenasse ao brilho (que podemos observar no poema « *L'Hûître* » por exemplo), mas como a uma espécie de maquinaria suja e um tanto patética cuja asfixia vai se iniciar.

Esta primeira parte do poema apresenta um movimento lento marcado especialmente pela espiral da escada que parece nunca terminar. O estado de deterioração (que se torna também dos funcionários), o formato de caracol, a falta de limpeza, contribuem na construção de um tempo que, além de eterno, parece se repetir ao infinito. É um espaço-tempo opaco, porque reticente. Um « *jour* » que se distende e que, nessa reticência, pode ser compreendido como luminosidade ou como todas as horas do dia. Mas, a tal claridade, rivalizam o pó, as camadas de « *râpure* », raspagem, da própria madeira. Sendo ela bege, mais difícil se torna a visibilidade. Tudo leva a uma espécie de estaticidade em movimento. Aliás, este é de um caráter forçado, vejamos que é a própria fadiga que suspende os sapatos de um degrau a outro. Sujeira, poeira, cansaço, eixo imundo, deixam esses sujeitos envoltos numa atmosfera de negatividade. Na verdade, o termo de comparação que o poema adota, homens cujo andamento é como o de grãos de café próximos das engrenagens de um moedor, é em si mesmo extremamente negativo e irônico. Interessante notar que a música produzida por essa marcha é também repetitiva e contínua; obedecendo a uma ordem que parece advir de um grande mecanismo do qual esses homens constituem somente uma pequena peça. A ideia de coletividade nesse caso imprime-se tanto pela inclusão, que é a um só tempo do eu-lírico e do leitor, que vem pelo modo como se desenha o ambiente, quanto pelo possessivo « *notre* » e pelo pronome « *nous* ». Todavia, esta auto-inclusão do sujeito lírico funciona só na medida em que ele se sabe parte dessa engrenagem. O que não significa que ele a corrobore. Porque, de certo modo, a sua visão dessa realidade é a de um sujeito que observa de longe, ainda que de fato não seja esse o caso. Daí o poema passar da primeira pessoa do plural inclusiva (nós) para a terceira (eles). Este sujeito pode, portanto, ser crítico porque não se acredita livre. É irônica a expressão « *l'état libre* », pois ela dá a ver não só o estado dos funcionários, mas o modo como se configuram as autoridades soberanas. Nesse panorama, é coerente a naturalidade do movimento de opressão comparada à gravidade: é sempre contínuo, não sentido. Dadas as premissas dessa maquinaria toda, começa a funcionar um moinho de paradoxos: a opressão é simples; o céu tem seu fundo como se fosse profundidade; a mão, ao invés de celeste, é miserável. Esta mão roda o moinho ao mesmo tempo que reproduz seu movimento numa sequência aliterativa que define a chegada de todos e o começo dos trabalhos: « *la main de la misère tourne le moulin* ».

A saída da escada, que vale também como a entrada, mais que engrenagem, é esfínter. Assim, cada funcionário é expulso forçosa e estrategicamente por tal estrutura muscular, haja vista a utilização de cera, de *fly-tox* (uma antiga marca de inseticida), de luz elétrica. A coisificação do homem, iniciada já na lenta subida da escada, é gritante. A crítica, que aproxima essa movimentação toda ao funcionamento do aparelho excretor, é a um só tempo cômica e agressiva. Marcas de uma espécie de seriação humana, de moldagem, que deprime a esses funcionários. Separados bruscamente, encontramos-nos numa atmosfera de hospital – a coletividade retorna pelo « *on* » explícito. Ali, a cura para as bolsas vazias é indefinida e cessa momentaneamente a corrida num espaço monastério-pista milimetricamente traçado. É a pobreza que adoenta esses seres; sobretudo, o trabalho que lhes cabe. Há um frenesi que se espalha pelo entorno de modo muito sonoro: os armários de ferro se abrindo, as pastas-pássaro caindo pesadamente sobre as mesas. Cabe notar o modo como o ritmo é tão mecanizado quanto as atividades do dia. À lentidão da subida rivaliza um automatismo competitivo, um espalhafato meio ordenado que começa na abertura de cada armário: « [...] *d'où les dossiers, comme d'affreux oiseaux-fossiles familiers, dénichés de leurs strates, descendant lourdement se poser sur les tables où ils s'ébrouent.* » Se são os « *dossiers* » que guardam a essência do trabalho, nada mais natural que serem eles como « *d'affreux oiseaux-fossiles familiers* » guardando em si mesmos o horror de uma rotina repetitiva. É justamente essa espécie de fossilização e consequente exumação de um corpo que é familiar aquilo que proporciona o estudo macabro. Na terceira parte do poema, centrada na rotina desse escritório, a crítica ao sistema sócio-econômico é bem mais explícita. Intensificaram-se, se comparado ao início do poema, as referências a um estado de morte, doença, incômodo, em que ganham lugar palavras como « *terrible* », « *affreux* », « *fossiles* », « *dénichés* », « *lourdement* » e « *macabre* ». O analfabetismo comercial é culto (celebrado ironicamente inclusive no próprio poema por meio de uma interjeição), mas de espécie que se aproxima muito de uma patologia. A esse culto, o ruído das máquinas sagradas (muito provavelmente as de escrever) deve servir.

Com uma narratividade que se mantém praticamente linear, o culto é meticulosamente descrito: os impressos em várias vias duplas, os arquivos, as folhas organizadas. O trabalho com a palavra, já evocado pelo ruído das máquinas sagradas, aparece enquanto mera reprodução, em malvas pálidas, passível de dissolução, num papel ele mesmo desdenhoso e tedioso, em folhas que tendem a se esconder. Apesar de virem a socorro da organização, os arquivos não parecem

resolver de todo o problema de uma língua que, tanto quanto aqueles « *petits employés* », já se vê empalidecida, surrada, à beira da dissolução. Nada corre o risco de se perder dentro dos papelões sólidos e azuis, mas vejamos que fortalezas são os arquivos, não a palavra. É uma rotina de uso claramente apagadora. E, em meio a tudo isso, os únicos pontos de luz vêm de fora: o correio. Multicolorido, radioso e bobo como um pássaro, beijado pelos correios, ele pousa diante do sujeito lírico. Interessante notar a delicadeza com que são manuseadas cada uma das folhas até sua classificação. Mais interessante ainda é o fato de que somente neste momento é que o eu-lírico se materializa e toma parte nessa rotina. Ele diz: o correio vem sem cerimônia pousar diante de mim (« *devant moi* »). A fixação dessas folhas estrangeiras também está rodeada de algumas joias cujo aparecimento é, como qualquer fulguração de luz e beleza, momentâneo. Tais cantoneiras, grampos, cliques, de certo modo pretendem que as folhas não se percam, que as palavras não se dissolvam. Coisa que, evidentemente, nesse contexto, é impossível.

Conforme as horas passam, indicadas por um movimento giratório de tédio e repetição, num « *peu à peu* » que supostamente contraria a correria das pastas e dos correios, a montanha de lixo aumenta nos cestos. Aquela mesma palavra que se colocava em vários impressos, reproduzidas em laudas cada vez mais pálidas, ou melhor, as suas tentativas, agora quase que transbordam nas lixeiras. Numa poética como a pongiana, que leva tanto em conta a construção e os caminhos que a palavra percorre, e cuja característica é a publicação dessa gênese (em obras como *La table*, por exemplo), tal amontoado de papel e palavra só prova o quanto o trabalho dessa repartição é desperdício. Em « *R. C. Seine N°* », o componente sonoro tem uma importância tão decisiva que assume foros de verdadeira orquestração que, meticulosamente, liga-se a cada uma das atividades rotineiras. Pois, é exatamente no momento em que o lixo está prestes a transbordar, pontualmente ao meio-dia, que a estridente campainha toca. O conjunto todo pode ser entendido como uma máquina social-comercial. Nela, os funcionários são mais uma pequena peça cujo sincronismo com as outras parece naturalmente regulado. Tocada a campainha, o sinal de permissão para o desaparecimento de todos desse lugar, o que se dá é um desmanche instantâneo da engrenagem toda. A organização da chegada se esvai numa corrida louca pelas escadas, verdadeira disputa. Interessante a colocação dos « *deux sexes* » nesse momento. Quando da subida pela escada, é fácil pensar que a uniformização do sistema já havia, de chofre, podado essa particularidade. Mas, na saída, fora daquele lugar, podem se confundir, estão autorizados a mostrar quem executa a melhor cotovelada.

Se a maquinaria, com a saída dos funcionários, aparentemente se esgota, ainda temos um relance dos chefes de serviço. « *Turba ruit ou runnt* », pensam eles, tomando verdadeiramente consciência da sua superioridade. Com efeito, a citação latina nos dá claramente a visão de uma turba, de uma multidão desordenada que se precipita pela escadaria. Tal citação, que é exemplo muito comum em gramáticas latinas francesas do século XIX<sup>75</sup>, é utilizada na descrição da concordância entre sujeito e verbo. Quando aquele se refere, então, a um nome coletivo, o verbo pode se colocar tanto no singular quanto no plural. Assim, teríamos: “*Turba ruit*” (A turba lança-se) ou “*Turba ruunt*” (A turba lançam-se). Que aqui se tem um efeito bem claro de homogeneidade não parece surpreender, pois que esses homens se reduziram a uma massa indistinta que se precipita escada abaixo. Podemos, portanto, tomar o primeiro uso, *turba ruit*, entendendo essa multidão como coisa. Mas, que não nos escape, entretanto, uma noção muito sutil de singularidade. No caso do plural, *turba ruunt*, compreende-se que existem homens numerosos que se lançam. Como se fosse possível, de certo modo, considerar cada um dos que ali estão enquanto individualidade, ainda que isso por si só os faça somente mais uma peça na engrenagem. Cabe notar que o próprio poema tende a resistir a essa massificação, pois que ao “*ruunt*” segue-se um « *eux* ». Este, embora se refira aos chefes de serviço, parece asseverar o fato de que a turba é composta de homens, é humana. Em todo caso, são mesmo os chefes, em sua superioridade que ali estão.

Ora, se a mão que movimentava a engrenagem vem do céu, são os chefes de serviço os sacerdotes e, sob sua supervisão, estão monges e mongezinhos de todas as ordens. Há uma interpenetração sensível de vários campos semânticos no caso da expressão « *de tous ordres* » – comercial, religioso, militar. Nesse parágrafo que encerra o poema, a adjetivação assume um papel importante no sentido de definir quem são, de fato, as figuras que compõem o quadro geral dado até então. Pois que se estabelece um contraste, pelo menos aparente, entre os funcionários do primeiro parágrafo e os patrões no último. Nesse sentido, rivalizam os chapéus-coco e os farnéis dos *petits employés* às luvas, bengala e echarpe de seda dos patrões. A diferenciação, entretanto, termina por aí, já que esse domínio, a ser explorado após o galope, pode ser a um só

---

<sup>75</sup> Alguns poucos exemplos: *Grammaire latine* de Emile Lefranc (1825); *Principes de grammaire latine, d’après la méthode grecque* de M. Burnouf de B. Darragon (1827); *Méthode rationnelle pour apprendre la langue latine* de Auguste Latouche (1830); *Rudiment, ou grammaire latine* de J. J. Janet (1839); *Éléments de la grammaire latine* de Charles-François Lhomond (1817).

tempo dos monges quanto dos sacerdotes. Na descrição desse reino, temos de volta a negatividade numa carga exponencializada: as virtudes embalsamadoras (cujo sentido é a um só tempo o do odor positivo e da morte) são a arrogância (« *la morgue* »), o mau gosto e a delação. Muito provavelmente, assim como os seus funcionários, os chefes de serviço trocam o hábito pelos elegantes acessórios e, assim, tornam-se homens do mundo. Ou, pelo menos, até que o horário de almoço termine.

Segundo Francis Ponge relata a Sollers (PONGE; SOLLERS, 1970, p.76), « *R. C. Seine N°* » descreve sua própria proletarização nos cucúlos da *Messageries Hachette*. A lembrança vale não porque pode justificar a ligação entre obra e biografia, mas porque mostra o modo como a literatura de Francis Ponge se relacionava com a sociedade dos anos de 1934 a 1936, período em que o poema foi escrito. Em outras palavras, partindo de sua experiência pessoal de proletarização, o autor se vale da língua francesa e constrói esse objeto poético, ele mesmo autossuficiente e completo, ficcional. Por isso mesmo, não é possível circunscrever o alcance de tal objeto àquele momento preciso: mais de 50 anos depois, « *R. C. Seine N°* » ainda pode ser lido e reconhecido em qualquer escritório, repartição, ou seção em que muitos trabalham sob as garras de um supervisor – daí porque são paradigmáticos os textos do *Le parti pris des choses*. Talvez, mais importante seja notar o fato de que para Ponge importa o texto enquanto monumento, inscrito na pedra, cuja duração é similar à de qualquer lápide ou estátua<sup>76</sup>. São tais textos que devem resistir e recusar à sociedade daquele momento. Segundo Bernard Veck (1993), a obra de Francis Ponge se estabelece com base na recusa da língua, da sociedade.

Tal recusa, ou resistência, podem ser entrevistas em « *R. C. Seine N°* » a partir da crítica severa que é feita, mas, sobretudo, por uma espécie de contaminação exterior que invade o poema e que ocorre justamente em razão do tema do qual fala. Assim, o poema se vale da própria estrutura de um mundo burocrático sujo, opaco, alienante, coisificante, para lhe voltar as costas. E, mais ainda: se em Ponge o poema tende a ser a coisa, « *R. C. Seine N°* » concretiza perfeitamente a atmosfera, o ritmo e o estado desse local, fazendo vir à tona um mundo pleno de negatividade. À crítica sartreana poderíamos replicar que, apesar da coisificação do homem

---

<sup>76</sup> Vejamos que essa monumentalização do texto, o resgate da língua francesa, é de um viés especial justamente porque se configura em termos de valor (da língua, da obra, do objeto). Aliás, os monumentos pongianos não são estáticos. Sendo inacabados, os poemas proporcionam uma renovação ininterrupta da língua, são objetos que podemos girar nos dedos, que se permitem sofrer guinadas espetaculares. Especificidades que dão à poética pongiana um criativo teor paradoxal.

(aceitável nesse contexto), o poema funciona tanto quanto qualquer outro da obra e ainda mais pelo fato de que se ergue sobre uma recusa que parte daquilo que é expressamente recusado – a sociedade burocrática. No entanto, sob outra forma, a recusa aparece na eleição das coisas pequenas, insignificantes, que compõem um mundo de coisas mudas. Aparecem, então, as coisas na língua francesa, com o desejo de que uma nova retórica se forme. O poema toma a forma revolucionária de uma pequena bomba que, se foge ao imediatismo do mundo, é com o intuito de negá-lo. Floresce, graças a essa vontade, um partido das coisas cuja tônica é um mundo de delicadezas, prazeres esquecidos apagados pelo uso linguístico cotidiano. A resistência a um mundo que fala demais é sutil (já que natural), porém muito eficaz. Bom exemplo dela é o poema que segue:

*LES PLAISIRS DE LA PORTE*

*Les rois ne touchent pas aux portes.*

*Ils ne connaissent pas ce bonheur: pousser devant soi avec douceur ou rudesse l'un de ces grands panneaux familiers, se retourner vers lui pour le remettre en place, – tenir dans ses bras une porte.*

*... Le bonheur d'empoigner au ventre par son noeud de porcelaine l'un de ces hauts obstacles d'une pièce; ce corps à corps rapide par lequel un instant la marche retenue, l'oeil s'ouvre et le corps tout entier s'accommode à son nouvel appartement.*

*D'une main amicale il la retient encore, avant de la repousser décidément et s'enclore, – ce dont le dé clic du ressort puissant mais bien huilé agréablement l'assure. (PONGE, 1999, p.21-22).*

Com a tradução de Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria:

OS PRAZERES DA PORTA

Os reis não tocam nas portas.

Não conhecem esta aventura: 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.

... A ventura de empunhar no ventre pelo nó de porcelana um desses altos obstáculos de um cômodo; o corpo-a-corpo rápido pelo qual por um instante o passo se detém, o olho se abre e o corpo inteiro se acomoda ao seu novo aposento.

Com a mão amiga a retém ainda, antes de empurrá-la decididamente e encerrar-se, – que o estalido da mola potente, mas bem azeitada, lhe assegura agradavelmente. (PONGE, 2000, p.73).

Logo de saída, enfrentamos uma aproximação das mais insuspeitadas. Como conciliar duas coisas entre si tão estranhas quanto o prazer e uma porta? O tom assertivo do título diminui tal estranheza porque a ele se segue uma negação que é dupla (ainda que seja uma só): « *Les rois ne touchent pas aux portes* » e « *Ils ne connaissent pas ce bonheur* ». É a partir dessa declaração que o poema se constrói, enquanto descrição de um estado de prazer, de um « *bonheur* » que a realidade desconhece e que nos será apresentado. Em sua própria forma, o texto desenha o distanciamento dos reis e o movimento que conduz ao prazer. O primeiro, na frase inicial do poema, isolado e reduzido, é marcado por uma sonoridade interna que contém o próprio objeto que recusa, porque este ecoa no branco da página, tão definitivo quanto a própria declaração. Mas, aquilo que os reis não conhecem, o prazer, concretiza-se em três estrofes que reproduzem o movimento do corpo e da porta no seu abrir e fechar, bem como na passagem de um cômodo a outro. De um modo geral, o poema em sua forma encena um movimento bem próximo ao da dança: empurrar, voltar-se, colocar no lugar, tomar nos braços. Talvez venha daí a familiaridade do contato, do deslizamento do objeto e que é deslizamento nosso também. Vejamos que, se falamos em dança, o compasso está bem marcado por alguns verbos no infinitivo, mas, especialmente pelo som de “o” e de “e” já contidos na palavra francesa *porte*. Mas, no que concerne à sonoridade, note-se o modo como se irmanam os adjetivos « *bonheur* » e « *doucer* » aos verbos « *pousser* » e o pronominal « *retourner* ». Nesse panorama, cabe observar o adjetivo « *rudesse* » num tom abaixo, mais fraco. O verbo « *remettre* » também não terá a mesma força, por exemplo, do « *tenir* » que encerra este parágrafo. Portanto, a sonoridade do poema procura mimetizar o deslizamento, um certo movimento de vai-e-vem, que é próprio da porta e do homem ao abri-la e fechá-la.

