



**UNESP - UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS – CÂMPUS DE ARARAQUARA – SÃO PAULO**

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

**DO PÊNDULO POÉTICO:  
POESIA E CRÍTICA EM MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

**ARARAQUARA – SP**

**2016**

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

**DO PÊNULO POÉTICO:  
POESIA E CRÍTICA EM MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

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

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

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

**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

**ARARAQUARA – SP**

**2016**

Antonio, Patrícia Aparecida

Do pêndulo poético: poesia e crítica em Murilo  
Mendes e Francis Ponge / Patrícia Aparecida Antonio -  
2016

461 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita  
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Câmpus  
Araraquara)

Orientador: Antônio Donizeti Pires

1. Poesia Lírica. 2. Crítica. 3. Mendes, Murilo, 1901-  
1975. 4. Ponge, Francis, 1899-1988. 5. Crítica da  
Poesia. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

**PATRÍCIA APARECIDA ANTONIO**

## **DO PÊNULO POÉTICO:**

### **POESIA E CRÍTICA EM MURILO MENDES E FRANCIS PONGE**

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

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

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

**Bolsa:** Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

Data da Defesa: 28/04/2016

#### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Susanna Busato  
UNESP – Universidade Estadual Paulista – IBILCE-UNESP/S. J. do Rio Preto-SP

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Alexandre Bonafim Felizardo  
UEG – Universidade Estadual de Goiás – Câmpus Morrinhos-GO

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado  
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente  
UNESP – Universidade Estadual Paulista – FCL/Araraquara-SP

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

A meus pais

Eva Transcendente; Adão Antipoético

## AGRADECIMENTOS

Ao Tom, grande amigo e orientador,  
que redefine diariamente as noções de exemplo e admiração.

À Professora Guacira, farol de todos nós.

Aos Professores Adalberto Luis Vicente, Alexandre Bonafim e Susanna Busato  
por aceitarem compor a banca examinadora da Defesa.

À Professora Diana Junkes,  
que aceitou compor a banca examinadora da Qualificação.

À minha Família, que sabe, ainda que pouco entenda.

À Camila, meu riso personificado.

À Candice, Cândida profundez.

Ao Eme, sempre presente.

À Nicole, um mundo de delicadezas.

À Renata, pelo que fica e é.

Ao Thiago Buoro, Homem-Gentileza.

Ao Thiago Silva, adorável alma antiga.

À Vanessa, Verdadeira Ventura.

Ao Yuri, porque cariocas são bonitos.

Ao Pessoal e aos Alunos do SESI-340.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

meninos eu vi

[...]

vi **francis ponge** em bar-sur-loup  
ano 69 dez anos depois de paris rue lhomond  
quando me estendera diante dos olhos  
o sena  
um poema desdobrável fluente como um rio  
e suspendera à parede do estúdio sua aranha  
tutelar  
– *l'araignée mise au mur* – magnífica  
reitora de saliva  
de avoenga progênie mallarmaica –  
mas agora na provença em bar-sur-loup  
nos limites do seu copo d'água  
ele estava inteiro  
franciscus pontius nemausensis  
sóbrio lapidário de grés e pedra-pomes  
separando palavras como quem escolhe  
minerais de textura e cor diversa e os perfila  
contra a luz  
um a um  
[...]

vi tudo isso e vi muitas outras coisas  
como por exemplo na via del consolato  
**murilo mendes** entre quadros de volpi  
perguntando pela idade do serrote  
e nessa mesma roma de fachadas amarelo-ovo  
na trattoria del buco  
ungaretti o leonardo ungaretti  
(que costumava praticar com leopardi  
no locutório das estrelas)  
indagou-me uma vez em tom de confidência:  
ci sono ancora quelle mulattine a san paolo?  
(não havia mulatinha nenhuma – era só  
explicou-me depois o paulo emílio –  
a fantasia turbinosa do poeta)  
[...]

Haroldo de Campos (2004, p.89-93, grifo nosso).

Acho que as fronteiras da arte hoje tornaram-se muito fluidas; todas as invenções, todas as tendências, todas as rubricas são lícitas. Sou terrivelmente eclético; um defeito, dizem; mas sou assim, não há nada a fazer. Não sou contra as propostas ou as programações; mas em última análise, o que conta para mim é a realização. Que o instrumento básico da poesia é a linguagem, eis um fato tão óbvio [...]

Murilo Mendes (1994, p.49).

*On m'a classé rapidement, on m'a fourré dans la compagnie des poètes, alors que je n'ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète, que je me croyais pas mettons digne de cette appellation, et que j'écrivais en prose, que j'ai toujours écrit en prose ; que j'ai également, comme je vous l'ai dit, choisi cette activité non du tout pour former des objets poétiques, mais seulement pour pouvoir dénoncer le langage commun, en former ou aider à en former un autre [...]*

Francis Ponge (PONGE; SOLLERS, 1970, p.16).



## RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo observar como opera a pendularidade entre poesia e crítica da poesia na obra de Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988). O brasileiro e o francês procedem à fusão de discurso da obra e discurso sobre a obra num movimento em que sujeito lírico e crítico (eles mesmos ficcionais) se encontram em permanente tensão. Entendendo poesia e crítica como atividades reflexivas fundamentadas na linguagem, as questões principais às quais pretendemos nos lançar são: a) Como se configura e opera pendularidade e indistinção entre discurso poético e crítico em Murilo Mendes e Francis Ponge? b) Como se configura a voz poético-crítica para se adequar a um ato de dupla face como esse? c) O que se depreende da aproximação ou do distanciamento da conduta lírico-crítica, levando-se em consideração subjetividade e objetividade? Nesse sentido, esta Tese busca ler comparativamente os dois poetas tendo por horizonte poesia e crítica enquanto atos indistintos, de caráter inacabado, em que autor e leitor participam ativamente. Assim, os poemas aparecem como atos que configuram uma prática literária, que é lírica, crítica e criativa, a um só tempo. No centro dessa prática, os sujeitos lírico-críticos manipulam a criação partindo de um corpo-a-corpo com o texto, como fica claro com as obras que selecionamos para este estudo: de Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús* (1945), *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Retratos-relâmpago* (1973); de Francis Ponge, *Proêmes* (1948), *Méthodes* (1961), *Pour un Malherbe* (1965) e *La table* (1981). Poesia e crítica, então, podem ser compreendidas no sentido da *poiesis*, de uma construção que coloca em crise (cuja raiz etimológica é a mesma que a da palavra crítica) o lírico, o crítico, a prosa, a poesia, bem como uma ideia fechada de literatura e de gêneros literários.