Ítalo Calvino (1995, p.240) diz desse texto que é emblemático da poesia pongiana porque “[...] uma coisa indiferente e quase amorfa como uma porta revela uma riqueza inesperada; de repente ficamos felizes por encontrar-nos num mundo cheio de portas para abrir e fechar.” Vale notar como o crítico italiano, via Francis Ponge, redireciona a riqueza dos reis para o objeto, a porta é rica. A despeito de todo pendor simbólico, não se trata no caso somente da abertura para algum outro lugar. Trata-se, antes, de um « *corps à corps* » do sujeito que se apaga numa terceira pessoa ou num « *on* » coletivo, que se vê de fora, de um « *dehors* », para observar as coisas mais simples. Daí nasce o prazer, do diferencial do objeto em relação a nós, do modo pelo qual, ao fechar-se a porta, encontramos-nos em outra vizinhança, acomodados, engolfados por um mundo

que se iluminou de um toque na coisa mais absurda do nosso cotidiano. Mas, o que nos interessa de imediato é necessariamente o prazer que fulgura no poema e o modo como ele ali se configura. Tanto assim é, que se sobressai a riqueza de um contato desde o impulso inicial que se dá no objeto, bem como toda movimentação que o envolve. Empurrar com doçura ou com rudeza diz muito daquilo que guarda a porta, grande painel alçado quase que à categoria de arte. A sua estrutura é naturalmente durável (na medida do possível), consistente, resistente. Arriscaríamos até a afirmar que ela tem muito de monumental, embora seja largamente objeto de utilidade. Feita para que dure, sua função é tanto a de compartimentar quanto a de compartilhar. Isso fica claro em relação ao objeto porta, mas também do que há de humano. E tal inversão que desloca o prazer para a porta só funciona na medida em que ele é humano e em que o homem tem a capacidade de perceber tal prazer.

Dissemos, no início, que « *Les plaisirs de la porte* » se contrói partindo da negação (dupla e una ao mesmo tempo) de que os reis não tocam nas portas e, conseqüentemente, não conhecem tal prazer. De modo muito simples, no entanto, essa negação se reverte numa ação que é muito mais definitiva que a negação dos reis porque é prazer. Tem-se, inegavelmente, uma potência advinda de uma contenção (do outro, os reis) que se torna, no poema, negação e expansão (do eu coletivo): « *Les rois ne touchent pas aux portes* », por isso eles « *Ils ne connaissent pas ce bonheur* » que é « *tenir dans ses bras une porte* ». Sobre esta última metáfora, ter em seus braços uma porta, pode-se dizer que ela tem força, pois encerra a prerrogativa das relações que somos capazes de travar com o simples, com o cotidiano. A potência dessa imagem vem disso: do inusitado de tomar uma porta nos braços e, em grande medida, desfuncionalizá-la. Então, este objeto de Ponge, abre ao leitor outra perspectiva da coisa. Temos uma porta, não comum, mas de uma espécie que conduz a outras possibilidades de fruição (estamos falando em prazer) do mundo, da realidade e da sociedade. O poema deixa claro o quanto contribuem os sentidos, e sua apreensão completa, para o prazer das coisas que vemos sempre gastas pelo uso linguístico diário. O sujeito lírico traz à tona a situação do homem, num lugar e em relação ao objeto, mas, sobretudo, em relação à linguagem. Michel Serres (2001, p.46) assevera, em seu *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*, o fato de que “[o] tato vê um pouco, ele tem ouvido.” Como se o tato predominasse e, na mão, que toca a porta, estivessem concentrados todos os outros sentidos. Todavia, se o tato ouve, é porque existe a linguagem e a sua compreensão se dá por meio dela. No caso de « *Les plaisirs de la porte* », o sujeito é objeto na medida em que não

necessita de nenhum instrumento (como o pano ou a faca) para estabelecer contato. Ele é simplesmente pele que toca a porta e que em troca é tocada; como canal, é a pele o centro irradiador do prazer, centro que permite dar voz à porta, estabelecer o diálogo. Enquanto corpo que se recobre inteiramente de pele, o sujeito lírico dialoga com as coisas; neste diálogo, constrói-se, ao mesmo tempo, aquilo que tem por dentro, o humano. Todavia, enquanto ser de linguagem, existe a possibilidade de que ele se veja de fora e dali veja o objeto. Voltando a Ítalo Calvino, (1995, p.244), “[d]iremos que em Ponge a linguagem, meio indispensável para manter juntos sujeito e objeto, é continuamente confrontada com aquilo que os objetos exprimem fora da linguagem e nesse confronto é redimensionada, redefinida – muitas vezes revalorizada.” O que equivale a dizer que, no caso desse objeto de Francis Ponge, sujeito (ou homem) e coisa estão ligados pelo que pode a linguagem, por essa imagem de força gestual e de prazer que é ter nos braços uma porta.

Icônicas desse prazer são as reticências que iniciam o terceiro parágrafo. Como se a ação de abraçar a porta, após um período de suspensão, remetesse unicamente a algo que continua e é o próprio ato: « ...*Le bonheur* ». Mas, o interessante em Francis Ponge é a dimensão que tomam as coisas mais cotidianas. Ora, a ação de tocar na maçaneta torna-se aqui o prazer, a aventura, de empunhar no ventre. A maçaneta é nó de porcelana; a porta, já grande painel, é alto obstáculo. Comparem-se esses objetos simples à opacidade e sujidade dos ambientes em « *R. C. Seine N°* » por exemplo. Eles são delicados numa clave majestosa. A ligação entre o homem e a coisa é vista aqui em curso: é praticamente umbilical este « *empoigner au ventre* ». Além disso, as reticências que iniciam o parágrafo são também marca do passo que se detém, do corpo a corpo rápido – do prazer, porque o leitor (re)abre a porta ao se dar conta de que os reis nela não tocam. É esse o momento de suspensão, do desconhecimento, dos olhos fechados que se abrem como se fossem eles mesmos porta. Os objetos de Francis Ponge nos abrem a uma outra perspectiva de mundo, proporcionam um acomodar novo a um novo aposento. Tudo isso partindo da linguagem, de um objeto outro que é a palavra na língua francesa.

Não é ilícito, portanto, admitir que « *Les plaisirs de la porte* », enquanto fábula moral, ensinamento, coisa, altera não só a percepção do sujeito, mas a do leitor. O poema assinala de modo bem nítido, na última parte que é o fechar da porta, a reciprocidade que se instala entre homem e coisa por meio dessa mão amiga. É ela ainda que preserva um pouco mais o momento da suspensão, antes de voltar a empurrá-la (um *re-pousser*, com nova significação) e fechá-la. Tal

fechamento parece simples, cotidiano, mas ele é completamente redimensionado pelas escolhas vocabulares. O próprio « *repousser* » combinado a um advérbio como « *décidément* », além da utilização de um verbo como « *s'enclorre* » (e não « *fermer* », por exemplo) dão conta disso. Tais escolhas espelham o objeto e o próprio poema, pois que tudo nesse fechamento aponta em direção a outro modo de ver essas ações. Então, se o poema desenha o fechamento da porta, com um « *déclit* » muito sonoro, partindo de uma « *main amicale* », temos verdadeiramente a abertura a uma outra coisa. Pois que é preciso considerar a natureza dessas palavras que, de certa forma, encontram-se na esfera semântica dos começos – o começo da amizade, o barulho do funcionamento. O estalido da mola potente assegura o fechamento total de um modo de se ver a porta que é, na verdade, o colocar em funcionamento de um outro. Ou seja, uma nova maneira de olhar e ir às coisas por meio de um objeto de linguagem. O movimento do poema é similar ao do abrir e fechar da porta, mas guarda em si uma espécie de educação, na qual, ao executarmos tal movimento (que é de leitura e de afirmação do prazer), passa-se a considerar enfim como válido (e belo) um novo modo de estar no mundo. O fechamento da porta é indicativo da maquinaria delicada, agradável, que recomeça a funcionar e aponta para um antes e um depois da coisa, antes e depois da linguagem. A esse estrato humano os reis não têm acesso. E se o poema se inicia pelo patamar mais alto da escala social, logo de saída ele já inverte os termos da equação ao constatar a falta de algo para aqueles que, teoricamente, possuem tudo. A crítica é tão sutil que passa despercebida. Michel Collot (1991, p.57-58, grifo do autor) a aponta com perspicácia que

*[l]e fait même de consacrer un poème à un objet aussi prosaïque et dévalorisé revêt une signification polémique évidente. Conférer dignité poétique à des choses triviales, c'est renverser la hiérarchie instituée par l'usage social : « les rois ne touchent pas aux portes ». Le message révolutionnaire de Ponge se formule rarement en termes directement et explicitement politiques ; il s'exprime implicitement par la réhabilitation des choses les plus familières [...]*<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> “O fato mesmo de consagrar um poema a um objeto tão prosaico e desvalorizado reveste uma significação polêmica evidente. Conferir dignidade poética a coisas triviais, é inverter a hierarquia instituída pelo uso social: ‘os reis não tocam nas portas’. A mensagem revolucionária de Ponge raramente se formula em termos direta e explicitamente políticos; ele se exprime implicitamente pela reabilitação das coisas mais familiares.” (COLLOT, 1991, p.57-58).

Vejamos que a própria estrutura do poema, de acordo com o seu objeto, já implica numa crítica: veja-se a luminosidade em poemas como « *Pluie* » e « *Les plaisirs de la porte* » por oposição ao fechamento, à verdadeira claustrofobia, e escuridão de « *R.C. Seine N°* ». São duas maquinarias que se opõem: a chuva é a fração do meteoro puro; a escada é esmagadora, opaca, dúbia. Nesse sentido, como já dissemos (e como quase toda a fortuna crítica dedicada ao autor assevera) o poema pongiano quer ser a própria coisa. O seu processo aponta para fora (o mundo) e para dentro (o poema mesmo), daí seu caráter de poema-objeto.

## 6 MURILO-PONGE: DOIS OBJETOS (SUR)REAIS

Colocando duas poéticas cuja vontade de concretizar e de objetivar são muito marcadas, uma pergunta que podemos nos colocar é: como se posicionam esses conjuntos de poemas em relação à sociedade problemática em que estão inseridos (a do Pré-Guerra e a do Pós-Guerra)? À primeira vista, Murilo Mendes é o mais engajado, a ironia, o humor negro e a severidade estão marcadamente presentes; enquanto Francis Ponge se reserva a tão-somente lançar uns e outros dardos mais moralizantes. Nesse sentido, pode-se pensar no tangenciamento dos dois poetas em relação ao Surrealismo, à vontade vanguardista, ao binômio arte-vida. Nenhum adere de modo franco à bandeira de Breton. Murilo toma do Surrealismo o que melhor lhe cabe, antropofagicamente, ou seja, as técnicas (montagem, colagem, aproximação de contrários); enquanto Francis Ponge renegando o lirismo, passa ao largo da vanguarda, dando a certas obras suas uma tonalidade de manifesto contrário àqueles dos surrealistas (ele vai na contracorrente). Mas, uma última pergunta indicará a direção a nossas considerações: verdadeiramente, estão os dois poetas tão afastados assim da programática surrealista?

### 6.1 Surrealismo à moda muriliana

Se um certo tom surrealista parece aplicar-se somente à poesia do primeiro Murilo Mendes, aquela que compreende *A poesia em pânico* (1938), *O visionário* (1941) e *As metamorfoses* (1944), parece também claro que os ecos dessa vanguarda não desapareceram no Murilo final, aquele de *A idade do serrote* (1968), de *Convergência* (1970) e de *Poliedro* (1972), como já dissemos. No que toca a este último, nosso objeto, escrito entre 1965 e 1966, pode-se dizer que ainda estão presentes o tom inconformista, certa atmosfera de sonho, bem como a força da imagem que une disparidades. De um modo geral, estão presentes ainda o catolicismo e o Essencialismo redimensionados já tão característicos da poesia muriliana (como vimos com as leituras de poemas), bem como o retorno daquele humor da década de 30, que, desta feita, aparenta intensidade diversa com vocalizes cortantes de ironia, de descrédito e de desilusão.

Do Surrealismo muriliano, pode-se dizer que não foi em nenhum momento de caráter ortodoxo. Como afirma o próprio poeta no retrato-relâmpago dedicado a André Breton:

Reconstituí também épocas distantes, a década de 1920, quando Ismael Nery, Mário Pedrosa, Aníbal Machado, eu e mais alguns poucos descobrimos no Rio o surrealismo. Para mim foi mesmo *un coup de foudre*.

Claro que pude escapar da ortodoxia. Quem, de resto, conseguiria ser surrealista em regime de *full time*? Nem o próprio Breton.

Abracei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares. Tratava-se de explorar o subconsciente; de inventar um outro *frisson nouveau*, extraído à modernidade; sobretudo deveria contribuir para uma visão fantástica do homem e suas possibilidades extremas. Para isto reuniam-se poetas, pensadores, artistas empenhados em ajustar a realidade a uma dimensão diversa. Os surrealistas, com efeito, não se achavam fora da realidade. Reconhece-o – muito tarde! – o dissidente Aragon, que nos recentíssimos *Entretiens avec Francis Crémieux* faz justiça ao surrealismo e lhe atribui alta missão histórica. Mas não resta dúvida que num primeiro tempo a rigidez do método da escritura automática provocou numerosos mal-entendidos. (MENDES, 1994, p.1238-1239, grifo do autor).

Murilo partilha com a vanguarda francesa especialmente concepções como a de liberdade (daí intitular-se uma de suas obras principais *Poesia liberdade*<sup>78</sup>, bem como serem estas suas palavras de ordem), a recusa dos limites humanos, de que se desprende a presença de camadas desconhecidas e elementos a eles relacionados, como a alucinação, a loucura, o sonho. São muito recorrentes, portanto, imagens oníricas numa quebra, no caso, insistentemente essencialista e insólita, das categorias tempo-espço. Nesse sentido, o sonho proporciona um assolamento do mundo no que concerne à maneira como o apreendemos pela razão. Em seus domínios, o sujeito (e o poeta) dispõe de toda liberdade. É por isso que, no poema “Clínica de nervosos”, lemos:

---

<sup>78</sup> Segundo José Guilherme Merquior ([1965], p. 56, grifo do autor) “[...] as duas palavras não estão justapostas por acaso: para o surrealista, elas se definem uma à outra, ambas subentendendo a mesma tarefa e o mesmo ato essencial. Gaetan Picon acerta ao considerar o surrealismo dentro de uma vertente em que a literatura manifesta a ambição de ser algo mais do que puramente literária; é a ambição de transformar o mundo que confere ao movimento a sua designação de ‘otimismo romântico’ e a sua qualidade de entusiasmo, suficientes para separá-lo, irremediavelmente, da literatura da angústia, cuja voga o sucedeu.”

Perdeu a razão, conservando-a: pelo menos mensalmente.

O eletrochoque. O eletrossono. O electrosonho.

[...]

O ex-diretor dos correios diz que só responde a cartas dormindo.

“No tempo da minha idade-média...” costuma dizer o industrial quarentão, referindo-se aos seus vinte anos. Era provavelmente um dos cavaleiros da Távola Redonda.

E aquele que pretende medir o tempo com uma fita métrica!

*Même si c'est vrai, c'est faux*, escreve Henri Michaux. Aqui nesta casa a recíproca é verdadeira.

•

Felizes os visionários: deles é o reino infinito da visão.

[...]

(MENDES, 1994, p.1017-1018, grifo do autor).

Daí serem comuns na poesia de Murilo Mendes (1994, p.1019) o fascínio pela imagem do homem dormindo e a presença da atmosfera de sonho, como em “Os índios”: “Dormiam devagarinho: extremamente curiosos, punham-se a observar o sono próximo, operação mágica que reserva ao homem encantos especiais.” Em verdade, pode-se dizer que o Surrealismo de Murilo Mendes, essa estética tomada à brasileira, exerce um papel fundamental como possibilitador da junção de elementos díspares, com vistas à apreensão total da realidade – uma das pedras de toque da poética desse nosso modernista. Ora, o que uma perspectiva normal toma como contraste e disparidade, a muriliana toma como reunião, como síntese superior (MOURA, 1995). Assim, os mecanismos de que Murilo Mendes lança mão estão subordinados à metáfora<sup>79</sup> e à imagem de matriz claramente surrealista e que se valem de elementos aparentemente dissociados (verdadeiramente díspares). Estes elementos, tomados ao cotidiano, são aproximados por pontos de contato os mais sutis (que fazem lembrar a metáfora aguda do Barroco) e integrados num espaço em que o que se busca é a totalidade.

---

<sup>79</sup> Murilo aproveita-se muito daquilo que José Paulo Paes (1997, p.176, grifo do autor), denominou a “metáfora de trajeto invertido” que aproxima “[...] por uma espécie de intrusão, realidades naturalmente distanciadas dentro do contraste e da descontinuidade”. Intrusão e distanciamento que tais são perceptíveis nos lances metafóricos de *As metamorfoses*, a exemplo de ‘A manhã veste a camisa’ ou ‘Conto as estrelas pelos dedos, faltam várias ao trabalho. Desmontam o universo-manequim.’ Em ambos os lances, a desmesura do cósmico assume a pequenez humana do vestuário, do emprego e da vitrine.”

Nesse panorama poético, a imaginação tem papel definidor: de atividade criadora cuja vontade é de tudo transformar em poesia e pela poesia. Urgência em criar tomada a Rimbaud e imaginação como senhora das analogias universais em Baudelaire. É, portanto, a imaginação que permite a Murilo aproximar realidades tão contrárias em planos que possibilitam a fusão de dados da realidade. É o que temos com “Diálogo de surdos”:

O relógio da estação bocejando dirige os ponteiros para as doze horas. Uma mulher e seus subúrbios, vestida de forma extravagante, abolida, atravessa a rua sem hesitar a fronteira dos trilhos. Desponta lá na curva um trem rodando o tempo. Uma borboleta cautelosa, fragmento mínimo de eternidade, afasta-se sacudindo a cabeça. Um funcionário ferroviário de boné preto agita uma bandeira vermelha – *le rouge et le noir* – apitando:

– É proibido atravessar os trilhos! Use a passagem subterrânea!

– Já sei, já sei, mas eu sou completamente surda.

(MENDES, 1994, p.1027-1028, grifo do autor).

Partindo da metáfora como base analógica principal, podemos elencar ainda dois procedimentos combinatórios de grande importância nesta obra: a fotomontagem e a colagem surrealistas e a montagem cinematográfica. Nos termos de Murilo Marcondes de Moura (1995, p.28) em seu *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*:

[n]a medida em que a colagem e a fotomontagem têm como material de trabalho coisas já existentes, podemos definir a sua orientação básica como aquela que vai do conhecido e banalizado para o desconhecido e surpreendente. O objetivo central, portanto, é mais uma vez o da invenção, como já tínhamos visto na concepção de imagem.

A montagem cinematográfica, por outro lado, também parte de uma atitude combinatória, em direção ao novo, sob as roupagens de uma arte criadora. No entanto, o que a diferencia, segundo o crítico, é seu caráter de descontinuidade, bem como a supressão das partes intermediárias. Movimentos muito presentes, como vimos, em poemas como “O galo” e “A melancia”. Procedimentos tais que aproximam realidades contrárias e que perfazem o caminho do poeta até a totalidade formada pelo poema: “Preocupei-me com a aproximação de elementos contrários, a aliança dos extremos, pelo que dispus muitas vezes o poema como um agente capaz de manifestar dialeticamente essa conciliação, produzindo choques pelo contato da ideia e do objeto díspares, do raro e do cotidiano.” (MENDES, 1968, p.180).

De fato, um espírito inconformista (claramente aliado ao catolicismo social), como que anima a poética muriliana – “Quem acende as luzes do pão aberto para o homem, quem acende as luzes do paço demolido? Quem convida para um longo baile os anônimos, os esquecidos, os párias da grã-cidade?”. É a vontade vanguardista de juntar arte e vida. Além dessa cartilha inconformista, pautada pelo tom contestatário, e que dá a esta obra o ar politizado que tem, estão presentes objetos tipicamente surrealistas, bem como a figura marcadamente erotizada da mulher. No primeiro caso, desfilam uma gama de objetos insólitos como estátuas, nuvens, manequins, pianos, pérolas, pássaros, espelhos. No caso da mulher, aparece fora do tempo e espaço, com múltiplas idades, forçando o eu-lírico católico aos limites do pecado – a mulher é corpo sensualizado. Além desses, outros traços aproximam o poeta de Juiz de Fora dos surrealistas: “[...] a recusa à especialização – que se manifestava, por exemplo, na ideia de que ‘viver a poesia’ é mais importante do que escrevê-la (Breton proclamava a necessidade de *‘pratiquer la poésie’*); a postura provocativa; e, sobretudo, o horizonte utópico e totalizante, que atribuía à arte uma ‘missão regeneradora’.” (MOURA, 1995, p.40, grifo do autor).

## 6.2 (Anti) Surrealismo pongiano?

O que se pode dizer de Francis Ponge e do seu *Le parti pris des choses* é que esta pequena obra vem à tona em 1942, anos de grande turbulência. Vejamos, no entanto, que estes poemas foram escritos entre 1924 e 1934. Se lidos nessa clave, ou seja, naquela que leva em consideração o período de sua feitura, eles ganham as cores de uma resposta em nome das coisas em face àquilo que pregavam os surrealistas. Apesar de haver assinado o manifesto que anunciava o *Surrealismo a serviço da Revolução*, Francis Ponge não foi um surrealista militante, muito menos ortodoxo. Sua entrada no grupo de Breton se deu como sua saída: sem nenhum alarde. Como diria o próprio autor: « *D’ailleurs je ne me suis jamais fâché avec l’un, ni avec l’autre, j’ai seulement quitté cela pour une raison parfaitement surréaliste: c’est qu’à ce moment-là, je poursuivais une jeune fille, celle qui est devenue ma femme, ou plutôt je cherchais à l’arracher à*

*ses parents.* »<sup>80</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.74). Entretanto, a maioria de suas posições concernentes à literatura são aparentemente contrárias às pregadas pela cartilha surrealista. Portanto, apesar de signatário do manifesto, os textos do *Le parti pris des choses* (e também os *Proêmes*, escritos no mesmo íterim e publicados posteriormente) guardam em si o desejo de dar a ver o mundo real, aquele cotidiano que acreditamos ver e não vemos. O texto pongiano, nesse sentido, volta-se para a realidade, não para a surrealidade pregada no manifesto de 1924. De fato, só numa medida.

Nesse sentido, cabe questionar se a questão do sonho e da escrita automática restam mesmo inconciliáveis entre Ponge e os surrealistas? Em se tratando de fazer falar as coisas, a poética pongiana deseja imprimir ordem, lutar contra a confusão que se instaura. Para Francis Ponge, há uma estreita ligação entre a ordem estabelecida e o poder da palavra. Quando se trata do embate entre as coisas e a palavra, para os surrealistas, quanto mais arbitrária a relação, tanto melhor. Todavia, para o autor do *Le parti pris des choses*, o que se busca é uma menor arbitrariedade entre coisa e palavra – ele procura a palavra certa que diga a coisa, a palavra justa que faça a coisa falar. Observe-se que, em grande medida, o desejo de ordenação de Francis Ponge é o de imprimir uma nova ordem que fale contra a vigente. Se é preciso a palavra justa para a coisa, de acordo com o *modus operandi* do sujeito e do poema pongianos, trata-se de uma justeza que ele escolheu. Quando pensamos na iluminação do mundo cotidiano, no maravilhamento das coisas pela poética de Francis Ponge, fica claro que, à medida que a palavra certa vem à tona, também se pode entrever de maneira completa o objeto e a realidade que ali floresce. Ora, desejar a instauração de uma nova ordem, procurar a palavra justa (segundo os seus pressupostos pessoais), não seria em si mesmo uma forma arbitrária de relação entre as palavras e as coisas? Então, talvez seja certo dizer que a distância entre Francis Ponge e os surrealistas não era tão grande assim.

Tal direcionamento impresso por Francis Ponge a seus escritos coloca em ação uma verdadeira reflexão sobre a linguagem (aquela que temos à nossa disposição, aquela que vemos e a que não vemos). Uma reflexão que se encontra de fato no extremo oposto à premissa bretoniana com o uso da expressão livre e espontânea (o que vem ao espírito, a liberação do indivíduo pela

---

<sup>80</sup> “Aliás, nunca me desentendi nem com um, nem com outro, simplesmente deixei o grupo por uma razão perfeitamente surrealista: é que naquele momento eu me interessei por uma jovem, a mesma que se tornou minha mulher, ou melhor, a que eu queria tirar da casa dos pais.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.74).

expressão automática)? Vejamos como a situação é sutilmente contraditória. Como diria Jean-Marie Gleize (1988), para Ponge, o automatismo, por exemplo, provoca sobretudo uma ilusão de liberação.

*L'automatisme ne libère pas des automatismes, il libère les automatismes. Stéréotypes, fragments de phraséologie culturelle et idéologique. Gain nul. Il faut repartir de plus haut. C'est toute une conception du langage qui est en cause. Une morale e une politique et une esthétique et une poétique qui excluront (ou mettront sous haute surveillance) tout ce qui semble présupposer une sort d'innocence du langage. Pour Breton, il suffit d'écouter le murmure. De se mettre dans les meilleures conditions expérimentales pour le capter et transcrire. De trouver le moyen de lever les barrières (résistances, censures)... Et « ça » parlera.<sup>81</sup> (GLEIZE, 1988, p.66, grifo do autor).*

Entendendo, portanto, a linguagem como instrumento, como meio, André Breton (segundo o Francis Ponge de *Prôemes*, veja-se bem!) parece se esquecer de que o poder singular das palavras é o mesmo poder absoluto da ordem estabelecida. Nesses foros, não estamos falando de uma dissociação entre poder (ordem das coisas, ordem social) de um lado e de outro a palavra – que se constituiria como meio de liberação das cadeias lógicas, arma de subversão da ordem vigente. Temos que nos haver com o fato de que existe o poder das palavras e o da ordem estabelecida se exprimindo através da linguagem. Ora, o desejo de transformação das coisas simples do mundo pela literatura que pretende Ponge, e que se baseia na fundação de uma retórica própria, não estaria ele mesmo no bojo da vontade surrealista? Não seria esse **um desejo de estabelecer uma outra ordem a partir da língua**? Parece-nos que sim.

Numa de suas entrevistas a Philippe Sollers, Francis Ponge diz acerca de sua relação com os surrealistas e da feitura dos poemas do *Le parti pris des choses*:

---

<sup>81</sup> “O automatismo não libera dos automatismos, ele libera os automatismos. Estereótipos, fragmentos de fraseologia cultural e ideológica. Ganho nulo. É preciso nivelar pelo alto. É toda uma concepção de linguagem que está em causa. Uma moral, uma política, uma estética e uma poética que excluirão (ou colocarão sob forte vigilância) tudo isto que parece pressupor uma espécie de inocência da linguagem. Para Breton, é suficiente escutar o murmúrio. Colocar-se nas melhores condições experimentais para captá-lo e transcrevê-lo. Encontrar o meio de suspender as barreiras (resistências, censuras)... E ‘isto’ falará.” (GLEIZE, 1988, p.66).

*Vous comprenez bien que je ne pouvais faire d'écriture automatique, enfin il ne s'agissait absolument pas de ça. [...]*

*Je travaillais donc avec l'irrationnel venant de la profondeur de mon imprégnation, venant du fond de mon corps, et ça, ce n'est pas si loin, si vous voulez, d'une démarche comme celle d'Artaud, mais avec cette différence essentielle que j'avais l'alphabet sur le mur, le dictionnaire sous moi, et que je savais parfaitement que ce que j'allais faire, que ce que je faisais était un texte – et que je ne sortais pas de la langue française, et que je ne voulais pas en sortir ; que j'étais assez, je ne veux pas dire clairvoyant (ça a l'air trop bête) au milieu de l'irrationnel qui sortait de moi-même, pour me rendre compte, au fur et à mesure, parce que j'étais en même temps le lecteur de ce que j'inscrivais, de ce que je traçais, immédiatement je me rendais bien compte que ça allait entrer non seulement dans la langue française, mais dans la bibliothèque française, que, finalement, je faisais un livre.<sup>82</sup>*

(PONGE; SOLLERS, 1970, p.72-73, grifo do autor).

Que é o “irracional vindo da profundezza” senão o deixar falar o inconsciente, como o vemos no *Manifesto do Surrealismo* de 1924? Partindo dos próprios pressupostos que Francis Ponge coloca no trecho citado, bem como na estruturação de sua poética, falamos as contradições tantas vezes postas pelos surrealistas: real e linguagem, sonho e realidade, imaginário e real, objetivo e subjetivo. Na verdade, é a partir delas que se possibilita a construção de um novo objeto, também ele contraditório: o texto, o poema. Caminhamos, num e noutro caso, em direção a um outro olhar. Vejamos como Ponge trabalha o irracional, propondo, enfim, uma realidade que não é esta que vemos. Não afloraria desse trabalho uma outra realidade, uma su-realidade?

*Le parti pris des choses*, por fim, pode ser lido como uma resposta do real ao surreal do imaginário surrealista que então vigorava. Se lhe critica, é de uma forma quase que teatral porque se vale praticamente dos mesmos mecanismos. Podendo ser lidos como pequenas bombas de linguagem contra a situação ensurdecadora vivida por tantos homens como aquele funcionário da Hachette, o olhar objetivo de Ponge (que deseja dar voz ao mundo mudo, adormecido) aproximase em grande medida do impulso ao surreal. Na esteira disso, afina-se de maneira quase que

---

<sup>82</sup> “Você compreende que eu não poderia fazer escrita automática, afinal, não se tratava disso absolutamente. [...] Eu trabalhava, portanto, com o irracional vindo da profundezza de minha impregnação, vindo do fundo do meu corpo, e isto não está tão longe, se você quiser, de procedimentos como aqueles de Artaud, mas com esta diferença essencial que eu tinha o alfabeto à parede, o dicionário sob mim, e que eu sabia perfeitamente aquilo que iria fazer, que aquilo que eu fazia era *um texto* – e que eu não saía da língua francesa, e que não queria dela sair; que eu estava suficientemente, não quero dizer clarividente (isso soa a bobagem), em meio ao irracional que saía de mim mesmo, para me dar conta, ao fim e ao cabo, porque eu era ao mesmo tempo o leitor disto que escrevia, do que traçava. Imediatamente me dava conta de que aquilo iria entrar não somente na língua francesa, mas na biblioteca francesa, que, finalmente, eu fazia um livro.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.72-73).

completa (sem negações da parte pongiana) o desejo de revolução. Ainda que muito pouco vazasse diretamente nos textos de Francis Ponge, ou como pudemos observar com as leituras, a sua crítica se desse de modo velado em meio às plantas, objetos e animais do *Le parti pris des choses* (em que, de fato, os homens quase não aparecem). Difícil, portanto, concordar completamente com Leda Tenório da Motta (1995, p.15, aspas do autor, grifo nosso) quando ela diz que

[o] homem, a história do homem, as questões do homem, idéias e sentimentos – o “espírito e o coração”, nos diz numa seção de *Métodos*, “o humanismo todo”, retoma noutra seção – em princípio, não lhe interessam. “Esse sistema de valores que herdamos de Jerusalém, de Atenas, de Roma, que sei eu? Que cingiu recentemente o planeta inteirinho. Segundo o qual, o homem estaria no centro do universo, nada mais seria de que o campo de sua ação, o lugar de seu poder. Belo poder, belas ações, com efeito: temos tido amostras disso tudo nos últimos tempos.” Nesses termos **ele descarta o “papel social” da poesia**, ele que foi resistente ativo, no sul francês, sob a Ocupação.

Difícil, quando levamos em consideração um poeta cujo intento era “dar a todos meios de fundar sua retórica própria – que nos dê meios de agir”. Um poeta que escrevia contra a linguagem, que construía pequenas bombas revolucionárias. Uma *démarche* muito próxima à dos Surrealistas.

### 6.3 Surrealistas à distância (?)

O Surrealismo sempre sugeriu certa atitude para com a vida, a arte e o mundo, que tinha como horizonte a emancipação total do homem. O motor de tal emancipação: a liberação dos sentidos, a exploração do sonho, enfim, a exaltação da surrealidade. A vanguarda de Breton propõe uma revolução interna por meio do contato com essa força que nos une a todos, o inconsciente. Neste conceito, que carrega em si a ideia da analogia, tudo conversa com tudo aqui mesmo. O inconsciente não está no plano transcendente. Se a constituição lógica mutilou o pensamento, para os surrealistas, trata-se de deixar falar o acaso objetivo. Deixar que ele responda aos direcionamentos e necessidades do inconsciente. Tomar como técnica e escrita automática. Tudo isso, é claro, dito de modo muito passado, pois não é nossa intenção aqui um estudo estrito sobre o Surrealismo. Observando o modo como conversam com o Surrealismo as poéticas do objeto do último Murilo Mendes e do estreante Francis Ponge, a primeira grande

encruzilhada está na questão da escrita automática e dessa liberação total do inconsciente. Cabe trazer um trecho da primeira proposição sobre o sonho que se encontra no *Manifesto do Surrealismo*:

[...] dentro dos limites em que ele atua (permita-se-me dizer atuar), o sonho, ao que tudo indica, é contínuo e aparenta ser organizado. Somente a memória se arroga o direito de nele introduzir cortes, de não levar em conta as transições e de nos apresentar uma série de sonhos de preferência ao *sonho*. Da mesma forma, não temos, em qualquer momento que seja, senão uma noção distinta das realidades cuja coordenação só pode ser efetuada com a intervenção da vontade. O que importa notar é que nada nos autoriza a pressupor uma dissipação maior dos elementos constitutivos dos sonhos. Lamento tratar disto usando de uma fórmula que, em princípio, exclui o sonho. Quando teremos lógicos e filósofos dormentes? Eu gostaria de dormir para poder entregar-me aos que dormem, do mesmo modo como me entrego aos que me leem, com os olhos bem abertos: para pôr cobro à prevalência, nesta matéria, do ritmo consciente de meu pensamento. (BRETON, 2001, p.25, grifo do autor).

Esse “novo olhar” apontado implica um ver de uma nova maneira com a ajuda da linguagem<sup>83</sup>. Vejamos como o sonho, enquanto deixa falar o inconsciente, o irracional, possuindo traços de organização, aparenta-se ao que fazem Murilo e Ponge. Para o francês, trata-se de trabalhar com o “irracional vindo do fundo de sua impregnação” lado a lado com o alfabeto. Nesse sentido, o que Ponge sempre desejou foi manter intactas as características de sua poesia, seu teor artesanal, de trabalho com a linguagem, de embate entre palavra e coisa. Características racionais, pois, procurar a palavra justa (« *le mot juste* ») nas coisas cotidianas, no real, demanda “organização”. Além disso, partindo tudo do eu-lírico, a figuração de uma nova realidade atende a uma “coordenação [que] é questão de vontade” desse mesmo sujeito lírico. Ora, o voltar-se para as coisas mesmas instaura uma outra realidade. Daí a marca de manifesto (contra o habitual, o gasto) que tem esses poemas do *Le parti pris des choses* (e os *Proêmes*). A vontade de « [...] *faire une révolution dans les sentiments de l’homme rien qu’en s’appliquant aux choses, qui diraient aussitôt beaucoup plus que ce que les hommes ont accoutumé de leur faire signifier* »<sup>84</sup> (PONGE,

---

<sup>83</sup> De fato, a relação entre Murilo Mendes e Francis Ponge com o Surrealismo (e com movimentos de vanguarda) é profundamente mais complexa e mereceria quiçá uma dissertação dedicada ao assunto. No entanto, o que se deve reter como herança para os dois poetas é a desautomatização do olhar. Procedimento bem marcado nos manifestos surrealistas na vontade de ver de uma nova maneira, de ver com o consciente e o inconsciente.