**Palavras-chave:** Poesia lírica. Crítica. Murilo Mendes. Francis Ponge. Crítica da poesia. Metacrítica.

## ABSTRACT

This study aims at observing how the pendularity between poetry and poetry criticism operates in the work of Murilo Mendes (1901-1975) and Francis Ponge (1899-1988). The Brazilian and the French merge the work's speech and the speech about the work into a movement in which the lyrical and the critical subject (fictional themselves) find each other in constant tension. Having the understanding of poetry and criticism as reflective activities based in language, the main questions we intend to present are: a) How is the pendularity and indistinctness between poetic and critical speech designed and operated for Murilo Mendes and Francis Ponge? b) How is the poetical and critical voice designed to fit a double-sided act as this one? c) What is interpreted from the approach and distancing from the critical and lyrical behavior, taking into consideration subjectivity and objectivity? On this regard, this Thesis seeks a comparative reading of both poets, having as an outlook, poetry and criticism as indistinct acts of unfinished character in which author and reader are active participants. Thus, the poems are shown as acts that design a literary practice which is lyrical, critical and creative, all at the same time. At the center of this practice, the lyrical and critical subjects manipulate the creation by jostling with the text, as seen in the pieces we have selected for this study: Murilo Mendes' *O discípulo de Emaús* (1945), *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) and *Retratos-relâmpago* (1973); and Francis Ponge's *Proêmes* (1948), *Méthodes* (1961), *Pour un Malherbe* (1965) and *La table* (1981). Therefore, poetry and criticism can be understood in the same meaning as *poiesis*, a construction that sets into crisis (whose etymological root is the same as the critical word) the lyrical, the critical, the prose, the poetry as well as an idea of closed literature and literary genders.

**Keywords:** Lirical poetry. Criticism. Murilo Mendes. Francis Ponge. Poetry criticism. Metacritic.

## RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'observer comment opère le pendule entre poésie et critique de poésie dans l'œuvre de Murilo Mendes (1901-1975) et Francis Ponge (1899-1988). Le Brésilien et le Français procèdent à la fusion de discours de l'œuvre et discours sur l'œuvre dans un mouvement dans lequel le sujet lyrique et le critique (eux-mêmes fictionnels) se trouvent en une permanente tension. En comprenant poésie et critique comme des activités réflexives fondées sur le langage, voici les questions principales auxquelles nous prétendons nous lancer : a) Comment se configure et opère le pendule et l'indistinction entre discours poétique et critique chez Murilo Mendes et Francis Ponge ? b) Comment se configure la voix poétique-critique pour s'adapter à cet acte à double-face ? c) Qu'est-ce qu'on peut conclure de l'approximation ou du recul de la démarche lyrico-critique, quand on considère subjectivité et objectivité ? À cet égard, cette Thèse cherche une lecture comparative de poètes, en ayant pour horizon la poésie et la critique comme des actes indistincts, de nature inachevée, dans lesquels auteur et lecteur participent activement. Ainsi, les poèmes apparaissent comme des actes qui configurent une pratique littéraire critique, lyrique et créative en même temps. Au centre de cette pratique, les sujets lyrico-critiques manipulent la création par un corps à *corps* avec le texte, comme nous pouvons le voir nettement dans le *corpus* de ce travail : de Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús* (1945), *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) et *Retratos-relâmpago* (1973) ; de Francis Ponge, *Proêmes* (1948), *Méthodes* (1961), *Pour un Malherbe* (1965) et *La table* (1981). De cette manière, la poésie et la critique peuvent être comprises au sens de la *poiesis*, d'une construction qui porte la crise (dont la racine étymologique est la même que celle de critique) du lyrique, du critique, de la prose, de la poésie, aussi bien qu'une idée fermée de la littérature et des genres littéraires.

**Mots-clés :** Poésie lyrique. Critique. Murilo Mendes. Francis Ponge. Critique de la poésie. Métacritique.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	Estrutura do <i>Poliedro</i> de 1972	p.135
<b>Figura 2</b>	Estrutura do <i>Poliedro</i> de 1972	p.136
<b>Figura 3</b>	« <i>Table des matières</i> » do <i>Méthodes</i> de 1961	p.187
<b>Figura 4</b>	Manuscritos de “ <i>My creative method</i> ” e de « <i>Pochades en prose</i> »	p.213
<b>Figura 5</b>	Manuscritos de “ <i>My creative method</i> ” e de « <i>Pochades en prose</i> »	p.214
<b>Figura 6</b>	Manuscritos de “ <i>My creative method</i> ” e de « <i>Pochades en prose</i> »	p.215
<b>Figura 7</b>	Manuscritos de “ <i>My creative method</i> ” e de « <i>Pochades en prose</i> »	p.216
<b>Figura 8</b>	Manuscritos de “ <i>My creative method</i> ” e de « <i>Pochades en prose</i> »	p.217
<b>Figura 9</b>	Fac-símile de uma página de <i>Le verre d'eau</i> de 1949	p.228
<b>Figura 10</b>	Fac-símile de uma página de <i>Le verre d'eau</i> de 1949	p.229
<b>Figura 11</b>	« <i>Le Verre d'Eau</i> » do <i>Méthodes</i> de 1961	p.241
<b>Figura 12</b>	Cartaz de « <i>L'araignée</i> »	p.246
<b>Figura 13</b>	Trecho de <i>La table</i> da edição da <i>Bibliothèque de la Pléiade</i>	p.247
<b>Figura 14</b>	Capa da edição de 1937 de <i>A poesia em pânico</i>	p.288
<b>Figura 15</b>	<i>A Poesia em Pânico</i> , fotomontagem de Jorge de Lima e Murilo Mendes	p.289
<b>Figura 16</b>	<i>Heitor e Andrômaca</i> , de 1917, de Giorgio De Chirico	p.314
<b>Figura 17</b>	Conjunto de litografias e páginas de rosto de <i>Janela do caos</i> de 1949	p.342
<b>Figura 18</b>	<i>Janela do caos</i> , litografia de Francis Picabia	p.343
<b>Figura 19</b>	<i>Janela do caos</i> , litografia de Francis Picabia	p.344
<b>Figura 20</b>	<i>Janela do caos</i> , litografia de Francis Picabia	p.345
<b>Figura 21</b>	<i>Janela do caos</i> , litografia de Francis Picabia	p.346
<b>Figura 22</b>	<i>Janela do caos</i> , litografia de Francis Picabia	p.347
<b>Figura 23</b>	Manuscrito de “Colagem para Drummond”	p.356
<b>Figura 24</b>	Manuscrito de “Colagem para Drummond”	p.357
<b>Figura 25</b>	« <i>Notes inédites</i> » do <i>Pour un Malherbe</i>	p.380
<b>Figura 26</b>	« <i>Épreuves corrigées</i> » do <i>Pour un Malherbe</i>	p.381
<b>Figura 27</b>	« <i>Manuscrit</i> » do <i>Pour un Malherbe</i>	p.382
<b>Figura 28</b>	« <i>Dactylogramme</i> » do <i>Pour un Malherbe</i>	p.383

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	p.14
1 POESIA, CRÍTICA, PENDULARIDADE.....	p.19
1.1 Pêndulo poético.....	p.56
2 (NÃO) HÁ FRONTEIRA ENTRE OS GÊNEROS?.....	p.63
2.1 Um <i>Poliedro</i> de diálogos.....	p.64
2.2 Os <i>proêmes</i> .....	p.96
2.3 Entre <i>Poliedro</i> e( <i>t</i> ) <i>Proêmes</i> .....	p.130
3 TÉCNICA + METATÉCNICA = REFLEXÃO.....	p.139
3.1 O Discípulo (e o Oráculo de) Murilo Mendes.....	p.140
3.2 Os métodos em <i>Méthodes</i> .....	p.185
3.3 <i>La Table</i> .....	p.242
3.4 Fragmentos (de) criação.....	p.266
4 DO CRÍTICO-LEITOR.....	p.275
4.1 Mendesianos <i>Retratos-relâmpago</i> .....	p.277
4.2 A <i>Convergência</i> .....	p.336
4.3 O <i>Malherbe</i> .....	p.368
4.4 Entre <i>Retratos e Malherbe, Convergência</i> .....	p.412
FRAGMENTO, CRIAÇÃO, PENDULARIDADE.....	p.421
REFERÊNCIAS .....	p.428
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	p.439
ANEXOS.....	p.448
ANEXO A – “S. Lucas, cap. XXIV”.....	p.449
ANEXO B – « <i>L’araignée</i> », Francis Ponge.....	p.451
ANEXO C – « <i>À Théophile Gautier</i> », Victor Hugo.....	p.456
ANEXO D – “Isso é aquilo”, Carlos Drummond de Andrade.....	p.459