<sup>84</sup> “[...] fazer uma revolução nos sentimentos do homem tão somente se transferindo às coisas, que diriam sobretudo muito mais do que os homens se acostumaram a fazê-las significar.” (PONGE, 2002, p.1034).

2002, p.1034), pressupõe, tanto quanto a poética surrealista a mudança de uma ordem. Entre Francis Ponge e o Surrealismo,

*[L]es affinités et les parentés d'attitude sont évidentes : un certain goût du manifeste, mais qui se réfugie dans un ton et un style plus qu'il ne s'expose sur la scène sociale, le refus de la société contemporaine, la légitimation du désir, même si les mêmes mots ne couvrent pas nécessairement les mêmes réalités. Mais Ponge demeure hostile à la théorie du rêve et au privilège de l'image, au retour vers les formes traditionnelles que prônera plus tard Aragon, plus encore à l'écriture automatique qui lui paraît relever de l'imposture : « À l'encontre des surréalistes, il se trouve que les scrupules viennent en même temps que les audaces et que j'hésite, que je rectifie au fur et à mesure mon expression. » La rage de l'expression n'est aucunement un avatar de l'écriture automatique ; à une certaine mythification de la poésie il oppose le caractère artisanal de son travail, et à leur activité spectaculaire une forme de repli et de discrétion davantage apparentée au calvinisme ou à la vertu romaine.<sup>85</sup>*  
(BEUGNOT, 1999, xxiv-xxv, grifo do autor).

O que vale dizer é da relação entre as duas práticas literárias e de que modo dialogam. Um diálogo que, no plano literário, implique talvez muito mais uma diferença de forma que de fundo.

No que concerne a Murilo Mendes e o Surrealismo no Brasil, começamos com as palavras de José Paulo Paes (1985, p.99), em **Gregos & baianos**: “Do surrealismo literário no Brasil quase se poderia dizer o mesmo que da batalha de Itararé: não houve. E não houve, explica-o uma frase de espírito hoje em domínio público, porque desde sempre fomos um país surrealista, ao contrário da França [...]” Não houve. Todavia, como considerar uma poesia como a de Murilo Mendes? Consideramos modernista. O que temos nesta poética são simplesmente ecos do surrealismo. Não sendo surrealista, o poeta do *Poliedro* compartilha, sobretudo, a técnica. Mas, devem-se guardar certas proporções porque, embora compreenda a noção de “escritura automática”, o que se dá com a atmosfera de sonho, de acoplagens múltiplas, de elementos

---

<sup>85</sup> “As afinidades e filiações de atitude são evidentes [entre Ponge e o Surrealismo]: um certo gosto do manifesto, mas que se refugia num tom e num estilo, mas ao invés de se expor à cena social, a recusa da sociedade contemporânea, a legitimação do desejo, mesmo se as mesmas palavras não recobrem necessariamente as mesmas realidades. Mas Ponge continua hostil à teoria do sonho e ao privilégio da imagem, ao retorno às formas tradicionais que Aragon exaltará mais tarde; ainda mais hostil à teoria da escrita automática que lhe parecia revestida de impostura: ‘Contrariamente aos surrealistas, vê-se que os escrúpulos vêm ao mesmo tempo que as audácias e que eu hesito, e retifico, ao fim e ao cabo, minha expressão.’ *A fúria da expressão* não é, de modo algum, um avatar da escrita automática; a uma certa mitificação da poesia ele opõe o caráter artesanal de seu trabalho, e à sua atividade espetacular uma forma de preservação e discrição mais ligada ao calvinismo ou à verdade romana.” (BEUGNOT, 1999, xxiv-xxv).

dísparos e múltiplos planos, não é escrita automática. Como muito bem colocou Eliane Zagury (1972, p.ix, aspas do autor, grifo nosso), no prefácio de 1972 a *Poliedro*:

[o] fato é que o seu visionarismo [de Murilo Mendes] é de certa forma nivelador, sem preconceitos, e une o geral ao particular, o regional ao universal, o inefável ao grosseiramente concreto, percorre toda a gama de sinestésias e associações afetivo-sensoriais. As “dissonâncias” que se criam, entretanto, existem em função de uma nova ordem universal que, se não chega a propor uma nova hierarquia, vem a anular toda a existente. E aparecerão jogos antitéticos, os paradoxos, a conciliação dos contrários numa nova e absoluta unidade. **O importante é que liberando o subconsciente nestas imagens alucinatórias, o poeta não faz disto um fim, mas um meio para a expressão de todo um programa ideológico que pouco a pouco vai se clarificando.** O caos que se estabelece não é uma inconsequente fotografia da subconsciência.

Não seria demais lembrar a boa dose de ponderação, reflexão, intelectualidade que subjaz à acoplagem muriliana de elementos dísparos, à sua imagem que emprega, enfim, a técnica que utiliza. Lembremos ainda o gosto do poeta pelo dicionário<sup>86</sup>, pela definição da palavra. Temos uma acoplagem de elementos que se dá muito mais baudelarianamente falando, do que surrealisticamente. Há, sem dúvida, um gosto pelo insólito e não-natural em Murilo Mendes que é muito típico do Surrealismo. Uma certa força que nasce mesmo da arbitrariedade da junção de elementos, mas cujo fim é outra que não essa avalanche do inconsciente. Basta voltar à primeira proposição sobre o sonho acima citada, para comprovar as semelhanças entre Murilo, Ponge e os surrealistas.

A abertura proporcionada pelo sonho, pelo inconsciente, e pela escrita automática dos surrealistas traz à tona aquilo que compartilhamos, que nos une como humanos. Estendendo tal liberação a outros aspectos da vida e da arte, o que os Surrealistas sempre desejaram foi a liberdade. Também Murilo Mendes e Francis Ponge. É notável o movimento de atração e negação que empreendem em relação à estética surrealista. Interessante é o fato de que, mesmo no olho do furacão, Francis Ponge recusa o espalhamento e barulho da vanguarda (seu aspecto social, de salão e de protesto) e mantém uma poesia de estrutura marcadamente contrária e pessoal – ainda que comungue veladamente com aqueles pressupostos. Há discrição e comedimento no protesto (muito embora sejam pequenas bombas), certa vontade solitária de

---

<sup>86</sup> “*Aimez-vous les dictionnaires?* Perguntou Théophile Gautier a Baudelaire, apenas o conheceu”, no poema “O peixe” de *Poliedro* (MENDES, 1994, p.988).

trabalho com a palavra – é a calma de um sujeito que observa o cair da chuva e a ela dá lugar, dá voz (numa ilusão de que cedeu o posto).

Para Murilo Mendes, bem ao contrário, mesmo algumas décadas depois do furor vanguardista, o tom surrealista ainda permanece sob a forma de um ímpeto que tenta ser controlado pelo rigor formal. Verdade seja dita, a poesia muriliana é feita de uma tal teatralidade que se coaduna muito bem ao espírito da vanguarda. O seu sujeito lírico é um sujeito que se encena, se teatraliza, num panorama por ele mesmo criado e que mistura a um só tempo catolicismo e técnicas de vanguarda, que procede à união de contrariedades tão caras aos surrealistas. São duas posturas muito diferentes as de Murilo e de Ponge, mas que se fundamentam no caminho que a *avant-garde* abriu ou ia abrindo – mesmo que seja por vezes pela negação, no estabelecimento de pequenos manifestos contrários. Surrealistas no sentido ortodoxo do termo? Não. Surrealistas que se querem à distância, que ouviram os ecos e responderam cada um à sua maneira. Como diria o manifesto de Breton (2001, p.64): “Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outra parte.”

## 7 ATRAÇÃO-REFRAÇÃO

A partir das leituras que empreendemos, é possível entrever os pontos em que se aproximam e distanciam as obras de Murilo Mendes e Francis Ponge. Convém, no entanto, que o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* sejam literalmente colocados lado a lado e lidos num movimento que os coloca em maior contraste. O objetivo final é o de observar como algumas das especificidades poéticas de Murilo Mendes e Francis Ponge se configuram em relação ao objeto, sujeito e texto-coisa. Para tanto, selecionamos “A lata de lixo” do brasileiro e « *Le cageot* » do francês:

### A LATA DE LIXO

A lata de lixo, outrora sórdido caixote (salvo para os vira-latas) transformou-se hoje num elegante objeto de plástico, em geral azul, perfeita esfera. Embarcaríamos até nessa astronave!

•

Manuel Bandeira viu certa vez um homem fuçando uma lata de lixo num pátio. Com esse material mínimo escreveu uma poesia muito admirada também num determinado setor das universidades de Roma e de Pisa. Roma! Os palácios vermelhos de Roma! Pisa! A lâmpada de Galileu! As romanas! As pisanas!

•

Não é fácil ver-se o lixeiro. Trata-se de um personagem kafkeano, quase marciano. Deixa-se a lata do lado de fora, e ele, pisando com os pés de lã, invisível aos olhos mortais, discreto, obediente, esvazia a esfera azul.

Só uma vez tive a ocasião de encontrar um lixeiro, aqui em Roma, nas vésperas do Natal. Bateu à minha porta, subvestido (subnutrido?), sorridente, anunciando: Eu sou o lixeiro.

Respondo logo, também sorridente: Bom dia. Como se chama o senhor?

•

Não tolero ignorar os nomes daqueles com quem trato. A função adâmica do poeta move-o a nomear as coisas e as pessoas. Não só atribuir um nome aos que ainda não têm, mas informar-se dos que já o têm. De resto um homem, antes de ser lixeiro, garçom, ou motorista é uma pessoa, quero saber seu nome.

•

Eu me chamo, e todos os outros me chamam, Murilo. Dum ponto de vista puramente eufônico e visual preferiria chamar-me por exemplo Goya, Velázquez ou Zurbarán.

Malandro e hipócrita sou! Bem vejo que não se trata de um ponto de vista puramente eufônico e visual, trata-se de atenção à hierarquia dos valores: mesmo contrariando Ortega y Gasset, mesmo reconhecendo um certo lado da obra de Murilo, o lado mais realista, não o situo no plano dos três pintores.

Vaidade das vaidades: Tudo é vaidade, até mesmo a de querer mudar o nome para se elevar, até mesmo a de embarcar numa astronave, percorrer o cosmo que um dia próximo ou remoto, não sei, será despejado como lixo; e um mundo novo se levantará sobre latas, máquinas de plástico ou não, sobre as ruínas dos textos, as ruínas das ruínas: o novo céu, a nova terra, previstos e anunciados pelo transformador e reformador de todas as coisas visíveis e invisíveis, o Ser dialético por excelência. (MENDES, 1994, p.1007-1008).

•

#### LE CAGEOT

*À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits qui de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie.*

*Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.*

*A tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques - sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement. (PONGE, 1999, p.18).*

Na tradução de Adalberto Müller Jr. e Carlos Loria:

#### O ENGRADADO

A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente uma moléstia.

Armado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Desse modo, dura menos ainda que os gêneros fundantes ou nebulosos que encerra.

Assim, em todas as esquinas das ruas que levam aos mercados, reluz com o brilho sem vaidade do pinho branco. Novinho em folha ainda, e um tanto aturdido por se encontrar numa pose desajeitada na via pública jogado fora sem retorno, esse objeto é, em suma dos mais simpáticos, – sobre a sorte do qual, todavia, convém não repisar muito. (PONGE, 2000, p.61).

Os dois poemas tratam de objetos muito cotidianos: a lata de lixo e o engradado. Como se pudessem tomar forma pela evocação, os títulos remetem diretamente a tais objetos aos quais os homens e a linguagem ordinários não dariam atenção. Então, logo de saída, deparamo-nos com um tom de verbete, não fosse a centralização quase lapidar da palavra na página. Vejamos que, entre o poema de Murilo Mendes e o de Francis Ponge o primeiro ponto que os distancia é mesmo a forma. Porque, visualmente, a distensão muriliana e a contenção pongiana são flagrantes. A lata nos é apresentada por meio de cinco blocos poéticos, cujo número de estrofes varia, separados por pequenas bolinhas pretas. Blocos autônomos, mas que compõem um objeto uno de faces variadas. No entanto, a unidade de “A lata de lixo” é tão grande quanto a que tem o « *cageot* », que vem num bloco só, como se ali tivessem sido podadas todas as suas arestas e restado só o essencial. Temos este objeto em três momentos, cada um correspondendo a um parágrafo que se inicia por uma anafórica letra “a”. Nossa escolha recai sobre esses poemas primeiramente pela aproximação entre os objetos e sua natureza (a lata de lixo e o engradado), em seguida, porque são modelares de grande parte dos textos incluídos no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*. É claro que neste último predomina a brevidade, enquanto em Murilo Mendes teremos mais poemas longos, incluindo-se aí a vertigem lírica do “Setor Texto Delfico”. Que assumimos que se trata de poemas em prosa esperamos ter deixado claro no primeiro capítulo – embora seja indispensável apontar novamente durante a leitura o que os caracteriza enquanto tal. Como nada é gratuito nesses autores, a forma dos poemas é adequada ao modo como cada eu-lírico se configura em relação ao objeto e à linguagem. Aliás, é nela que tudo se dá: a esfera em que estão colocados a lata e o engradado é a da linguagem. Também o sujeito depende da linguagem para configurar a si e ao objeto.

Depreendemos duas **posturas literárias diferenciadas em relação à forma do poema em prosa**. Se dissemos que Murilo Mendes é muito mais herdeiro do poema-iluminação e Francis Ponge do poema-formal, isso fica expresso tomando somente esses dois poemas como exemplo. No brasileiro, identificamos um movimento mais livre, mais narrativo, e que às vezes aparece sob as vestes da anarquia e da mistura. O que se dá porque o poema é capaz de operar enquanto centro de relações e porque, na esteira do que herdou de Rimbaud, dos simbolistas e dos surrealistas, estabelece aproximações inusitadas, inverte a lógica, enfim, vale-se de toda liberdade possível. Então, quando dizemos que são prosa os textos do *Poliedro*, esse eu-lírico perde a sua especificidade de operador da linguagem que pode sem nenhum espanto para o leitor

dizer: “O arquiteto ilumina o relâmpago” (MENDES, 1994, p.1037). Ou, ainda, passar da lata de lixo a Manuel Bandeira e a Roma e Pisa com condensação incrível. Apesar disso, existe uma narratividade muito clara nesses poemas, mas, a partir do momento em que o texto pretende se voltar sobre si mesmo, não contando uma história, mas apresentando a coisa, pela visada de um eu, a poesia se institui. Os poemas do *Le parti pris des choses*, por seu turno, ajustam-se aos objetos e com tal movimento perfazem um caminho de formalidade, de apuro, em que cada vocábulo é minimamente pesado e calculado, não que não haja cálculo e cuidado com a linguagem em Murilo Mendes. O que ocorre, é que o pendor clássico de Francis Ponge, vindo justamente do seu parnasianismo-realismo, faz com que os poemas se voltem muito mais para a metonímia. Então, a força está não numa metáfora de aproximações chocantes, estelares, estranhas, mas em metáforas cotidianas, miméticas, clássicas. A narratividade nesses poemas quase nunca aparece, e se o faz é de modo diluído na descrição e na definição. Essas diferenças são captadas tão logo o leitor passa em revista as palavras iniciais de cada poema.

Indo diretamente aos poemas, o primeiro vislumbre que temos do « *cageot* » é na língua francesa: ele está situado a meio caminho de « *cage* » e « *cachot* ». E quando dizemos que está na língua francesa é porque a aproximação do modo como é feita resta intraduzível em outras línguas (apesar da cuidadosa e recriadora tradução para o português). É este “som significativo” da palavra, que o poeta opera porque é a sua linguagem: « *Dire que ce n’est pas tellement l’objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l’idée de l’objet, y compris le mot qui le désigne. Il s’agit de l’objet comme notion. Il s’agit de l’objet dans la langue française, dans l’esprit français (vraiment article de dictionnaire français).* »<sup>87</sup> (PONGE, 1999, p.531). Como diria Michel Collot (1991, p.146): « *Que le nom puisse être par Ponge un point de départ privilégié pour approcher l’objet, en témoignent suffisamment les titres des poèmes du Parti pris des choses, ou de Pièces, qui se réduisent le plus souvent au seul énoncé de ce nom.* »<sup>88</sup> Indispensável atentar para a beleza do jogo de palavras que temos aqui: que se faz por meio de cortes e permutas entre a coisa e as palavras. A gaiola (*cage*) está no engradado (*cageot*), mas este, que

---

<sup>87</sup> “Dizer que não é tanto o objeto (ele não deve necessariamente estar presente), mas a ideia do objeto, incluída aí a palavra que o designa. Trata-se do objeto como noção. Trata-se do objeto na língua francesa, no espírito francês (realmente artigo de dicionário francês).” (PONGE, 1997, p.46).