## INTRODUÇÃO

Toda a poesia sempre foi e é crítica. Tal afirmativa fundamenta-se no que podemos chamar uma espécie de estado crítico em relação às coisas de que fala, ao passo que dá a ver o movimento da própria linguagem. Portanto, a poesia é crítica em relação a seus temas e à linguagem. Ambas as atividades, poesia e crítica, trabalham eminentemente com decomposição e análise, seguidas da criação. Em outras palavras, funcionam no limite da ruptura, um tipo muito particular (e belo) de desvelamento da linguagem pela linguagem – daí poesia e crítica se irmanarem justamente pela crise. Se assim concebemos o poético, contraditório seria falar, por contraste, de uma poesia (que fosse estritamente) crítica, já que toda poesia o é. No entanto, como veremos aqui, existem poetas para quem a prática poética e a prática crítica constituem atos que, no conjunto da obra, são indissociáveis no sentido de que um demanda constantemente a existência do outro, numa espécie de jogo pendular, em variações formais e posicionamentos inúmeros num estado de liberdade sempre ditado pelo poético. Tais obras só podem ser entendidas quando temos por horizonte uma espécie de jogo multidimensional com a forma e com a figura do eu-lírico, projetando nos próprios textos um estatuto movediço – são poemas em prosa ou poemas, mas poderiam também ser encarados como momentos críticos, textos de viagem, retratos, narrativas curtas, entre tantas outras formas.

Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988) assim procedem. Desde a estreia, em meados da primeira metade do século XX, suas obras apontam insistentemente à indistinção, de um tipo particularmente pendular, entre poesia e crítica. Este é o nosso objetivo: **observar como opera a pendularidade entre poesia e crítica** nas obras desses dois poetas, especificamente em *O discípulo de Emaús* (1945), *Convergência* (1970), *Poliedro* (1972) e *Retratos-relâmpago* (1973), do brasileiro; e *Proêmes* (1948), *Méthodes* (1961), *Pour un Malherbe* (1965) e *La table* (1981), do francês. Evidentemente, que outros livros dos autores serão solicitados durante nossas reflexões, bem como os textos de fato críticos escritos por eles, além de depoimentos e entrevistas, porque podem marcar, por similaridade ou oposição, o impulso crítico do próprio texto poético. No caso dos títulos que elencamos como objeto desta Tese, eles se justificam pela tentativa de observação panorâmica das obras completas. Vejamos que, do ponto de vista das datas de publicação, estamos tratando praticamente da segunda metade do século XX, muito embora em termos de produção essas datas não sejam fixas. Nesse sentido,

implícito, permanece o desejo do estudo, da prática, do movimento, como método por parte dos dois autores. Em relação a Murilo Mendes, que estreara em 1930, com *Poemas*, estamos certamente voltando olhos ao seu momento europeu, aquele que se vale mais da prosa poética, ainda que de modo nenhum desconsideremos a sua primeira face (ou fase). Esta tem viés modernista, surrealista, essencialista e católico, e a segunda caracteriza-se pela vontade experimental, memorialística e pela prosificação da poesia. Em termos de obras publicadas, a divisão ficaria da seguinte maneira: de *Poemas* (1930) a *Poesias* (1959) e de *Siciliana* (1959) a *Ipotesi* (1977). Quanto a Ponge, as escolhas contemplam boa parcela dos seus três tempos de ser poéticos: o dos textos acabados, fechados e curtos, como os *Douze petits écrits* de 1926 e os do *Le parti pris des choses* de 1942; o segundo momento em que publicou o dossiê do texto, o diário de sua escrita, o que vemos, por exemplo, com *Le carnet du bois des pins* e *La rage de l'expression*, ambos de 1948; por fim, a publicação dos manuscritos, com *Comment une figure de paroles et pourquoi* de 1977 e *La table* de 1981. É claro, no entanto, sempre que falamos em divisões, elas são meramente didáticas, pois a prática desses poetas não era estanque, ou seja, esses momentos invadem-se uns aos outros.

Nosso foco não são os típicos poetas-críticos que exercem em paralelo o ofício do poeta e do crítico, analisados, por exemplo, por Leyla Perrone-Moisés (1993, 1998) em seus excelentes *Texto, crítica, escritura* e *Altas literaturas* – ainda que com eles o brasileiro e o francês dialoguem. Não falamos neles porque, de fato, Murilo e Ponge fizeram, num sentido estrito, pouca crítica literária (ao contrário do modo como o fez, por exemplo, um Haroldo de Campos), e não é dela que se pretende tratar aqui. Falaremos de obras em que a fronteira da poesia com outros gêneros, sobretudo o crítico, foi tão desafiada, porque, afinal, não havia mais nada além de que esses poetas pudessem ir, que as obras completas congregam uma gama muito variada de textos e de situações formais. Nesse panorama, o diálogo com outros autores (artistas plásticos, pintores, músicos e poetas) e obras é fundamental tanto para a construção dos próprios sujeitos líricos, que vemos gradativamente se delineando com mais clareza ao passo que se veem questionados profundamente, quanto para a fundamentação da própria noção de poesia e de crítica para esses poetas. Murilo Mendes e Francis Ponge estabeleceram trocas tão definitivas do ponto de vista da arte (e a poesia inclui-se aí fortemente) que os seus momentos poéticos são também críticos e estes aqueles, convivendo num estado de codependência, indefinição – daí dizermos que são pendulares e, por vezes, indistintos. Trata-se, portanto, de uma poética crítica.

Com efeito, a aproximação entre Murilo e Ponge já não é tão nova assim: Júlio Castañon Guimarães a assinalara brevemente em 1993, no seu *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Desde então, alguns trabalhos vêm pontuando de diferentes formas o diálogo possível entre eles<sup>1</sup>. Todavia, a questão não parece ter sido resolvida no que toca ao aspecto crítico das obras, pelo menos não num âmbito comparativo que coloque frente a frente os poetas – Júlio Castañon centra-se, com excelência, em Murilo, não em Ponge. É essa lacuna que queremos preencher. É claro que também contribuem para a aproximação outros pontos: a pongianização declarada do eu-lírico muriliano no “Texto de informação”, publicado em *Convergência* de 1970, e do qual citamos a última parte:

Eu tenho a vista e a visão:  
Soldei concreto e abstrato.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me  
**Francispongei-me.** Mondrianizei-me.

Roma 1964

(MENDES, 1994, p.705-706, grifo nosso).

E o fato de que os dois poetas partilhavam de uma comunidade de interesses históricos, literários e sociais (devemos lembrar que Murilo fixa residência na Itália em 1957, no famoso endereço da *Via Del Consolato*, 6).

O modo como chegamos ao problema da indistinção entre poesia e crítica nos dois autores passa por trabalhos que antecedem a estas reflexões: uma Iniciação Científica, centrada na poesia de Murilo Mendes; e um Mestrado, publicado pela Editora Cultura Acadêmica em 2013, sob o título de *As vozes e as coisas: a poesia em prosa de Murilo Mendes e Francis Ponge*, que se ocupa também da aproximação entre o brasileiro e o francês. No primeiro, procuramos mostrar como, na poesia muriliana de *As metamorfoses* de 1944, as instâncias do poeta, da musa e da metapoética estavam claramente alinhavadas, estruturando aquele conjunto de poemas. No Mestrado, voltamos os olhos à poesia em prosa do Murilo Mendes final em clave comparativa com a do Francis Ponge inicial. Isso com vistas a um estudo específico da relação entre sujeito lírico e as coisas em duas obras, *Poliedro* e *Le parti pris des choses*, respectivamente de 1972 e

---

<sup>1</sup> Como é o caso, por exemplo, de *Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética* de Mara Conceição (2011).



1942. Os dois projetos são citados aqui porque colaboraram, com as roupagens de caminho, para que chegássemos à observação de uma determinada recorrência de posturas assumidas pelos poetas em relação à questão da indistinção entre poesia e crítica da poesia, de resto, apontada de modo sistemático, direta ou indiretamente, por uma parcela de seus principais críticos. A leitura dos poemas de *As metamorfoses* permite empreender um estudo que se situa confortavelmente no campo do metapoético. Na esteira disso, também *O partido das coisas* e o *Poliedro* proporcionam uma reflexão sobre a poesia e o seu fazer. Nas obras que elencamos para a presente Tese, a poesia e a um só tempo o ato de criticá-la estão ainda mais postos em questão.

A presente Tese, portanto, será dividida em quatro capítulos que circulam ao redor de temas-chave, bem como de obras pontuais – sendo outras tantas (de crítica e de poesia) requisitadas sempre que necessário como já se disse. O primeiro capítulo, “Poesia, crítica, pendularidade”, pretende estabelecer uma discussão (que não se quer, de modo nenhum, definitiva) acerca dos complexos conceitos de poesia e crítica, refletindo sobre eles, não só teórica e historicamente, mas na direção do papel que desempenham em relação à pendularidade e ao trânsito de formas no tecido da obra do brasileiro e do francês. Devem se sobressair, nesse início, a poesia e a crítica como práticas, fundamentadas na *poiesis*, que se valem eminentemente da liberdade. O segundo capítulo, intitulado “(Não) Há fronteira entre os gêneros?”, tem por objetivo iniciar as análises das variações dos temas, das formas, e da maneira como se dão no interior dos poemas, tanto os murilianos quanto os pongianos, e mesmo no diálogo com outras obras. Como não poderia deixar de ser, o foco aqui é o *Poliedro* e os *Proêmes*, e o ponto de partida são as características porosas do poema em prosa.

“Técnica + metatécnica = reflexão”, o terceiro capítulo, dirige-se à análise do texto enquanto seu próprio mecanismo crítico. Nesse caso, tratar-se-ão das obras em que o sujeito lírico toma ares de autocrítico. Mantém-se, evidentemente, o paradoxal jogo entre poesia e crítica, prosa e poema, eu-lírico e eu-objetivo. Este capítulo volta olhos mais especificamente a duas obras: *O discípulo de Emaús* e *Méthodes*. Além disso, pretendemos também ir brevemente aos processos autocríticos do pongiano *La table* pela sua investida na exposição e institucionalização, por meio da publicação de rascunhos e provas, do caminho de criação do objeto – obra tão liberta que se constrói dando a ver a própria gestação. Por contraste, em “Do crítico-leitor”, nossa reflexão estará centrada nos diálogos convictos forjados com uma ampla gama de artistas, escritores e músicos por Murilo nos *Retratos-relâmpago* e em *Convergência* e

por Ponge, mais diretamente com o poeta clássico francês, no *Pour un Malherbe*. A questão principal a ser respondida é, evidentemente, como se dá a junção entre crítica, poesia e a leitura do outro nessas obras.

Fechando este trabalho, nossas considerações finais, intituladas “Fragmento, criação, pendularidade”, que têm como objetivo responder às questões-chave que norteiam todo nosso percurso: a) Como se configura e opera pendularidade e indistinção entre discurso poético e crítico em Murilo Mendes e Francis Ponge? b) Como se configura a voz poético-crítica para se adequar a um ato de dupla face como esse? c) O que se depreende da aproximação ou do distanciamento da conduta lírico-crítica, levando-se em consideração subjetividade e objetividade?

## 1 POESIA, CRÍTICA, PENDULARIDADE

Já no romantismo alemão (e também no inglês) floresce a noção de que a crítica de poesia deveria ser feita pelos poetas. Em fins do século XVIII, Friedrich Schlegel (1994, p.91, grifo nosso) afirma categoricamente: “Poesia só pode ser criticada por poesia.” E continua: “Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte.” Posição, de certo modo, muito radical<sup>2</sup>, só seria verdadeiramente crítico aquele que, não só julgasse simplesmente o outro e delimitasse as fronteiras do gosto, mas que dominasse e executasse com muita presteza a própria arte da poesia, valendo-se de seu impulso. De fato, a ideia da junção de criação poética e reflexão sobre a poesia é herança deixada pelos românticos, cujos manifestos e doutrinas ressoam nas vanguardas e ainda no contemporâneo. Mas, em que medida poderíamos afirmar que se desenvolve, nas obras de Murilo Mendes e Francis Ponge, esse princípio de junção, ou como afirmamos, de pendularidade entre uma e outra?

Tal questão liga-se intimamente à dos gêneros literários e das formas. Ou melhor: ao modo como se dá o entrelaçamento entre gêneros e formas. Por exemplo, os clássicos *Epistula ad Pisones*<sup>3</sup> de Horácio (composta posteriormente a 14-13 a.C.) e a *Art Poétique* de Boileau-Déspreaux (publicada em 1672), esta em alexandrinos clássicos e aquela em hexâmetros dactílicos, são exemplos desse entrelaçamento. Nesses casos, no entanto, reflete-se muito mais o uso do metro e do verso em gêneros literários específicos – as obras de Horácio e Boileau são preceituários, receitas do bem escrever que, no limite, são as raízes da teoria da literatura. Não há uma energia poética propriamente dita a animar essas obras. Nas palavras de Octavio Paz (1982, p.16, grifo do autor): “[...] nem todo poema – ou, para sermos exatos, nem toda obra construída sob as leis da métrica – contém poesia.” Ora, há muito que se conveciona o fato de que verso não

---

<sup>2</sup> Como assevera T. S. Eliot (1989, p.59, grifo do autor): “Há tempos atrás inclinei-me a assumir a posição radical de que *somente* os críticos dignos de serem lidos eram aqueles que exerciam, e o faziam bem, a arte sobre a qual escreviam.”

<sup>3</sup> “A *Epistola ad Pisones*, mais conhecida pela designação de *Ars Poetica* como lhe chamou Quintiliano (Inst. Or., VIII, 3), expressa o pensamento literário maduro de Horácio e historicamente exerceu importante papel na constituição daquilo que se costuma entender pela expressão ‘teoria clássica da literatura’.” (BRANDÃO, 2005, p.6, grifo do autor).