<sup>88</sup> “Que o nome possa ser para Ponge um ponto de partida privilegiado para aproximar o objeto, disso são testemunhas os títulos dos poemas do *Parti pris des choses*, ou de *Pièces*, que se reduzem ao máximo a um único enunciado desse nome.” (COLLOT, 1991, p.146).

ainda não é masmorra (*cachot*), está entre os dois como se o seu som ali deslizesse: « *cage au cachot* ». Então, a língua francesa (vejamos como é ela a possuidora) encontra uma palavra que designe a coisa, um som cuja imagem corresponde ao objeto. Se o engradado tem por função transportar, essa palavra-valise carrega, então, as outras duas. Humor, imaginação e criação com base no uso da palavra concorrem aqui. O « *cageot* » é criado como uma espécie de solução, porque, embora esteja a meio-caminho, ele vem depois das duas outras palavras no poema de Ponge, como se a noção da coisa se criasse no processo da língua francesa. Mas, para isso, ela precisa não existir: « *Et voilà une autre façon de tenter la chose : la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire ex nihilo si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors.* »<sup>89</sup> (PONGE, 1999, p.532 e p.675). É, portanto, esta coisa, « *Le cageot* », que podemos colocar entre as duas outras, pois cada palavra

[...] *c'est une colonne du dictionnaire, c'est une chose qui a une extension, même dans l'espace, dans le dictionnaire, mais c'est aussi une chose qui a une histoire, qui a changé de sens, qui a une, deux, quatre, cinq, six significations. Qui est une chose épaisse, contradictoire souvent, avec une beauté du point de vue phonétique, cette beauté voyelles, des syllabes, des diphtongues, cette musique... Somme toute, ce sont des sons, chaque syllabe est un son. Les mots c'est bizarrement concret, parce que, si vous pensez... en même temps ils ont, mettons, deux dimensions, pour l'œil et pour l'oreille, et peut-être la troisième c'est quelque chose comme leur signification.*<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> “E aqui está uma outra maneira de tentar a coisa: considerá-la como não nomeada, não nomeável, e descrevê-la *ex nihilo*, de tal modo que seja reconhecida. Mas reconhecida somente no fim: que seu nome seja um pouco a última palavra do texto.” (PONGE, 1997, p.48).

<sup>90</sup> “[...] é uma coluna do dicionário, é uma coisa que tem uma extensão, mesmo no espaço, no dicionário, mas é também uma coisa que tem uma história, que mudou de sentido, que tem uma duas, três, quatro, cinco, seis significações. E uma coisa espessa, contraditória frequentemente, com uma beleza do ponto de vista fonético, essa beleza das vogais, das sílabas dos ditongos, essa música... Em resumo, são sons, as sílabas são antes de tudo sons, cada sílaba é um som. As palavras, temos aí algo de estranhamente concreto porque, se você pensarem bem... ao mesmo tempo elas têm, digamos, duas dimensões, para o olho e para a orelha, e talvez a terceira seja algo assim como a sua significação.” (PONGE, 1997, p.137).

Segundo Jean-Marie Gleize (1988, p.86), « [r]éalité réelle (si l'on ose dire) et réalité de langue se font face, jouent l'une dans l'autre, l'une de l'autre, de leur non coïncidence qui est précisément la ressource infinie de la littérature selon Francis Ponge. »<sup>91</sup> Assim, a estrutura do texto obedece, concretiza, a forma do engradado: cada um dos parágrafos corresponde às ripas que constituem o objeto. Vejamos a simetria do conjunto: são partes regulares, começam as três pela letra “a”. Aliás, o texto parece se fundamentar numa repetição sistemática das vogais que compõem a palavra « *cageot* »: [a] e [o]. Essa passagem da palavra que estabelece contiguidades e que, de certo modo, o poema estabelece (*cage* → *cachot* → *cageot*) tem, para Leda Tenório da Motta (1995, p.113, grifo do autor), relação com

[a] base etimológica, o chão lexical em que se finca o tronco das palavras, [que] expõe para Ponge o nódulo do ser. O princípio é o étimo. Veja-se o poema “Le cageot”: “A meio caminho entre ‘*cage*’ (gaiola) e ‘*cachot*’ (cárcere) a língua francesa tem ‘*cageot*’ (caixote), simples caixa engradada devotada ao transporte desses frutos que o menor sufocamento pode fazer adoecer.” A percepção do objeto é conhecimento, aqui subentendido de transformação a transformação, do nominativo que ecoa. O *cavus* latino (cavidade) é proferição e engendramento. A história da palavra suporta a diversidade do mundo.

Para Murilo Mendes, a **relação entre palavra e coisa**, também está em causa, mas de modo bem diferente. Porque, em Ponge, se a colocação do objeto num lugar, a sua apreensão, quer ser precisa e afunilada em seu recorte (o dicionário, o mundo), a lata de lixo é apresentada primeiramente não só naquilo que lhe caracteriza, mas em seu uso e estado no mundo exterior. A descrição dos aspectos físicos do objeto é minimizada em detrimento da descrição daquilo que fazemos dele. Na esteira disso, as possibilidades para a qual o poema aponta são multifacetadas, poliédricas. Se o poema de Ponge quer estar na coisa ainda que fale do homem; o de Murilo pode tomar essa coisa a partir dos mais diversos prismas e estados e estabelecendo outros diálogos. Então, em Murilo Mendes, a descrição só se sustenta na medida em que é ponto de partida para a observação das relações que com ela o eu-lírico pode estabelecer. Nesse sentido, os poemas do *Poliedro* apresentam frequentemente uma espécie de movimentação: a lata de lixo já foi “outrora sórdido caixote”, não para os vira-latas, “transformou-se hoje” em elegante objeto. É como se a

---

<sup>91</sup> Segundo Jean-Marie Gleize (1988, p.86), “[r]ealidade real (se ousamos dizer) e realidade da língua se enfrentam, jogam uma na outra, uma da outra, de sua não coincidência que é precisamente a fonte infinita da literatura segundo Francis Ponge.”

apreensão muriliana se desse a partir da transformação do objeto na nossa sociedade com base no uso que ela faz dele. Como observamos com “A caneta”, há uma contraposição que se estabelece de início: o sórdido caixote *versus* o “elegante objeto de plástico, em geral azul, perfeita esfera”. E é a liberdade, a quase anarquia do poema poliédrico, que permite alinhar lata de lixo e astronave. Vejamos que o engradado é objeto voltado ao transporte de frutas, cuja sensibilidade fala ao mesmo tempo da capacidade protetora do objeto, sua força, e sua delicadeza – a imagem é cotidiana, banal até. A lata de lixo, no entanto, é-nos apresentada num crescendo que parte do cotidiano (sórdido caixote) e chega às raias do tecnológico. Isso tudo, valendo-se de uma imagem que é quase explosiva e muito atual, pois não é difícil imaginar a perfeita esfera do lixo como astronave do modo como o poema nos coloca. Em Murilo Mendes, a modernidade forçosamente entra em contato com o objeto de uma forma que em Francis Ponge seria impossível. Enquanto o francês quer proceder a uma higienização do léxico, o brasileiro se vale de toda a linguagem cunhada pela própria modernidade para construir seus objetos. Não é estranho, portanto, termos como plástico, esfera, astronave, aparecerem ligados àquilo que era outrora sórdido caixote.

De um modo geral, pode-se dizer que **o poema pongiano procura ao máximo ir às coisas mesmas e nelas permanecer. Ao contrário do muriliano, que sempre vai buscar as coisas nas suas conexões mais estranhas e diversas.** Sem muita mediação, daí o choque e a estranheza, passamos da lata, para a astronave, por Manuel Bandeira até as pisanas. Todavia, o brilho de iluminação surge exatamente quando se reconhece a conexão entre essas múltiplas viradas do objeto dadas sem mediação. O tecido linguístico surge partindo da coisa para o modo como o eu-lírico a observa no mundo dos homens. Vejamos como isso ocorre com o segundo bloco do poema em que aparece a figura de Manuel Bandeira. Em primeiro lugar, atente-se para uma certa ficcionalização do poeta, marcada pelo tom de anedota, em que ele vê “um homem fuçando uma lata de lixo num pátio” e a partir disso escreve uma poesia muito admirada. Esse anedótico, que é muito despretensioso, embute-se de uma reflexão acerca da construção poética e do modo como surge um poema, bem como do lugar e da função dessa poesia. Ora, ao qualificar como “material mínimo” a visão de Manuel Bandeira coloca-nos frente a um ato poético que é duplo: que toma o pouco e transforma em poesia a partir da condensação da linguagem; e, sobretudo, que atenta ao que é mínimo, cotidiano, em seu aspecto de crítica social. Mas, ao escolher “material mínimo”, Murilo Mendes critica de saída certa condição humana que nos aproxima dos vira-latas do primeiro bloco de “A lata de lixo”. O poema de Manuel Bandeira

fundamenta outra face poliédrica do objeto com a qual comunga o poema de Murilo Mendes. Então, é lícito dizer que a coisa muriliana está também na literatura. Nesse sentido, ela adquire tanta concretude quanto a palavra pongiana. Vejamos o poema de Manuel Bandeira:

#### O BICHO

Vi ontem um bicho  
Na imundície do pátio  
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,  
Não examinava nem cheirava:  
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,  
Não era um gato,  
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.

Rio, 27 de dezembro de 1947.

(BANDEIRA, 1993, p.201-202).

O eu-lírico de “A lata de lixo” muriliana lê este poema de Manuel Bandeira e estabelece a permuta entre bicho e homem à qual o poema acena. Reforça-se a aproximação entre o bicho bandeiriano e o homem muriliano, sob as vestes do eu, que embarcaria na astronave. Sai reforçado ainda o sujeito lírico muriliano enquanto leitor e crítico de poesia. Posicionamentos que se dão sempre sobre as bases de uma ironia impiedosa aliada a um humor cortante. Como se dissesse: embarcaremos nessa astronave tanto porque avançamos cientificamente quanto porque nos tornamos “material mínimo”. Aliás, embarcaremos nessa astronave (seremos bicho) porque nos tornamos “material mínimo”. Interessante notar como funciona a passagem de um tema a outro sem mediação: a poesia de Bandeira é muito admirada “num determinado setor das universidades de Roma e de Pisa.” Eis uma relação que novamente reforça o contato entre o conhecimento e o homem-bicho – vejamos como a lata de lixo, plena de tensões, mostra o caráter duplo do homem e de suas relações. Daí às cidades de Roma e Pisa, em que emerge um eu-lírico marcado pelo biográfico. A evocação das cidades se dá numa estrutura poética paralela:

Roma!  
 Os palácios vermelhos de Roma!  
 Pisa!  
 A lâmpada de Galileu!  
 As romanas!  
 As pisanas!

O processo é quase memorialístico, como se a referência pegasse este eu-lírico em meio à lembrança do poema de Manuel Bandeira. Pois, trata-se de aspectos muito particulares da arquitetura das duas cidades. Murilo Mendes (1994, p.48) diz num questionário que vive em Roma “[p]orque Roma tem belas mulheres, praças estupendas; este ocre das suas casas me serve de tônico.” De Pisa, diz em “O ovo”, que “[n]inguém ignora que a torre gosta de emigrar durante a noite”; é no *Duomo de Pisa*, ou Catedral de Pisa, que se encontra a famosa Lâmpada de Galileu, cujo balanço, segundo dizem, dura o mesmo tempo que o cientista deve ter levado para fazer seus cálculos sobre oscilações. Da arquitetura das cidades, vai-se à arquitetura feminina, o sujeito lírico agora não tem pejo nenhum em se voltar às coxas das mulheres por temer a cruz.

O sujeito lírico muriliano tende, em grande medida, a sair do objeto em direção ao mundo valendo-se do objeto mesmo. E é claro, sempre partindo de uma visão que é declaradamente sua, por vezes, até biográfica. Então, de certo modo, se há um direcionamento crítico impresso no poema, o modo linguístico tenderá a se colar muito mais ao sujeito nas suas relações com o objeto que ao objeto mesmo. Para Francis Ponge, essa mecânica entre sujeito, objeto, linguagem e crítica, tem configuração muito diferente. Em grande medida, a poética muriliana tem um viés mais declaradamente panfletário que a pongiana. Só aparentemente, no entanto, pois a crítica no *Le parti pris des choses* vem duplamente por meio da eleição de objetos simples e, a partir deles, pela fundação de uma nova retórica. A crítica pongiana é feita sempre de maneira indireta, sutil, agregando às coisas o brilho que o uso mecanizado da língua francesa e as relações entre os homens acabaram por apagar.

E se o *Dictionnaire de la langue française*, o *Littré*, foi ponto de apoio para a escritura dos poemas do *Le parti pris des choses*, o « cageot » nele não constitui verbete. É do impulso criativo da língua, e do modo como a literatura a manipula, que surge uma palavra-valise que carrega de maneira cômica, inclusive, as outras duas. Porque se a função do engradado é transportar, ele vai levar também as palavras. É claro que o vocábulo que dá título ao poema não se encontra a meio-caminho dos outros dois no dicionário. Vejamos como a literatura pongiana atenta à outra realidade: a poética, que contesta a ordem dicionaresca. Mas essa dinâmica

contestatória parte em total medida de elementos buscados à ordem vigente. A definição do dicionário *Le Petit Robert* mostra como Ponge se apropria das palavras e dá a elas novo sentido no seu poema: « *emballage à claire-voie, en bois osier, servant au transport des denrées alimentaires périssables* ». O « *cageot* » de Francis Ponge é tomado naquilo que tem de particular e diferenciado, mas de modo a inverter a hierarquia de valores. Ou seja, ganha destaque esta coisa sem importância. Como se visto pela primeira vez no dicionário, o engradado é uma caixa simples, mas com um mínimo de construção. É « *caissette à claire-voie* » arquitetonicamente projetada para transportar frutas que, com um simples sufocamento, adquirem uma doença. Então, é objeto que deixa passar o ar, é tão delicado quanto as frutas. De um objeto simples, insignificante, em se renovando a linguagem, surge uma outra plena de delicadezas, quase humilde. Pois que a sua arquitetura é simples, ele pode ser quebrado sem esforço, não servindo duas vezes. Daí seu caráter único e já inclinado à doação. Aliás, tão utilitário é, que as mercadorias duram mais que ele, o que só torna sua existência efêmera e frágil mais interessante ainda. É tão sutil a crítica que ela é quase imperceptível: as frutas, enquanto símbolos do consumismo, do mercado, da venda, duram mais na nossa memória que o engradado. O que é muito paradoxal, se levarmos em consideração o material de que ele é feito: o pinho, muito mais resistente que as frutas.

O poema, de modo geral, escreve-se contra o mutismo do « *cageot* ». Pois que este objeto, « *simple caissette à claire-voie* », quando vocalizado, torna-se « *simple caissette à claire voix* » (LÉVY, 1999). Em meio a um mundo de mercadorias, o engradado ganha voz clara, pode falar. Ainda que o eu-lírico, pela natureza humilde do objeto, esteja inescapavelmente direcionado a deixar ver toda a sua passividade (especialmente com verbos como « *vouée* » e « *Agencé* »). O surgimento de um outro « *cageot* » está exatamente na recusa dessa submissão (que começa com a língua) e na profusão do pronome que o concretiza: um « *il* » que conjuga a maioria dos verbos do poema. Dando voz a uma coisa tão simples, outro ponto de vista é assumido. Instaura-se, assim, uma nova retórica, centrada no engradado. Ora, sendo os homens tão mudos quanto as coisas, tão privados de palavra

*On peut leur dire : donnez tout au moins la parole à la minorité de vous-mêmes. Soyez poètes. Ils répondront : mais c'est là surtout, c'est là encore que je sens les autres en moi-même, lorsque je cherche à m'exprimer je n'y parviens pas. Les paroles sont toutes faites et s'expriment : elles ne m'expriment point. Là encore j'étouffe.*

*C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce qu'on le veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public.*

*Cela sauve les seules, les rares personnes qu'il importe de sauver : celles qui ont la conscience et le souci et le dégoût des autres en eux-mêmes.*

*Celles qui peuvent faire avancer l'esprit, et à proprement parler changer la face des choses.*

1929-1930.

(PONGE, 1999, p.193).

Na nossa tradução:

Nós podemos lhes dizer: deem ao menos a palavra à minoria de vocês mesmos. Sejam poetas. Eles responderão: mas é nela, sobretudo, é nela que eu sinto os outros em mim mesmo, desde que tento me exprimir, não consigo. As palavras são todas prontas e se exprimem: elas não me exprimem. Nela ainda sufoco.

É então que ensinar a arte de resistir às palavras torna-se útil, a arte de dizer só o que queremos dizer, a arte de violentá-las e de submetê-las. Em resumo, fundar uma retórica, ou, sobretudo, ensinar a cada um a arte de fundar sua própria retórica, é uma obra de saúde pública.

Isto salva os solitários, as raras pessoas que importam salvar: aquelas que têm a consciência e a preocupação e o desgosto dos outros neles mesmos.

Estas que podem fazer avançar o espírito, e falando propriamente, mudar a face das coisas.

1929-1930.

(PONGE, 1999, p.193).

É preciso recordar o homem-bicho fuçando a lata de lixo muriliana para perceber o modo como a pobreza humana e a crítica que a ela feita é presentificam-se diretamente no poema. Em Ponge, esses aspectos vêm da própria natureza humana lastreada pela castração linguística à qual somos impostos e que se sobressai por espelhamento ao escrever contra as palavras que o poema empreende. Trata-se de determinar onde estamos e o que enxergamos no espaço que vai « *de la cage au cachot* ». Ou seja, engaiolados, jogados numa masmorra, sem nada ver; ou naquele espaço que precisa ser criado, cujas presença e relações precisam ser percebidas? Naquele lugar em que as coisas são um índice do homem no mundo e da capacidade de construção que tem este homem. Os escritos pongianos são críticos e paradigmáticos no sentido de uma presença que

afirma por contraste um estado de coisas que começa na língua. **Entre Murilo Mendes e Francis Ponge, o mecanismo pelo qual são apontadas as fissuras da sociedade, se por um lado parte de objetos cotidianos, por outro se apresenta modos diversos de se chegar ao que não está dito.** Em virtude disso, quando se trata da função do poeta e do trabalho poético, como que se voltam numa mesma direção a prática do brasileiro e do francês.