é sinônimo de poesia. E, por isso mesmo, ao tratarmos da pendularidade (ou junção) entre poesia e crítica neste trabalho, devemos ter em mente a função substantiva do gênero poético, ou seja, o desejo da própria linguagem que compõe as obras de Murilo e Ponge de serem poesia aliado a uma forma que é também poética, com seu ritmo, imagem e características específicas. O modo como a crítica, no seio dessas obras, nunca fora delas, trabalha a si mesmas e ao outro é o que torna o trabalho desses poetas digno de aproximação.

Definir o que seja poesia é uma tarefa tão antiga quanto complexa. Shelley (2008, p.78, grifo do autor) diria que a poesia “[...] em sentido comum pode ser definida como ‘a expressão da imaginação’; e a poesia é inata à origem do homem.” Pound (2006, p.40), da literatura, diz que é “[...] simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível.” E da poesia que “[...] é a mais condensada forma de expressão verbal.” Mallarmé (apud BOSI, 2010, p.278), numa carta a Léo d’Orfer, de 27 de junho de 1884, afirma que “[a] Poesia é a expressão, por via da linguagem humana levada ao seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: ela dota assim de autenticidade nossa permanência neste mundo e constitui a única tarefa espiritual.” Sendo aceitáveis todas essas definições (além de inúmeras que poderíamos elencar), a partir do momento em que as ajustamos ao modo de ver o objeto, parece-nos claro que essa dificuldade de definição (ou o caráter fugidio dela) é intrínseca ao que seja a poesia. No entanto, talvez possamos começar a observá-la por oposição e complementaridade à sua irmã literária, a prosa.

Quando falamos de poesia, entendemos um espaço que se define continuamente no interior do sistema dos gêneros literários. Assim, parafraseando e invertendo um dito de Pasolini (segundo o qual “a prosa é a poesia que a poesia não é”), eu poderia dizer que a poesia é também aquele tipo de prosa que a prosa não consegue ser. As fronteiras da poesia como gênero literário se dilatam e se restringem de acordo com a atitude de cada autor (nas diversas situações ou contingências históricas), que inclui ou exclui da linguagem poética aquilo que também pode ser dito (e é dito) em outros gêneros literários. (BERARDINELLI, 2007, p.75, grifo do autor).

Nesse sentido, o que Alfonso Berardinelli quer reforçar é a poesia da modernidade<sup>4</sup> (é com ela que estamos lidando aqui) configurada como um vasto campo de possibilidades que não se restringiram às heranças baudelariana ou mallarmeana (ainda que seja sensato considerar Baudelaire o pai da poesia moderna): “[...] uma vez mais somos lembrados de que não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional e progredindo em linha reta direta desde Baudelaire até a metade deste século.” (HAMBURGUER, 2007, p.43). Porque os poetas modernos se lançaram com liberdade e eficiência, tornando ainda mais tensas as possibilidades da poesia e daquela linguagem característica da qual ela não se pode separar. Portanto, quando pensamos em poesia, devemos levar em conta o “cruzamento de linguagens, temas e estilos que atravessa a poesia moderna” e ainda o “problema da pluralidade de vozes” que a edulcora (BERARDINELLI, 2007, p.18).

Na poesia, não se dissocia a coisa do modo de dizê-la e, conseqüentemente, o poeta não tem determinada maneira de ver poema em versos e poema em prosa por exemplo. O poema é simplesmente a manifestação mais direta e concreta da poesia. “O poema não é uma forma literária, mas o lugar de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa.” (PAZ, 1982, p.17). É a partir dele que a linguagem se encontra num ambiente novo que convida à recriação das palavras, ao passo que a elas escapa, tendo por horizonte sempre novas relações. Por sua natureza, a poesia já é um discurso híbrido porque seu material é a linguagem da comunicação do homem e ao mesmo tempo também uma linguagem outra, remetendo às origens, que é condição *sine qua non* para sua existência, à qual o poeta lança, elevando, as palavras. “De modo que acabamos tomando a poesia como uma arte bastarda, como sendo algo híbrido.” (BORGES, 2000, p.83). Um híbrido, porque composto de dois tipos de material: comunicativo e elevado. Nesse processo, o poeta acaba por libertar as palavras, devolvendo-as ao seu lugar original, multiplicando seus

---

<sup>4</sup> E não somente. Como diria Haroldo de Campos (1997, p.250, grifo do autor), o próprio ponto de origem da modernidade, nos termos de Octavio Paz, foi “[...] o momento em que ‘a criação poética alia-se à reflexão sobre poesia’. ‘Origem’ entendida aqui (acrescento por meu turno) como ‘vórtice’: abismar-se na automeditação, na auto-reflexão. Este momento se produz também no Romantismo, mas sobretudo naquele Romantismo essencial, que eu costumo chamar ‘intrínseco’, o alemão de Iena (de Novalis, dos irmãos Schlegel, como também de Hölderlin, até o ponto em que este possa ser considerado romântico) e o inglês Coleridge, Blake e mesmo Wordsworth. Da tradição desse Romantismo, vêm Poe, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e a nossa ‘Modernidade’ (que na Hispano-América, conforme o momento, chamou-se ‘Modernismo’ e ‘Vanguarda’ e no Brasil, mais ou menos contemporaneamente, ‘Simbolismo’ e ‘Modernismo’).”

significados, sem, contudo, anular aqueles do uso diário; o prosador, ao contrário, constringe as palavras a um significado definido, direto, num universo fechado e objetivo.

Se definir poesia é tarefa digna de muito mais que um capítulo de trabalho acadêmico, só podemos fazê-lo (pois é, para nós, um conceito operatório importante – o principal aliás), a partir do momento em que assumimos o que ela seja como fato variável, embora necessário ao homem, e aberto a tantas quantas são as possibilidades de manipulação da palavra. Nesse sentido, cabe a afirmação de Octavio Paz (1982, p.45) ao dizer “[...] que não existe um só poema no qual não tenha ocorrido a intervenção de uma vontade criadora. Sim, a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia. O homem põe a linguagem em marcha.” Portanto, poesia é criação por meio da linguagem, é *poiesis*, que, Segundo Benedito Nunes (1999, p.20, grifo do autor), é

[...] produção, fabricação, criação. Há, nessa palavra, uma densidade metafísica e cosmológica que precisamos ter em vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência. A origem do universo, do *cosmos*, que é conjunto ordenado de seres, cada qual com sua essência ou, o que é o mesmo, com a sua forma definida, deve-se a um ato *poético*: foi a inteligência divina, impessoal, que conduziu a matéria do estado de caos e de indeterminação iniciais ao estado de realidade plenamente determinada. Segundo hipótese mítica de Platão, isso operou-se pela ação de um espírito inteligente e superior, o Demiurgo, que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas, que podia contemplar na região celeste. A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a idéia que trazem na mente, uma forma determinada. A Arte, enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos *técnica*, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final, é *póiesis*. Foi como *póiesis* que Aristóteles estudou a Epopéia, a Tragédia e a Comédia, e abordou, em princípio, a Pintura e a Música, entendendo que é a *imitação* (mimese) da realidade natural e humana, a essência comum das artes.

O termo grego parece-nos adequado porque é algo relacionado não só ao texto, mas também às artes de um modo geral e à vida. O Demiurgo, sob as vestes do poeta, é o homem que domina a *poiesis*. Na poesia moderna, este homem adquiriu uma figuralidade quase mítica, carregando em si posturas diversas dos diversos outros eus-líricos das tradições com as quais dialoga. Sua função

é refundar as palavras, favorecendo-se do ambiente liberto e expressivo à sua disposição. Ele se apresenta de maneira única, inconfundível, numa subjetividade que se sustenta com base num estatuto puramente ficcional – poesia é ficção, é criação. Sujeito lírico, eu-lírico, poeta lírico, voz lírica (que aqui entendemos como sinônimos), têm evidentemente sua origem numa experiência real, aquela humanidade que nos define a todos, mas sua configuração não ultrapassa as barreiras do poema. Ou seja: o sujeito lírico não vai além da palavra. O poeta é o agenciador, “[...] as palavras do poeta são também as da tribo ou o serão um dia. O poeta transforma, recria e purifica o idioma; e depois o reparte.” (PAZ, 1982, p.56). E, na modernidade, uma idade crítica, também ele é crítico e, sobretudo, autoconsciente de seu lugar e da palavra poética na sociedade. O agenciamento que o poeta efetua sobre a linguagem faz o ritmo retornar à sua originalidade. Na cadência desse ritmo, buscando os significados insuspeitos e analógicos das palavras, surge a imagem, talvez o fim último do poema. Portanto, ritmo, analogia e imagem são conceitos importantíssimos quando se pensa naquilo que faz de um texto um texto poético.

“O ritmo é inseparável da frase, não é composto só de palavras soltas nem é só medida e quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso.” (PAZ, 1982, p.84-85). Assim, o ritmo, enquanto repetição no tempo e no espaço<sup>5</sup>, coloca a linguagem em funcionamento, na medida em que dá outra forma às palavras por meio de uma atração encantatória, compondo, finalmente, pela vida da analogia (“enriquecimento da percepção”), ou seja, de correspondências insuspeitas, a imagem. Esta, representante mais importante do ser da poesia, não pode ser devidamente explicada porque constitui a própria coisa, o poema. Como diria Alfredo Bosi (2010, p.22): “[a] imagem não decalca o modo de ser do objeto, ainda que de alguma forma o apreenda. Porque o imaginado é, a um só tempo, dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito.” Nesse sentido, o componente criativo da poesia origina-se especialmente no ritmo, no canto, inseparável de sua forma.

---

<sup>5</sup> “E no momento de definir o ritmo Schopenhauer acaba dizendo, em outras palavras, a ‘ordem do movimento’ de seu mestre Platão: ‘O ritmo é, no tempo, o que a simetria é no espaço.’” (BOSI, 2010, p.112, grifo do autor).

Portanto, no poema tudo é volta, tudo é retomada no encadeamento de imagens que realiza. Quando se trata do ritmo poético, ele é tanto mais criador porque suscita um modo de espera, um o-que-virá, pertencente àquela repetição e volta. Mesmo dispensando a fórmula poesia igual a verso, essa retomada ou retorno do que entendemos hoje como poesia (ainda que por ventura esteja em prosa) está lá na origem da própria noção de verso: “[...] *prorsus* é aquilo que vai em linha reta e direta, atesta Quintiliano (*Institutio*, I, 8, 2), enquanto *versus* é o sulco, a fiada, aquilo que anda um pouco e depois para e, ou volta atrás anagramaticamente ou recomeça de onde tinha partido, mas uma linha abaixo.” (ECO, 1989, p.233).

Voltemos, por um momento, a Alfonso Berardinelli (2007, p.179, grifo do autor), e aquilo que chama de “Pós-modernidade”. Segundo ele, a poesia forçou seus limites por meio de quatro expedientes claros:

- 1) recuperando dimensões da prosa ou, às vezes, da teatralidade; 2) reabrindo o diálogo com a tradição pré-moderna; 3) praticando uma pluralidade de vias possíveis e saindo da tutela de poéticas fundadas numa consciência histórica de tipo modernista; 4) mantendo, recuperando ou desconstruindo o espaço clássico da lírica como absoluto monológico a meio caminho entre “universo humano” da experiência e “idioleto” estilístico.

Tais expedientes podem ser muito bem observados na poesia de Murilo Mendes e Francis Ponge, mais ou menos marcados neste ou naquele, dadas as suas diferenças. Da multiplicidade de vozes de Murilo Mendes, bem como da inserção da biografia ficcionalizada, ao retorno aos clássicos; do investimento na prosa e do trabalho com o “magma poético” pongiano à ideia de que a linguagem deve recuperar o seu brilho. Além disso, para ambos, o grande investimento nas formas em prosa e a teatralidade em que estavam investidos seus sujeitos líricos. Nossos poetas são dois exemplos da modernidade poética, definida pela vanguarda; a esta última aderiram alguns tantos poetas (Murilo bem parcialmente) e outros não (Ponge). Dos quatro limites elencados por Berardinelli, o que mais nos interessa é a recuperação dos limites da prosa, pois a organicidade dos textos altamente híbridos de poesia e prosa surgidos nesse momento favorece a pendularidade entre poesia e crítica da poesia.

A união de poesia e prosa começa com os românticos ingleses e alemães:



A preeminência do romantismo alemão e inglês não provém apenas de sua antecipação cronológica, mas sobretudo de sua penetração crítica, de sua grande originalidade poética. Em ambas as línguas, a criação poética alia-se à reflexão sobre a poesia com uma intensidade, profundidade e novidade sem paralelo nas outras literaturas européias. Os textos críticos dos românticos ingleses e alemães foram verdadeiros manifestos revolucionários e inauguraram uma tradição que se prolonga até nossos dias. A conjugação entre a teoria e a prática, a poesia e a poética, foi uma manifestação mais da aspiração romântica para a fusão dos extremos: a arte e a vida, a antiguidade sem datas e a história contemporânea, a imaginação e a ironia. Mediante o diálogo entre a prosa e a poesia, perseguiu-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. Consequência desta interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo dos séculos XIX e XX, através de injeções cada vez mais fortes da fala popular. (PAZ, 1984, p.84).

A prosa poética, então, floresce. Situada numa zona de sombra, bebendo da discursividade da prosa e da sonoridade da poesia, serve tanto ao poema em prosa quanto às narrativas poéticas. Para o poema em prosa, fechado em si mesmo, seu próprio fim, a prosa poética surge enquanto matéria-prima da construção, configurando um discurso em que ritmo, semântica e imagem aparecem sob a forma da prosa. No caso da narrativa poética, a prosa poética configura-se como adorno à própria narração, perfazendo um traçado específico, que, dada a importância, pode-se inclusive descolar do todo. No caso de Murilo Mendes e Francis Ponge, qualquer que seja o gênero a se definir (o que, por si só, já é tarefa difícil e nem esse é um problema que deva ser centralizado) a prosa poética é a matéria-prima. Nesse panorama, a crítica vem aliar-se a outras características que vão determinar o direcionamento dos textos.

O poema em prosa, por seu turno, originado da interpenetração de poesia e prosa a que se refere Octavio Paz (1984) mais acima, aparece no Romantismo alemão (e também no inglês), em que são exemplares os poemas em prosa de Novalis e Arnim. No entanto, na poesia francesa romântica, com Bertrand, e no *fin-de-siècle*, com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, é que ele aparece de modo mais consolidado e com ares de “novidade” lírica. É importante aqui, porque uma parte do que nos interessa em Murilo e Ponge está na forma do poema em prosa, ou numa forma híbrida, que estraçalha com a convencional e as categorias pré-estabelecidas. O que se tem especificamente com o poema em prosa é a vacilação da definição fechada dos gêneros literários e, sobretudo, a indistinção e o próprio questionamento dos limites entre prosa e poesia. Trata-se de um subgênero lírico que já nasce sob o signo da liberdade: recusando veementemente uma estrutura fechada em detrimento da criação do artista. Dando as costas à mensagem altamente

codificada da poesia tradicional, aproveita-se especialmente do ritmo e da imagem. Recusando o metro, o poeta deixa de lado as “construções expressivas” e toma como sua ferramenta principal a prosa poética. Tais hibridizações são marcas do desejo de fusão dos extremos que entrevemos nos Romantismos alemão, inglês e francês: poeta e crítico; arte e vida; imaginação e ironia. Pares que foram aproveitados pelo modernismo e pelas vanguardas.