Voltando a Murilo Mendes: temos uma lata de lixo-astronave, um poema de Manuel Bandeira, Roma, Pisa. E o lixeiro. O terceiro bloco de “A lata de lixo” nos apresenta esta figura tão difícil de se ver. Se Francis Ponge procura iluminar os objetos simples, cotidianos, banais, Murilo Mendes lança olhos diretamente ao homem, a esse profissional. Se colocamos lado a lado os dois poetas, fica claro o quanto o brasileiro opera com uma espécie de coisificação. Ora, porque o uso nos impõe, percebemos muito mais a lata de lixo que o lixeiro. Aliás, sua invisibilidade é tão natural que sua aparição se inscreve no texto pelo som fugidio do [s], como se a figura nos escapasse: “fácil ver-se”, “quase marciano/Deixa-se”, “pisando/os pés/invisível”, “esvazia a esfera”. Notemos que a dificuldade em vê-lo está, sobretudo, na sua natureza kafkiana, marciana. Em que a lógica absurda dos personagens de Franz Kafka se estende a ponto de se irmanar a habitantes de outro mundo (kafkiano e marciano são aproximados de modo irônico também pela rima interna). Vejamos como a sociedade de um tempo (do final dos anos 60, mas também a nossa) se organiza: a lata de lixo é deixada do lado de fora e absurdamente ela se esvazia. Mas, na mesma medida que Francis Ponge, o texto do *Poliedro* parece escrever contra si mesmo dando a ver aquele que, pela lógica, não é fácil de ser visto. Daí este ser kafkiano descrito naquilo que tem de imperceptível e diferencial: seus pés de lã silenciosos, sua discrição, sua obediência. “Sendo invisível aos olhos mortais”, ele é alçado à categoria de mito, quase um deus. É caracterizando o personagem que o sujeito lírico muriliano caracteriza a si mesmo. Ora, se o lixeiro é invisível aos olhos mortais, mas não aos olhos líricos, então, este sujeito lírico se distingue dos outros homens por não ser simples mortal<sup>92</sup>. Esse encontro ocorrendo em Roma, nas vésperas do Natal, torna difícil não ver o lixeiro como figura divina. Aliás, mesmo como um

---

<sup>92</sup> Ainda que sujeito à passagem do tempo e à morte, como nos dá “O poeta morto” de *As metamorfoses* (1944): “O poeta retorna/ À terra comunicante,/ Gládíolos e rosas/ Envolvem seu nome/ No áspero chão.// Trazei-lhe descantos,/ Braçadas de musas.// À sua porta montam guarda/ Fogos vindos de dois mundos/ À sua mão vêm beber/ Nuvens odes migradoras.” (MENDES, 1994, p.352).

Jesus ou apóstolo que limpa os pecados da Terra (esfera azul). Mas, é preciso atentar à vermelhidão de Roma mais uma vez, agora no poema “Colagens”, do “Setor A Palavra Circular”:

#### COLAGENS

Os blocos vermelhos, desarrumados, de Roma. A explosão do ocre. Roma, enorme colagem de estilos.

Muros inspirados em gravuras de Piranesi, onde topamos fragmentos de Césares togados, santos crucificados de cabeça para baixo, mitras descosidas, lápides ornando o tempo, fotografias de La dolce vita e dos peitos da soberba Loren, pedaços de jornal transformados em colagens de Rotella, cartazes gritantes do PCI, do PSI e do PSIUP concitando os cidadãos à greve e ao inconformismo; da DC, ao semiconformismo; do MSI à galvanização do fascismo, ahimé!

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura. Da ditadura que de vez em quando toma férias, engordando para voltar à carga. Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM.

•

Eis um dos aspectos positivos desta problemática poliédrica: a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizada. (MENDES, 1994, p.1020).

Fica claro com esse poema, o modo muriliano de juntar arte e vida. De trazer para o poema o tempo histórico, os partidos políticos, o ambiente de uma Roma que era-lhe universal. Uma proposta, antes de tudo, surrealista. A poesia tem papel social e parte, nesse sentido, em busca da “recuperação do mundo” (ponto positivo da problemática poliédrica): então, é preciso colar e fotomontar as coisas gastas. Vejamos como o sujeito muriliano é extremamente crítico no sentido de se voltar à sua própria poesia, ao modo como trabalha a palavra (“Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos”). E crítico ainda no sentido de que olha para fora, para o tempo em que vive. O sujeito muriliano foi, desde sempre, de um tipo que interioriza a fratura do mundo, as catástrofes, o dessaranjo, e tenta, por meio da palavra, colá-los. Tomemos por um momento as palavras de Francis Ponge (1999, p.627-628) e vejamos como ele se aproxima de Murilo nesse quesito:

*[l]a fonction de l'artiste est ainsi fort claire: il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne. Irremplaçable dans sa fonction. Son rôle est modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer.*<sup>93</sup>

A similaridade é flagrante, ainda que tenhamos que guardadas as devidas proporções e especificidades de cada poeta.

Voltemos, no entanto, ao poema de Murilo Mendes. A batida na porta dada pelo lixeiro se assemelha muito à pregação de um pastor pobre ou à inspiração, palavra que chega ao servo humilde. Esse homem, embora subvestido (com poucas vestes corporais, magro em sua subnutrição) e paradoxalmente sorridente, anuncia quem é. Note-se a sonoridade do encontro, não só nas rimas, mas nos paralelismos, bem como numa métrica nem sempre fixa, mas que se compõe de redondilhas maiores e menores e decassílabos.

Bateu à minha porta,  
subvestido (subnutrido?),  
sorridente, anunciando:  
Eu sou o lixeiro.

Respondo logo, também sorridente:  
Bom dia. Como se chama o senhor?

Interessante notar que, quando o lixeiro ganha voz ou está em ação, o metro é mais popular, oscilando entre a redondilha menor e maior. Mas, quando se trata do sujeito lírico, o metro é mais clássico (decassílabos). Marca do diálogo que o poeta estabelece interna e externamente com a cultura popular. Outrossim, característica do modo como o poeta mineiro estende o alcance da poesia a todos.

O lixeiro ganha existência num mundo em que só as latas de lixo têm concretude; assim como o engradado, pequena construção do homem, num mundo em que o que vale é a mercadoria. É bom deixar claro que apontamos duas condutas líricas que, se são de certo modo

---

<sup>93</sup> “A função do artista é assim bastante clara: ele deve abrir um ateliê e tratar de consertar o mundo, por fragmentos, como ele aparece. Não porque se toma por um mago. Mas por um relojoeiro. Reparador atento da lagosta ou do limão, da colméia ou da compoteira, aí está o artista moderno. Insostituível em sua função. Seu papel é modesto, como se pode ver. Mas dele não se pode abrir mão.” (PONGE, 1997, p.67).

similares, estão inseridas em planos poéticos diferentes. Lixeiro e engradado só são equivalentes na medida em que são representativos de uma visão que desconsidera determinadas presenças no mundo. Nesse sentido, o movimento empreendido pelo eu-poético de Murilo Mendes se inicia na coisa (a lata de lixo) e chega ao homem (o lixeiro, Murilo). Francis Ponge, por seu turno, parte da coisa (o « *cageot* ») para chegar ao homem (porque a língua é essencialmente produto humano). Entretanto, o que marca a diferença entre os dois poetas é que esse “partir da coisa” em Murilo é equivalente às relações que o eu-lírico trava com a coisa de modo que seja ele mesmo (ou alguma outra coisa ou situação) o centro dessa relação. Para que fiquemos com os exemplos mais imediatos: quando em “A lata de lixo” se faz a distinção entre uma lata de outrora e a lata hoje; quando insere romanas e pisanas; quando diz de seu encontro com o lixeiro. Em Ponge, ao contrário, quando dizemos que ele começa pela coisa, significa que tudo que seja externo ao objeto resta, na medida do possível, fora dos poemas. É claro que tudo passa pelo crivo do sujeito lírico, mas de modo que a lente pongiana quisesse se afastar de si mesma, cujas marcas são: a ausência sistemática da primeira pessoa, uma tendência ao objetivismo quase científico. **Em razão disso, podemos falar em movimento do eu para a coisa (em Murilo Mendes) e movimento da coisa para o eu (em Francis Ponge).**

No começo de « *Le cageot* », o objeto está colocado no dicionário. O último parágrafo, no entanto, coloca-o em todas as ruas que vão dar nos mercados, « [...] *en ce quartier de Paris, le quartier des Halles, que Francis Ponge, dans les années trente, traversait tous les jours pour se rendre chez Hachette [...]* »<sup>94</sup> (GLEIZE, 1988, p.86). Entra em cena uma visada externa do objeto, marcada desde o início por uma impessoalidade e objetividade cujo intento é dar voz ao objeto. Como já pontuamos, escrevendo contra a linguagem, produto humano mecanizado, o sujeito é o próprio engradado personificado num poema em que o « *je* » está ausente. Isso, até certo ponto, pois que este deixar falar o engradado acaba deixando falar o homem. Também a objetividade que se suporia de um verbete de dicionário é solapada porque a língua é o meio que o homem tem para se exprimir. A voz poética quer ser a do engradado, mas no limite é a do sujeito lírico. Porque partem dele todas as escolhas e o modo como elas são feitas linguisticamente: a localização (« *À mi-chemin* », « *A tous les coins de rues qui aboutissent aux*

---

<sup>94</sup> “[...] nesse quarteirão de Paris, o quarteirão de Halles, que Francis Ponge, nos anos trinta, atravessava todos os dias para se ver na Hachette [...]” (GLEIZE, 1988, p.86).

*halles* », « *à la voirie* »), as características do objeto (« *simple* », « *vouée* », « *neuf* », « *sympathiques* »). Aliás, é o eu-lírico quem percebe, quem vê o engradado reluzente, maravilhado, mesmo quando está a ponto de se desfazer. Que faz com que o leitor atente a tal luminosidade operando a língua e insistindo no som de [l] (« *il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc* »). A transferência que o sujeito empreende em direção ao engradado atinge seu ponto mais alto no momento em que o objeto se personifica. E, em que enviesadamente, sujeito e objeto se personificam. Enfim, em que o engradado é capaz de adquirir consciência da absurda, porque paradoxal, situação: novo, mas jogado fora numa pose estranha e sem retorno. Isso o torna ligeiramente surpreso, desconcertado, quase estúpido. É comicamente simpático. Na frase final do poema, volta o sujeito por meio daquele « *on* » inclusivo e largo, do qual fala Michel Collot (1991), jogando com a dupla significação do verbo « *s'appesantir* ». Por conta da estrutura do próprio « *Le cageot* », nele não se deve insistir e falar longamente, muito menos soltar todo nosso peso. Ressoa qualquer coisa de crítico quando o sujeito diz que não se deve falar longamente sobre o engradado. E, de fato, encontrada a palavra justa, a forma justa, para o objeto como prega a poética pongiana, é desnecessário alongar o « *Le cageot* ».

O poema ao dar voz à coisa, mas ainda sim ser voz do sujeito, acaba inevitavelmente falando do homem. Falando do modo como ele lida com a linguagem (presa no dicionário), do modo como privilegia o mercado, o “analfabetismo social”. Mas, numa outra via, temos uma forma delicada de atender às coisas simples e cotidianas, numa perspectiva que acena ao que não se tem percebido. E, nesse sentido, apesar da objetificação dos poemas do *Le parti pris des choses*, temos uma subjetividade presente, fortemente atuante. Como se o mutismo das coisas se irmanasse ao mutismo dos homens, já que estes parecem privados de palavra, tanto quanto uma carpa ou pedregulho (como diria Ponge em *Méthodes*). Então, a simplicidade, a forma, a delicadeza e a simpatia do engradado dizem dele mesmo e do homem. Um processo que se dá na linguagem dos poetas,

[...] *c'est que leur langage : la parole, est faite de sons significatifs, et qu'on leur a dès longtemps trouvé une notation, laquelle est l'écriture. Si bien qu'il s'agit là d'objets très particuliers, particulièrement émouvants : puisque à chaque syllabe correspond un son, celui qui sort de la bouche ou de la gorge des hommes pour exprimer leurs sentiments intimes – et non seulement pour nommer les objets extérieurs... etc.*

*...Si bien qu'il suffit peut-être de nommer quoi que ce soit – d'une certaine manière – pour exprimer tout de l'homme...*<sup>95</sup>  
(PONGE, 1999, p.647-648, grifo do autor).

Francis Ponge procura ir às coisas mesmas, dando-lhes voz, tentando buscar o que seria a coisidade da coisa, a sua característica diferencial, nomeá-las de maneira que o que é humano se exprima e sobressaia. Murilo Mendes, por seu turno, também procura dar voz não só às coisas simples, personificá-las, mas dar voz ao próprio homem. Fazer ver o invisível. O quarto bloco de “A lata de lixo” é tão poético quanto crítico.

Não tolero ignorar os nomes daqueles com quem trato. A função adâmica do poeta move-o a nomear as coisas e as pessoas. Não só atribuir um nome aos que ainda não têm, mas informar-se dos que já o têm. De resto um homem, antes de ser lixeiro, garçom, ou motorista é uma pessoa, quero saber seu nome.

Extremamente irônico, descreve o mecanismo do próprio poema, unindo numa mesma voz eu-lírico, poeta e crítico. O primeiro é marcado pela ficcionalidade, é uma criação de palavras de Murilo Mendes (eu-civil). Sua ficcionalidade praticamente se comprova pelo tom teatral do encontro com o lixeiro. Do trabalho com a palavra, para que fiquemos com breves exemplos: o som de [k] na passagem “daqueles com quem trato”, como se pretendesse mimetizar o movimento de ida e volta de um diálogo; a repetição sistemática da palavra “nome”, com a qual se encerra o parágrafo, e que concretiza tanto a função adâmica de que fala, quanto a própria nomeação; a diferença clara dada pela aproximação entre as duas aparições do verbo ter (“não têm” *versus* “o têm”). O poeta vem justamente pela função de criação, de operador da palavra, daquele que dá vida pela palavra, que se auto-denomina poeta. O eu-lírico muriliano lida com

---

<sup>95</sup> “[...] sua linguagem – a palavra – é feita de sons significativos, e que há muito tempo lhes foi dada uma notação que é a *escritura*. De modo que se trata nesse caso de objetos muito particularmente comoventes: já que a cada sílaba corresponde um som, aquele que sai da boca ou da garganta dos homens para exprimir seus sentimentos íntimos – e não somente para nomear os objetos exteriores... etc...”

De modo que basta talvez *nomear* qualquer coisa, seja ela qual for – de uma certa maneira – para *exprimir* tudo do homem...” (PONGE, 1997, p.86-87).

essa denominação e função de modo diferente de Ponge, mas, como vimos, isso os insere num mesmo grupo privilegiado de homens que trabalham com um tipo específico de linguagem – a palavra. E é crítico porque procede a uma análise do próprio método, explicitando razões, objetivos, o *modus operandi*. Lembremo-nos de que ele acabara de perguntar ao lixeiro: “Como se chama o senhor?” Isso tudo, valendo-se de um uso racional da palavra (portanto, mais crítico), mas que tende a si mesma, pois é poesia – o que lhe permite que seja também o eu-lírico que de fato é. Aqui vem à tona a força de uma poesia em prosa que naturalmente tende à aproximação de contrários, à conciliação de opostos, à iluminação, à explosão. Eu-lírico *sui generis*, além disso, põe à mostra que religioso e social podem se conversar: a função adâmica da nomeação confere característica diferencial, singularidade a um homem que, socialmente, resta enformado e mecanizado pela própria função (lixeiro, garçom, motorista). Uma passagem do famoso artigo “A poesia e o nosso tempo” trata de modo muito similar ao do poema todas essas questões:

[p]enso que todos os homens possuem o germe da poesia. Nem todos, porém, sabem ou podem comunicar a poesia em forma persuasiva. A missão particular do poeta consiste em desvendar o território da poesia, nomeando as coisas criadas e imaginadas, instalando-as no espaço da linguagem, conferindo-lhes uma dimensão nova.

Além de recorrer ao seu tesouro pessoal, à sua vivência, o poeta se inspira no inconsciente coletivo, rico em símbolos, imagens e mitos. Da linguagem universal extrai a sua linguagem específica. A linguagem, ao mesmo tempo que informa o poeta, revela-lhe sua fisionomia pessoal.

Resumindo, pode-se dizer que a operação poética é baseada em linguagem, afetividade e engenho construtivo. O poeta escreverá, portanto, para manifestar suas constelações próprias. (MENDES, 1968, p.183).

Em relação ao sujeito lírico muriliano, observamos como no terceiro bloco do poema do *Poliedro*, em resposta à presença do lixeiro, o eu-lírico pergunta-lhe o nome. A objetivação e apagamento aparente do eu-lírico pongiano, contrasta com a presença e a tomada definitiva de voz do eu-lírico muriliano. “A lata de lixo” se inicia de um modo que tende a ser objetivo, colocando a coisa em primeiro plano, articulando-a a um “nós” coletivo (“Embarcaríamos até nessa astronave”). Em seguida, estabelece intrusões que são da ordem de uma primeira pessoa, quase biográficas, e que adquirem sentido somente numa leitura mais aberta em termos de obra (“As romanas! As pisanas!”). O leitor precisa juntar as faces poliédricas do objeto que parecem mostrar cada vez mais faces do sujeito. Até a sua aparição, como se seu ímpeto não resistisse a tal apagamento quando da chegada do lixeiro e de uma consequente necessidade de se posicionar de

modo ético e estético (“Só uma vez tive ocasião de encontrar o lixeiro”). Trata-se da **“necessidade de expulsão”** de que fala o poeta no supracitado artigo. Em grande parte dos poemas do *Poliedro* vai funcionar essa articulação entre coisa e eu-lírico em que se sobressai a força deste último.

“A lata de lixo” se encerra com um longo, irônico e crítico bloco. Como se respondesse à própria questão colocada ao lixeiro, como se encarnasse essa figura que leva a mensagem, que opera a mudança. O diálogo chegaria a este denominador comum: “Como se chama o senhor?”/ “Eu me chamo, e todos os outros me chamam, Murilo.” A despeito da sonoridade da letra [m] que ecoa por toda a frase e que aponta para a inicial do próprio nome, Murilo, cabe perguntar que outros são esses que o chamam? Não seria excessiva a pressuposição de que esses “outros” são os outros eus desdobrados dessa *persona* muriliana. Em resposta ao “Questionário de Laís Corrêa de Araújo”, o poeta diz: “[...] talvez acabarei à maneira de certos personagens de Kafka ou Pirandello, desdobrando minha personalidade; fazendo-me passar pelo que não sou?” (MENDES, 1994, p.50). Como se vê, o cômico e o crítico estão maciçamente presentes no grande e poliédrico bloco que encerra “A lata de lixo” como podemos ver logo de saída com o primeiro parágrafo. E ainda uma profunda ironia no que se relaciona à escolha de seu “cânon pictórico” segundo Ricardo de Souza Carvalho (2006), pois a referência ao próprio nome pode também estar ligada ao pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), da chamada escola sevilhana, que Murilo Mendes dissocia de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), Diego Velázquez (1599-1660) e Francisco de Zurbarán (1598-1664).

Esse Murilo Mendes dos anos de 1960 procura mais que nunca conciliar o experimentalismo, a inventividade e a concretude de seus escritos, à realidade humana, a um engajamento que, se não é tão militante, adquire caráter de ato que joga com as relações humanas, com as outras artes. Não sem razão, buscando inspiração ao Eclesiastes, o último parágrafo do texto lançar uma crítica ferrenha à vaidade humana, ao ritmo do mundo moderno, cujo fim apocalíptico não está distante. Inconformismo, religião e poesia: “O catolicismo de Murilo é de fato uma religiosidade militante, feita de inconformismo e amor à luta, enão de certezas repousantes ou narcóticos consoladores; e é uma religiosidade verticalmente empenhada na crítica da desumanização da vida do mundo contemporâneo.” (MERQUIOR, 1972, p.196). Catolicismo múltiplo, portanto.

Procuramos mostrar como “A lata de lixo” e o « *Le cageot* », nas suas especificidades, marcam as diferenças e as semelhanças entre Murilo Mendes e Francis Ponge. Nesse sentido, quando pensamos em comparação, levamos em conta as nacionalidades, os momentos históricos (aqui numa diferença de algumas décadas), mas, sobretudo, a linguagem. É no modo de operar a linguagem, de lidar com um material tão concreto quanto as coisas de que esses poetas falam, que esperamos ter feito sobressair as diferenças e as semelhanças. Enfim, num espaço que vai sempre na direção da palavra e da poesia.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relembremos o “Texto de informação” de Murilo Mendes já citado na introdução deste trabalho: “Eu tenho a vista e a visão:/ Soldei concreto e abstrato.// Webernizei-me. Joãocabralizei-me/ Francispongei-me. Mondrianizei-me.” E ainda a declaração de Francis Ponge, em *Méthodes*, afirmando que: « [...] *je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles [...]* ». A leitura das duas citações enseja a perguntar, por um lado, se Murilo Mendes trilha verdadeiramente, em sua poética final, um caminho de substantivação, de objetivação. E, por outro, se Francis Ponge consegue se desembaraçar da poesia. A julgar pelas leituras que empreendemos, pode-se dizer que só muito aparentemente, de uma sensação ilusória a bem da verdade. “**Murilo era um lírico**” diria João Cabral de Melo Neto (SIBILA, 2009, p.67, grifo nosso) em uma de suas últimas entrevistas. “O **poeta** Francis Ponge” diz a maioria esmagadora da crítica pongiana (quase toda ela). Qualquer olhar um pouco mais atento que se dê à obra do brasileiro e à do francês torna evidente que a lírica se constitui quase que como uma condição inescapável.

As análises que empreendemos em torno da figura do eu-lírico no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses* apontam para um mesmo centro: a sua presença efetiva enquanto operador da linguagem. No caso de Murilo Mendes temos um sujeito lírico-crítico-católico que se, por vezes, alcança um certo grau de objetividade por meio do narrativo, isso se dissipa quando ele faz de si o centro de tudo. Então, o objeto cotidiano ali está enquanto concretização de um conhecimento abstrato, que parte da experiência do sujeito. Tudo, no ambiente dos poemas, é muito declaradamente pessoal, ainda que o leitor tenha a ilusão de que é da melancia, da caneta que se vai falar. Porque os poemas do *Poliedro* ao partir das coisas, ao voltar a elas um olhar objetivo, já estão de há muito na esfera do eu-lírico. Daí, em grande medida, esses poemas não terem como centro uma coisa fixada; a que se tem é poliédrica. Porque o centro do poema é um eu-lírico, poliédrico, múltiplo, impulsivo, expulsivo. Por outro lado, o eu-lírico pongiano aposta na nomeação, dando voz às coisas banais, quer se transferir a elas. Trata-se de fazer falar todo um mundo mudo enquanto emudece a si mesmo. Instaure-se, então, o reino das terceiras pessoas, as coisas, descritas em suas qualidades diferenciadas, iluminadas. Tudo isso sob a ótica do sujeito lírico que, ele sim, fala, e dá conta de certo fracasso expressivo. Fracasso no sentido de que todas

as escolhas partem do eu-lírico. Ilusão de objetividade: o que se descobre nas coisas é o homem. Interessante como a crítica costuma apontar o desaparecimento do homem no *Le parti pris de choses* quando o poeta parte justamente da ferramenta mais humana que há: a língua. Vejamos como o « *objeu* », ao dar a ver a « *horlogerie* », a maquinaria, demanda automaticamente um operador. Aliás, basta compreender o teor de valise da palavra, e o « *je* » aí está; ou, então, tomar a tradução feita para o português, “objoego”. Na esteira dessas considerações é importante pontuar que a objetividade que (em menor e maior grau respectivamente) querem passar Murilo e Ponge esbarra sempre no posicionamento do eu-lírico, que é pessoal, particular, ficcional, *persona*. A *poiesis* começa num lirismo ao qual não há possibilidade de escape.

A prosa do poema em prosa talvez permitisse a fuga da subjetividade lírica, porque acena a possibilidades que o verso não oferece. Mas, aqui se trata da intenção: Ponge deseja se desvencilhar do magma poético. Coisa que não se dá, porque, na maioria das vezes a prosa se soterra sob o ritmo e a imagem. Vejamos que Murilo é um “torturado da forma”, como ele mesmo diz, “terrivelmente eclético”. Daí a liberdade do poema em prosa lhe caber tão bem, porque faz com que o objeto poético se torne um centro de relações (como desde o início da trajetória do poeta). Francis Ponge, por outro lado, quase um parnasiano, procura a palavra justa e nisso o poema em prosa, por seu fechamento, cabe-lhe muito bem. Falamos de fins diversos, portanto, tratamos com características diversas: liberdade e fechamento. Ainda que os dois poetas se aproveitem das duas, pois é o caráter flexível do poema em prosa que proporciona mostrar a outra coisa. Assim colocado, o que desconhecemos e nos é dado pelos poemas de Murilo Mendes e Francis Ponge vem pela linguagem. Como diria o brasileiro, “que o instrumento básico do poeta é a linguagem, eis um fato tão óbvio”<sup>96</sup>. Daí esses objetos aparecerem como construção de linguagem, colocados no mundo enquanto expressões poéticas, objetos de palavras, que servem para, à sua maneira, serem fruídos e transformar o mundo. O texto-coisa e o poema-objeto, forjados pelos dois poetas, reeditam as coisas de que falam, rivalizam às coisas do mundo, às coisas reais. Assim, o texto-coisa muriliano, cheio de olhos, é a réplica original da coisa no mundo que é o do eu-lírico, a ponto de tendermos a pensar que a coisa é o próprio eu – o poema “O galo” demonstrou tal mecânica. É uma estrutura que busca ser inclusiva, marcada pelo diálogo com outras artes, personalidades, acontecimentos, lugares. O poema-objeto pongiano, por

---

<sup>96</sup> Em resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo (MENDES, 1994, p.49).

seu turno, procura ajustar-se, quer ter a forma da coisa em si mesma – se a visualidade se embrenha pelo termo é muito sutilmente. Sua retórica deve ser adequada, trata-se de um partido das coisas que leva em consideração as palavras. Sendo estas do eu-lírico, estamos a meio caminho da coisa e do eu (ou talvez mais para cá). Texto-coisa e poema-objeto são organismos de palavra, formas vivas que se movimentam inesperadamente, ainda que operadas pelo homem.

Escusado dizer que a literatura, especialmente a poesia, não se dá no vazio. A sociedade que circunda esses dois conjuntos de poemas, embora relativamente distante no tempo, guarda a seiva dos mesmos acontecimentos: as duas Grandes Guerras do século XX. Então, é mais acertado dizer que o Francis Ponge do *Le parti pris des choses* viveu diretamente esse estado de coisas, enquanto o Murilo Mendes do *Poliedro* viveu sob a sombra destas guerras – que originaram outras. Temos duas formas de resistir (ou reagir) diferentes: a crítica muriliana é direta; enquanto a pongiana é sutil ou crítica por contraste. Murilo Mendes, que viveu em Roma desde 1957 até sua morte, como se sabe nunca foi capaz de dissociar arte e vida, indo na perspectiva surrealista. Todavia, se à positividade do primeiro Murilo se substituiu uma espécie de ironia resignada, a força do protesto parece ter aumentado exatamente em decorrência disso. Daí poemas que propõem devolver os estilhaços àqueles que os colocaram no mundo; poemas que asseveram a quebra desse mundo e a conseqüente necessidade de que ele seja colado. No *Poliedro*, temos o “[...] mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM.” Por vezes, o eu-lírico tende a se render a um silêncio amorfo, mas, na maioria das vezes o que prevalece é o ato de dizer. Em razão disso, a criação de objetos poéticos que apontam para o mistério, para o desconhecido que o homem não entende, para o insustentável da sociedade. Indispensável citar a medida de um mundo no qual a literatura se insere (e haveria de se inserir na ótica moderníssima e visionária de Murilo):

[o] futuro da literatura acha-se, pois, intimamente ligado à fisionomia deste mundo novo que se constrói. Podemos entretanto arriscar uma profecia: provavelmente se voltará a acentuar o caráter “cósmico” da poesia. De fato, caminhamos para um tempo e um espaço em que a medida dominante será a da universalidade; caminhamos para uma planetização de fatos e idéias, de que a ciência e a técnica oferecem os sinais mais evidentes. (MENDES, 1968, p.179).

Para Francis Ponge, nos idos de 1924 a 1939, é como se as coisas ganhassem voz, enquanto a ordem vigente emudecia. De fato, temos poucas referências diretas ao estado de guerra – um ou outro vocábulo bélico. Sob essa perspectiva, a sutilidade da crítica pongiana é difícil de ser percebida. « *R. C. Seine N<sup>o</sup>* » é o caso mais direto de crítica à massificação, à mecanização e coisificação do homem. Entretanto, como procuramos mostrar com as outras análises, há uma espécie de inversão de poder que vem pela palavra. O prazer de tocar nas portas que os reis não têm; a mitificação de um objeto como o engradado em detrimento das frutas, da mercadoria. Quando dissemos que a crítica de Ponge vem pelo contraste é porque ela ilumina aquilo que de outra forma nunca seria visto no mundo (a poesia muriliana também faz isso de modo um pouco diferente). Bom que se diga que a fundação de uma retórica por objeto é em si mesma revolucionária. De certo modo, a poesia pongiana é tão contida, ao contrário da muriliana, que acaba circunscrevendo tudo à esfera da palavra. Então, é preciso escrever contra a palavra e sob os auspícios de uma recusa.

*L'œuvre de Francis Ponge s'est élaborée sur ses refus. Refus inaugural d'une société « hideuse de débauche », refus de la langue dont elle use – cet « ordre sordide » qui parle en nous à notre place [...] Décidé à ne pas prendre son parti d'un tel état de choses social et linguistique, résolu cependant à ne pas abandonner par son silence la parole aux paroles, et conséquent dans sa conduite, Ponge milite donc d'abord dans le « parti démocratique » pour que change la société, cherche à subvertir la langue à « coup(s) de style », et donne la parole au « monde muet » pour se faire « tirer hors du viel humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. »<sup>97</sup> (VECK, 1993, p.7, grifo do autor).*

Em grande medida, Murilo Mendes e Francis Ponge desejam revitalizar objetos cotidianos, iluminá-los frente às contradições da realidade. O próprio objeto poético não sai ileso, tendo que trabalhar sob a égide duvidosa de uma infinidade de tensões: palavra, coisa, sujeito, mundo, artesanato, engajamento, individual, coletivo, cotidiano, elevado, antigo, novo, dentre tantas outras. Cada um a seu modo consegue, não resolver, mas conciliar tais tensões sob a perspectiva

---

<sup>97</sup> “A obra de Francis Ponge se elaborou sobre suas recusas. Recusa inaugural de uma sociedade ‘repugnante de perversão’, recusa da língua que ela usa – essa ‘ordem sórdida’ que fala em nós e em nosso lugar [...] Decidido a não tomar seu partido de um tal estado de coisas social e linguístico, resolvido, no entanto, a não abandonar por seu silêncio a palavra às palavras, e coerente em sua conduta, Ponge milita, portanto, primeiramente no ‘partido democrático’ a fim de mudar a sociedade, procura subverter à língua ‘golpe(s) de estilo’, e dá a palavra ao ‘mundo mudo’ para ‘escapar ao velho humanismo, ao homem atual e diante dele.’” (VECK, 1993, p.7).

da modernidade na qual estão inseridos. As duas poéticas se valem de uma imagem que é tão recorrente quanto significativa e que se relaciona a essa conciliação: a da bomba.

Essa imagem é capaz de sintetizar o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* levando-se em conta as suas particularidades. Em Murilo Mendes, a referência aparece em muitos poemas, especialmente os da fase final, quando se tornaram mais populares os testes e ataques atômicos. Em “Carta aos chineses”, solicita que a China recue diante da manufatura e testes de bombas nucleares. No último bloco do longo poema, pede-se que no lugar da bomba atômica seja contruída “[...] uma bomba minúscula, belíssima, própria para destruir formigas azuis e moscas verdes. O antidragão. Uma bomba de jasmim-porcelana, com *sex-appeal*. O Tao, o inominável, vos aprovará sua eternidade. (MENDES, 1994, p.1034, grifo do autor). No caso de Francis Ponge a imagem é menos recorrente, mas muito significativa também. É na « *Tentative orale* » longo texto-poema, que o poeta pede que lhe encontrem algo mais revolucionário que um objeto,

[...] *une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier. Cherchez-moi un meilleur mouvement d'horlogerie por faire éclater cette bombe que le sien propre, celui qui à vrai dire ne le fait pas éclater, mais au contraire le maintient (c'est assez difficile de maintenir cela ! on nous a appris la désagrégation ; c'est assez curieux).*<sup>98</sup> (PONGE, 1999, p.668).

A imagem da bomba é aquela da contenção máxima que explode. Nesse sentido, ela é a imagem do poema. Porque ele nada mais é que a contenção máxima de significado em poucas palavras, o poema é a contenção e a expansão da língua. Em Murilo Mendes, a bomba atômica se presentifica como a verdadeira imagem do terror, praticamente uma versão próxima do apocalipse. Observe-se, no entanto, o modo como ele solicita aos chineses a construção de uma bomba outra, de “jasmim-porcelana”, minúscula, belíssima – quase um poema. No brasileiro, é como se a explosão não estivesse contida, mas em curso, e vindo sistematicamente de fora. Então, de certa forma, invadindo o sujeito, o contexto (não somente social, mas artístico, religioso, literário, biográfico) passa a operar com base na expulsão-contenção. Porque, se o poema muriliano do *Poliedro* tenta na medida do possível se conter pelo rigor formal, ele

---

<sup>98</sup> “Vamos! Encontrem algo de mais revolucionário que um objeto, uma bomba melhor que este cigarro apagado, que este cinzeiro. Encontrem um melhor movimento de relojoaria para fazer explodir esta bomba que o seu próprio, aquele que, na verdade, não o explode, ao contrário, o faz funcionar (é difícil fazer funcionar! Tudo o que aprendemos foi a desagregação; é bem curioso).” (PONGE, 1997, p.121-122).

também é estrutura inclusiva, que empreende um movimento como que de “expulsão”, reproduzindo a atmosfera em que se insere. Francis Ponge, ao contrário, contém tanto suas pequenas bombas que nem o externo as alcança, nem elas explodem. São mecanismos de funcionamento perfeito que se voltam somente sobre si mesmos. A retórica dos objetos pongiana precisa explodir a bomba interna, seu mecanismo, e iluminar, lançar uma nova luz sobre as coisas. Mas uma luz que se contém na forma perfeita do poema no seu fechamento. São dois modos diversos de conceber a linguagem e o mundo. E que colocam em seu centro coisas esquecidas por meio da construção de outras coisas, mais resistentes ao tempo, monumentais na sua humildade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.37-57.
- ANÔNIMO. **Livro das Mil e uma noites** (Volume I – Ramo sírio). Tradução de Mamede Mustafá Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.
- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).
- BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Seleção de prosa**. Organizado por Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.361-467.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARBOSA, J. A. O murmúrio da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.241-247.
- \_\_\_\_\_. Convergência poética de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105). p.117-136.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris : Flammarion, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothé de Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1996.
- \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire. In: CHIAMPI, I. **Os fundadores da modernidade**. São Paulo: Ática, 1991. p.102-119.
- \_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris : Nizet, 1959.
- BEUGNOT, B. Introduction. In: PONGE, F. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade, 453). p.ix-xxix.
- BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Tradução de Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRITTO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.124-131.

CALVINO, I. Francis Ponge. In: \_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.240-240-245.