Por sua constituição, o poema em prosa sempre foi um discurso de risco; e, no entanto, belo por sua dualidade. Comprova-o a própria construção: é poema e é prosa. Nesse sentido, são indistintas poesia e prosa porque, na fatura, ambas são essenciais para os efeitos pretendidos, ainda que a ênfase resida na poesia. O fato é que, ainda sob um certo tipo de risco, o da limitação das classificações, sai beneficiado uma vez mais porque naturalmente não se circunscreve a um formato definido. O poema em prosa tem mil faces moldadas de acordo com o desejo e as particularidades de cada poeta. Em alguns, prepondera a força da imagem; em outros, a do ritmo. Pode ser de maior ou menor fôlego; mais objetivo, menos objetivo; pode ser formado de pequenas pílulas poéticas e se tornar, então, outra coisa. Evidentemente, que em termos de crítica literária, não se pode fugir a tomar este ou aquele partido, mas esses posicionamentos (forjados na questão “trata-se ou não de um poema em prosa?”) têm sua relevância ao apontar o estado perene de busca do estatuto desses textos ou mesmo do desejo de suas classificações. E mais importante: é justamente pela configuração porosa, móvel, indistinta, que sempre foi possível jogar uma nova luz sobre eles, que se abrem a alguma coisa inexata, que se quer diversa. Os últimos séculos foram pródigos em bons poetas em prosa: Max Jacob, Pierre Reverdy, René Char, Yves Bonnefoy; Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto e Aníbal Machado. No entanto, mesmo com a cristalização do subgênero, advinda de sua aceitação, é certo dizer que todos os riscos ainda se mantêm porque o poder do poeta em relação às formas que ele deve agenciar necessariamente é maior.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Nossas considerações sobre o poema em prosa fundamentam-se em dois precisos trabalhos de autoria de Antônio Donizeti Pires (2002, 2006): a Tese intitulada *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira* defendida em 2002, na UNESP-Araraquara, e o artigo “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa” publicado em 2006 na revista *Itinerários*.

Murilo Mendes e Francis Ponge inserem-se entre esses bons poetas, todavia permitem ainda ser observados sob um outro prisma que coloca poesia e prosa lançadas num movimento de extrema dinâmica em relação ao todo de suas obras. Nesse panorama, poesia e prosa são submetidas aos mais diversos usos, postas a serviço dos objetivos mais variados. Confirmam-no as árvores genealógicas, por assim dizer, às quais pertencem. Haroldo de Campos (2002, p.16, grifo do autor), em *Depoimentos de oficina*, afirma:

[a] geração de 45 rebelava-se contra o Modernismo de 22 (liderado por Oswald de Andrade e Mário de Andrade), que se prolongara até os anos 30 em poetas como Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Os porta-vozes de 45 alegavam que nossos modernistas não tinham noção de forma, eram indisciplinados, descuidados do ofício da escritura; numa palavra, eram *in-formes*.

O caráter “in-forme” apontado pela geração de 45 nesses modernistas, e num primeiro Murilo, o dos anos 1930 (embora ele tomasse depois um caminho relativamente diverso, mas decisivamente ainda “in-forme”), coloca um acento negativo quando deveria ser, em verdade, positivo, porque o investimento daqueles poetas era no experimentalismo do verso e das formas poéticas. Aliás, o próprio Mário de Andrade (2002), em “A poesia em 1930”, viu descuido, ou “alguns problemas formais”, na poesia inicial de Murilo Mendes<sup>7</sup>.

Francis Ponge, nesse sentido, ainda recusando alguns traços que julga excessivamente líricos, alinha-se à tradição francesa de experimentalismo entre verso e prosa, numa reflexão constante da palavra sobre si própria. Ele, no entanto, assume uma posição tanto de continuador dessa tradição quanto de revitalizador da língua francesa:

---

<sup>7</sup> Reconciliação que se daria, segundo Murilo Marcondes de Moura (1995, p.76-77, grifo do autor), com a leitura de *As metamorfoses* em 1944, conforme observações citadas pelo crítico e deixadas por Mário de Andrade no exemplar que lhe pertencia: “O misticismo de Murilo Mendes é essencialmente de princípio eucarístico. De comunhão. De unificação num todo [...]. Ele é menos católico do que universal e primitivo. Deriva daquela noção eucarística e socialista das culturas primitivas, de que o canibalismo é a forma mais virulenta. [...] O poeta comunga tudo. A mistura comunicante de coisas díspares separadas na experiência da vida. Nesse sentido o aspecto mais virulento do sentimento eucarístico do poeta está na fusão, nele indiscutível e legítima, de coisas antigas e moderníssimas, a ‘sereia telefona’, coisas assim.”

*Un coup des dés* encerra um período, o da poesia propriamente simbolista, e abre outro: o da poesia contemporânea. Duas vias partem de *Un coup des dés*: uma vai de Apollinaire aos surrealistas; outra, de Claudel a Saint-John Perse. O ciclo ainda não se encerrou, e de uma ou de outra maneira, a poesia de René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy se alimenta da tensão, união e separação entre prosa e verso, reflexão e canto. (PAZ, 1982, p.104).

A modernidade, em determinado momento, exponencializa a noção de hibridismo, uma vez que o poema em prosa aparece como uma espécie de híbrido comportado, proteiforme. Isso começa, aliás, com *Un coup de dés* de 1897, no qual se pode entrever aquilo que chamariam futuramente de pós-modernidade, pois “[...] inspira-se nas técnicas de espacialização visual da imprensa cotidiana, tal como cerca de vinte anos antes um brasileiro genial, o poeta Sousândrade, se voltara para os recursos de montagem de fragmentos do jornal (notícias, eventos, pessoas) na criação de seu *Inferno de Wall Street*, localizado no cenário da Bolsa de Nova York.” Mas, ainda segundo Haroldo de Campos (1997, p.255 e p.260), é pós-moderno, sobretudo, porque “[...] sua revolução não é apenas lexical e semântica, mas, além disto, sintática e epistemológica.” Os ecos mallarmeanos podem ser vistos/ouvidos em Murilo Mendes e Francis Ponge. No primeiro, pela crescente substantivação de sua dicção e “imagem em liberdade”; no segundo, pela refundação das palavras e reconhecimento da importância da espacialização do texto e das ferramentas tipográficas (o poema « *L’Araignée* » de 1949 e o livro *La table* de 1981 são grandes exemplos).