CAMARANI, A. L. S. Baudelaire: o esboço da “Deusa das decadências”. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.2, p.3-8, 1997.

CAMPOS, H. Murilo e o mundo substantivo. In: \_\_\_\_\_. **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1967. p.65-75.

CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. 5.ed. São Paulo: Ática, 1995.

CARDOSO, M. R. Prefácio. In: MENDES, M. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.7-19.

CARVALHO, R. S. **Comigo e contigo a Espanha**: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In : RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996. p.113-125.

\_\_\_\_\_. Ode secrète. In : PIERROT, J (Org.). **Charmes de Paul Valéry** : six lectures. Paris : Université Rouen Havres, 1995. p.47-54.

\_\_\_\_\_. **Francis Ponge** : entre mots et choses. Seyssel : Champ Vallon, 1991.

COMBE, D. La référence dédoublé. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. p.39-63.

CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DARRAGON, B. **Principes de grammaire latine**, d’après la méthode grecque de M. Burnouf. Paris : Hachette, 1827.

DERRIDA, J. **Signéponge**. Paris : Seuil, 1988.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **\_não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

LITTRÉ, É. **Dictionnaire de la langue française**. Paris : Hachette, 1883. 4t.

FRANCO, I de M. **Murilo Mendes**: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris : Éditions du Seuil, 1979.

GLEIZE, J.-M. **Francis Ponge**. Paris : Éditions du Seuil, 1988. (Les Contemporains, 3).

\_\_\_\_\_. **Poésie et figuration**. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

GRUPO DEGLI OTTO PITTORI ITALIANI. In: **Diccionario del arte del siglo XX**. Madrid: Complutense, 2001. p.348.

GUIMARÃES, J. C. Prefácio. In: MENDES, M. **Tempo espanhol**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Territórios/conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HADDAD, J. M. Interpretações das Mil e uma noites. Disponível em:  
<<http://www.hottopos.com/collat6/jamyl.htm>>. Acesso em: 15 de jun de 2011.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JANET, J. J. **Rudiment, ou grammaire latine**. Baume : V. Simon, 1839.

LATOUCHE, A. **Méthode rationnelle pour apprendre la langue latine**. Paris : James, 1830.

LEFRANC, É. **Grammaire latine**. Paris : Gosselin, 1825.

LEITE, G. M. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand**. 1982. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa)– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

LÉVY, S. **Francis Ponge** : de la connaissance en poésie. Paris : PUV, 1999.

LHOMOND, C.-F. **Éléments de la grammaire latine**. Paris : Saint-Michel, 1817.

LITTRÉ, É. **Dictionnaire de la langue française**. Paris : Hachette, 1883. 4t.

LUCAS, F. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. **Divagations**. Paris: Bibliothèque-Charpentier : Fasquelle, 1897.

MARTINEZ, L. Murilo Mendes e o poema em prosa. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.67-74.

MASSI, A. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, A. (Org.). **América Latina: palavra, cultura, literatura**. São Paulo: Memorial, 1995. p.319-333.

MAULPOIX, J. –M. La quatrième personne du singulier. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. p.147-160.

MELLO, H. F. Monumentos verbais. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Mais!**, 11 jun. 2000.  
Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/hferraz1.html>>. Acesso em: 15 jan 2002.

MENDES, M. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1996.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, A.; CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: Difel, 1968. p.179-184.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERQUIOR, J. G. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. In: \_\_\_\_\_. **Razão do poema: ensaios de crítica e estética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1965. p.51-68.

\_\_\_\_\_. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Antologia poética**. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Fontana, 1976. p.xi-xxii.

\_\_\_\_\_. Le “Texto Déléfco” de Murilo Mendes. **Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes**. Paris, v.IX, t.35-36, p.235-245,1974/1975.

\_\_\_\_\_. Carta à Laís Corrêa de Araújo. In: ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2). p.194-197.

MORAES, E. R. de. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge**: o objeto em jogo. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2000a.

\_\_\_\_\_. Uma incursão de risco. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Mais!**, 11 jun. 2000b. Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/itenorio1.html>>. Acesso em: 15 jan 2002.

\_\_\_\_\_. A poesia assassinada por seu objeto. In: \_\_\_\_\_. **A catedral em obras**. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.107-126.

MOURA, M. M. de. **Murilo Mendes**: a poesia como totalidade. São Paulo: Ed. USP, 1995.

PAES, J. P. O poeta/profeta da bagunça transcendente. In: \_\_\_\_\_. **Os perigos da poesia**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.169-178.

\_\_\_\_\_. O surrealismo na literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Gregos & baianos**. São Paulo : Brasiliense, 1985. p.99-114.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, L. O parti pris de Ponge. In: \_\_\_\_\_. **Inútil poeisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.75-84.

PETERSON, M. A fábrica da mesa. In: PONGE, F. **A mesa**. Tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.67-96.

PICCHIO, L. S. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa. **Itinerários**, v.24, p.35-73, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pela volúpia do vago**: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 455f. (2v.). Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2002.

PONGE, F. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 2002. (Bibliothèque de la Pléiade, 487). v.2.

\_\_\_\_\_. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. [Paris] : Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade, 453). v.1.

\_\_\_\_\_. **Métodos**. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

PONGE, F. ; SOLLERS, P. **Entretiens avec Philippe Sollers**. Paris : Seuil, 1970.

RABATÉ, D. Énonciation poétique, énonciation lyrique. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996. p.65-79.

RIMBAUD, A. **Rimbaud livre**. Introdução e tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SARTRE, J. –P. O homem e as coisas. In: \_\_\_\_\_. **Situações I**: crítica literária. São Paulo: Cosac&Naify, 2005. p.231-266.

SCHEIBE, F. Sobre Divagações. In: MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010. p.9-14.

SCHNAIDERMAN, B. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. **Estudos avançados**, São Paulo, n.12, v.32, p.75-81, 1998.

SERRES, M. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIBILA. São Paulo, ano 9, n.3, ago.2009.

SOLLERS, P. **Francis Ponge**. [S. l.] : Pierre Seghers, 1963.

STIERLE, K. Identité du discours et transgression lyrique. **Poétique**, Paris, n.32, p.422-441, nov. 1977.

THIBAUDET, A. **La poésie de Stéphane Mallarmé** : étude littéraire. Paris : Gallimard, 1930.

VALÉRY, P. Ode secrète. **Suplemento**. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n.1289, p.14-15, abril 2006.

\_\_\_\_\_. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VECK, B. **Le parti pris des choses** : Francis Ponge. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994.

\_\_\_\_\_. **Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire**. Liège : Editions Mardaga, 1993.

VICENTE, A. L. As abordagens dualísticas do poema em prosa. **Lettres françaises**, Araraquara, n.3, p.4-14, 1999.

\_\_\_\_\_. A narrativa poética no poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.125-131, 1998.

ZAGURY, E. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, M. **Poliedro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972. p.vii-xii.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABASTADO, C. **Le surrealisme**. Paris: Hachette, 1957.

ANDRADE, F. de S. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Ed. USP, 1997. (Críticas Poéticas, 6).

ANDRADE, M. A poesia em pânico. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins, 1955. p.45-52.

ALMEIDA, A. V. de. A tradução literária de Deus: San Juan de la Cruz e Murilo Mendes. **Trama**, Cascavel, v.2, n.4, p.21-34, jul./dez.2006.

ARRIGUCCI JR., D. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Debates, 105).

BARDÈCHE, M. –L. Ponge ou le parti pris des gloses. **Poétique**, Paris, n.115, p. 369-383, sept.1998.

BASTIAENEN, E. et al. **André Malraux. Alexis Curvers. Francis Ponge**. Paris : Didier Hatier, 1996.

BATAILLE, G. **L’erotisme**. Paris: Union Générale d’Editions, 1957.

BEUGNOT, B. **Poétique de Francis Ponge** : le palais diaphane. Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

BEZERRA, E. Murilo Mendes: tríplice alumbramento. **D.O. Leitura**, São Paulo, n.10, p.20-26, out. 2001.

BOSI, A. Tendências contemporâneas. In: \_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006. p.383-497.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

\_\_\_\_\_. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

CALINESCU, Matei. **Five Faces of Modernity**. Modernism. Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, H. de. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CAMUS, A. Lettre au sujet du « Parti pris » de Francis Ponge. In : \_\_\_\_\_. **Essais**. [Paris] : Gallimard, 1967. p.1662-1668. (Bibliothèque de la Pléiade,183).

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas: FFLCH-USP, 1996.

\_\_\_\_\_. Poesia e ficção na autobiografia. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.51-69.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARVALHO, R. S. de. **A Espanha de João Cabral de Murilo Mendes**. São Paulo: Ed.34, 2011.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira**: origens e unidade (1500-1960). São Paulo: Ed. USP, 1999. 2v.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.

CHIAMPI, I. (Org.). **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, M. Poesia e matéria. In: NOVAES, A. (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p.389-418.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTINHO, E. de F.; CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTO, A. M. Q. do. Murilo Mendes: o poeta-profeta nos *Dias do senhor*. **Revista de Letras**, São Paulo, n.41/42, p.37-52, 2001/2002.

DOUCEY, B. **Francis Ponge (1899-1988)**. Paris : Hatier, 1995.

ELIOT, T. S. As três vozes da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Sobre poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.122-139.

FURTADO, F. F. F. **Murilo na cidade**: os horizontes portáteis do mito. Blumenau: Edifurb, 2003.

\_\_\_\_\_. A idade do serrote: o menino experimenta suas ficções. In: PEREIRA, M. L. S. et al. Murilo Mendes. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, p.33-47, jan/jun 2002.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes entre Pompéia e Roma: as ficções do sujeito em *A idade do serrote*. **Revista de Letras**, São Paulo, n.41/42, p.13-34, 2001.

GENETTE, G. Le parti pris des mots. In : \_\_\_\_\_. **Mimologiques** : voyage en Cratyle. Paris : Éditions du Seuil, 1976. p.377-381.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

GLEIZE, J. -M. (Org.). **Cahier de l'Herne**: Francis Ponge. Paris : Éditions de l'Herne, 1986.

GUIMARÃES, J. C. Leitura e tradução de Francis Ponge. *Revista USP*. São Paulo, n.1, p. 64-77, mar./abr./maio 1989.

HEIDEGGER, M. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LAFETÁ, J. L. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

LINS, A. Murilo Mendes: o negativo e o positivo na originalidade. In: \_\_\_\_\_. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p.46-50.

MALDINEY, H. **Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge**. Lausanne : L'Age d'homme, 1974.

MARTIN, S. **Francis Ponge**. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994.

MENDES, M. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1993.

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MERQUIOR, J. G. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.11-21.

MET, P. Francis Ponge, ou la fabrique du (lieu) commun. **Poétique**, Paris, n.103, p.303-318, sept. 1995.

MOTTA, L. T. da. Francis Ponge. In: \_\_\_\_\_. **Lições de literarua francesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.129-142.

MOURA, M. M. **Três poetas brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. 1998. 194p. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. Os jasmims da palavra jamais. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p.105-123.

NEHRING, M. M. **Murilo Mendes, crítico de arte: a invenção do finito**. São Paulo: Nankin, 2003.

NEVES, D. **Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses**. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2001.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Edusp, 1997.

PAES, J. P. Adeus ao pânico. In: \_\_\_\_\_. **Mistério em casa**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: Comissão de Literatura, 1961. p.95-100.

PASSOS, C. R. P. *A idade do serrote: esquecimentos, lapsos e enganos*. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n.10, p.46-57, 2007/2008.

PAZ, O. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os filhos do barro**: do Romantismo à Vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, E. Bumba-meu-poeta, o teatro épico de Murilo Mendes. **D.O. Leitura**, São Paulo, n.22, p.27-33, fev. 2003.

PEREIRA, M. L. S. et al. Murilo Mendes. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, jan/jun 2002. 137p.

PETERSON, M. Du fragment à la rumination : les retournements de l'écriture chez Francis Ponge. **Poétique**, Paris, n.74, p.159-167, avril 1988.

PICCHIO, L. S. Por uma reproposta universal do brasileiro Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p.547-553.

\_\_\_\_\_. O retorno de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Melhores poemas**. São Paulo: Global, 1997. p.9-14.

PONGE, F. **A mesa**. Tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Alguns poemas**. Seleção, tradução e introdução de Manuel Gusmão. Lisboa: Livros Cotovia, 1996.

PRADO, A. A.; AMOROSO, M. B.; ARÊAS, V. (Org.). Murilo Mendes. **Remate de males**, Campinas, n.21, 2001. 183p.

RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris : PUF, 1996.

RAYMOND, M. **De Baudelaire au surréalisme**. Paris: José Corti, 1966.

RICHARD, J. -P. **Onze études sur la poésie moderne**. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

SAVIETTO, M. C. Francis Ponge: um poeta na trilha da fenomenologia. **Revista de Letras**, São Paulo, v.34, p.191-196, 1994.

SILVA, R. R. Tempo e eternidade: a poesia religiosa de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, Londrina, v.3, n.3, p.119-136, 2003. Disponível em: <[http://www2.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol3/vol3\\_te.pdf](http://www2.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol3/vol3_te.pdf)>. Acesso em: 13 jan 2008.

SPADA, M. **Francis Ponge**. Paris : Seghers, 1974.

TELES, G. M. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996.

UNGARETTI, G. Siciliana de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **Razões de uma poesia**. São Paulo: Edusp: Imaginário, 1994. p.227-229.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VIEIRA, D. S. As representações da modernidade na poesia de Murilo Mendes. **Trama**, Cascavel, v.2, n.4, p.47-70, jul./dez. 2006.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

WEINTRAUB, F. Murilos de vento cognição e vertigem em Murilo Mendes. **Cult**, São Paulo, n.46, p.13-17, maio de 2001.

**ANEXOS**

## ANEXO A – TRADUÇÃO DO POEMA “LESBOS” DE BAUDELAIRE

### LESBOS

Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias,  
Lesbos, ilha onde os beijos, meigos e ditosos,  
Ardentes como sóis, frescos quais melancias,  
Emolduram as noites e os dias gloriosos;  
Mãe dos jogos do Lácio e das gregas orgias;

Lesbos, ilha onde os beijos são como as cascatas,  
Que desabam sem medo em pélagos profundos,  
E correm, soluçando, em meio às colunatas,  
Secretos e febris, copiosos e infecundos,  
Lesbos, ilha onde os beijos são como as cascatas!

Lesbos, onde as Frinéias uma à outra esperam,  
Onde jamais ficou sem eco um só queixume,  
Tal como a Pafos as estrelas te veneram,  
E Safo a Vênus, com razão, inspira ciúme!  
Lesbos, onde as Frinéias uma à outra esperam,

Lesbos, terra das quentes noites voluptuosas,  
Onde, diante do espelho, ó volúpia maldita!  
Donzelas de ermo olhar, dos corpos amorosas,  
Roçam de leve o tenro pomo que as excita;  
Lesbos, terra das quentes noites voluptuosas,

Deixa o velho Platão franzir seu olho sério;  
Consegue teu perdão dos beijos incontáveis,  
Soberana sensual de um doce e nobre império,  
Cujos requintes serão sempre inesgotáveis.  
Deixa o velho Platão franzir seu olho sério.

Arrancas teu perdão ao martírio infinito,  
Imposto sem descanso aos corações sedentos,  
Que atraí, longe de nós, o sorriso bendito,  
Vagamente entrevisto em outros firmamentos!  
Arrancas teu perdão ao martírio infinito!

Que Deus, ó Lesbos, teu juiz ousara ser?  
Ou condenar-te a fronte exausta de extravios,  
Se nenhum deles o dilúvio pôde ver  
Das lágrimas que ao mar lançaram os teus rios?  
Que Deus, ó Lesbos, teu juiz ousara ser ?  
De que valem as leis do que é justo ou injusto?

Virgens de alma sutil, do Egeu orgulho eterno,  
 O vosso credo, assim como os demais, é augusto,  
 E o amor rirá tanto do Céu quanto do Inferno!  
 De que valem as leis do que é justo ou injusto?

Pois Lesbos me escolheu entre todos no mundo  
 Para cantar de tais donzelas os encantos,  
 E cedo eu me iniciei no mistério profundo  
 Dos risos dissolutos e dos turvos prantos;  
 Pois Lesbos me escolheu entre todos no mundo.

E desde então do alto da Lêucade eu vigio,  
 Qual sentinela de olho atento e indagador,  
 Que espreita sem cessar barco, escuna ou navio,  
 Cujas formas ao longe o azul nos faz supor;  
 E desde então do alto da Lêucade eu vigio

Para saber se a onda do mar é meiga e boa,  
 E entre os soluços, retinindo no rochedo,  
 Enfim trará de volta a Lesbos, que perdoa,  
 O cadáver de Safo, a que partiu tão cedo,  
 Para saber se a onda do mar é meiga e boa!

Desta Safo viril, que foi amante e poeta,  
 Mais bela do que Vênus pelas tristes cores!  
 – O olho do azul sucumbe ao olho que marcheta  
 O círculo de treva estriado pelas dores  
 Desta Safo viril, que foi amante e poeta!

– Mais bela do que Vênus sobre o mundo erguida,  
 A derramar os dons da paz que partilha  
 E a flama de uma idade áurea luz tecida  
 No velho Oceano pasmo aos pés de sua filha;  
 Mais bela do que Vênus sobre o mundo erguida!

– Safo que morreu ao blasfemar um dia,  
 Quando, trocando o rito e o culto por luxúria.  
 Seu belo corpo ofereceu como iguaria  
 A um bruto cujo orgulho atormentou a injúria  
 Daquele que morreu ao blasfemar um dia.

E desde então Lesbos em pranto se lamenta,  
 E, embora o mundo lhe consagre honras e ofertas,  
 Se embriaga toda noite aos uivos da tormenta  
 Que lançam para os céus suas praias desertas!  
 E desde então Lesbos em pranto se lamenta!  
 (BAUDELAIRE, 1985, p.496-503).