Então, o futuro que Mallarmé preparara começa a fabricar textos cujo caráter é oscilante não só do ponto de vista da poesia alcançando a prosa, mas entre um gênero e outro e também do ponto de vista da visualidade, por exemplo, é poesia, narrativa, ensaio, diário, crítica, e se apresenta em formatos variados. Quando se trata da sua visualidade, o híbrido se mostra comumente em prosa ou numa mistura aparentemente desordenada de prosa, versos, fragmentos. A própria fragmentação é marca dessa quebra de continuidade e da ordem que a modernidade tem o desejo de perturbar. Outra questão que aparece com mais frequência (herança mallarmeano) é o uso do branco como significante ativo. Aliás, a naturalidade com que foi sendo esticada à prosa potencializou os modos de ser da linguagem da poesia abrindo espaço para a inflexão crítica ali se instalar também com naturalidade. Isso porque o que orienta esses escritos é, antes de tudo, a cadência do ritmo e a força da imagem. Portanto, é visível e clara

[...] uma certa tendência da poesia moderna/contemporânea em experimentar uma escrita que se desvia de uma configuração física legitimadora para se colocar no espaço sem moldura de uma temporalidade transversa, as suas diferenças indiciam que tais experiências se efetivam segundo a concepção de poesia e a formação literária de cada autor. Daí que o próprio “subgênero” (como chama Perloff) ou “transgênero” prosa-poética não possa ser definido e categorizado de maneira definitiva e suficiente. Mas não seria essa a condição inerente a todo artefato híbrido, sobretudo hoje, quando “as misturas e mestiçagens perdem”, segundo Serge Gruzinski, “o aspecto de uma desordem passageira” (ou eu diria: exercícios transgressores e desestabilizadores da chamada normalidade) e se tornam uma “dinâmica fundamental” da cultura contemporânea? (MACIEL, 2006, p.212, grifo do autor).

Pensemos em Murilo e Ponge, nossos objetos, por essa ótica, e veremos o quão representativos são dessa liberdade ou “dinâmica fundamental”. Existe uma variação de toda ordem muito grande nas duas obras completas, mas organizada ao redor de alguns tópicos específicos – o que veremos com mais profundidade no decorrer deste trabalho. No entanto, a própria eleição do nosso *corpus* projeta (não completamente, o que dependeria de um exame muitíssimo mais extenso e complexo) esse movimento que tem no proteiforme e no reflexivo as suas principais características.

Para que se tenha somente um lampejo dessa variedade, no caso de Murilo Mendes, *O discípulo de Emaús* foi publicado em 1945 e compõe-se de uma abertura com alguns versículos do evangelho de “S. Lucas, Cap. XXIV”, seguido de 754 aforismos numerados, alguns mais longos, mas em sua maioria curtos evidentemente, que tratam de artes, religião e literatura, com base numa prosa extremamente poética, porém breve. Já *Convergência* enfeixa poemas publicados entre 1963 e 1966. Abre-se com um “Exergo”, seguido de duas partes: os “Grafitos” e os “Murilogramas” e “Sintaxe”. Ainda que a base formal seja o verso, a experimentação é pedra de toque. Não sem razão, é um dos livros murilianos que mais joga com a concretude da palavra, especialmente em sua última parte. Do ponto de vista do conteúdo, fica claro o desejo de reflexão, bem como o de diálogo com artistas, escritores e personalidades. Publicado em 1972, o *Poliedro* traz poemas em prosa publicados entre 1965 e 1966. Divide-se em Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Dêlfico”. Desses, vale chamar a atenção para o último, cuja dicção volta-se para o oracular e, portanto, aparece sob as vestes de aforismos separados por sinais gráficos, as famosas bolinhas pretas (●). Por fim, os *Retratos-relâmpago*, compostos de duas séries: a 1ª Série com poemas escritos entre 1965-1966, a última obra publicada em vida por Murilo em 1973; e a 2ª Série com poemas

escritos entre 1971-1974, publicada postumamente. Delas, a única publicada com a divisão em “Setores” é a primeira, justamente por ter sido levada a termo pelo próprio autor, e fica assim dividida: Setor 1, dedicado a escritores (poetas, narradores, filósofos); Setor 2, aos pintores; Setor 3, voltado aos músicos. Misturam-se, no delinear das personalidades de que trata, o tom confidencial da voz lírica, bem como os lampejos poéticos. Da natureza crítica desses retratos, falaremos adiante.

A multiplicidade de usos do magma poético pode ser observada também em Francis Ponge, ainda devendo notar o fato de que Murilo parece trabalhar suas variações da forma a partir do verso e o francês permaneça muito mais na prosa. Mesmo assim, existe uma certa conjugação de projetos quando se coteja os dois poetas. Vejamos agora as obras de Ponge: os *Proêmes*, publicados em 1948, com textos escritos entre 1919 e 1946, dividem-se também em quatro partes mais um texto preambular. Elas estão intituladas como: « *I. Natate piscem doces* »; « *II. Pages Bis* »; « *III. Notes premières de ‘L’homme’* »; « *IV. Le tronc d’arbre* ». Além do diálogo com o camusiano *O Mito de Sísifo* de 1942, a discussão empreendida recai sobre pontos da obra pongiana, sobretudo o *Le parti pris des choses* e o seu método, bem como seus diversos posicionamentos artísticos e literários. Formalmente, existe uma mescla de textos em prosa poética e em versos, cuja veia crítica e poética é marcante. *Méthodes*, por seu turno, é a segunda parte da reunião intitulada *Le grand recueil* (1961), obra que reúne os esparsos publicados em periódicos, jornais ou mesmo não publicados, e que conta ainda com outras duas, « *I. Lyres* » e « *III. Pièces* » respectivamente. Os textos inseridos em *Méthodes* dão a dimensão da variedade de gêneros e formas: prefácios, conferências, páginas de diários, entremeados por poemas em verso, em prosa, datados ou não, numerados ou não, escritos entre 1947 e 1952. E o horizonte é sempre a criação poética, própria e de outros, como só a menção de alguns dos títulos já deixa entrever: “*My creative method*”, « *Pochades en prose* », « *Tentative orale* » e « *La pratique de la littérature* », dentre outros. *Pour un Malherbe* foi publicado em 1965 e reúne notas, documentos e escritos datados entre 21 de junho de 1951 a 24 de julho de 1957. Organizados cronologicamente, os textos compõem aquilo que se chamou como a série « *journal poétique* ». Retomando muito da própria obra e com tom de diário íntimo, Ponge deseja uma espécie de retomada do poder da Língua Francesa, bem como de retorno ao clássico pela imagem de Malherbe. Isso, executado num tecido textual que se apresenta muito aberto e diversificado. O uso do “magma poético” também é explorado ao extremo por Ponge em *La table*, obra em que os

rascunhos e as tentativas veem-se publicadas lado a lado do próprio texto, eliminando, assim, a distância entre o produto final e a sua gênese. Não sem razão, o caráter revolucionário está inscrito no pendor crítico-genético da obra. Nesse sentido, *A mesa* lida em grande medida com a noção do texto como monumento que requisita imediatamente uma outra, a do movimento.

Voltemos agora à poesia e pensemos em seu movimento e natureza reflexiva.

Em “Poesia e pensamento abstrato”, clássica conferência proferida por Valéry e publicada em 1939, parte-se da premissa de que a dualidade que lhe dá título não é de todo inconciliável. Buscando fundamentar essa ideia, empreende um caminho que começa justamente pela linguagem e considerada sob o ponto de vista da feitura da poesia. A chamada “limpeza da situação verbal” faz com que da linguagem seja retirado o sentido do uso cotidiano. Operada a limpeza, a palavra aparenta ter “mais sentidos que funções” – sentidos que não são facilmente traduzíveis. Se ela era meio, agora, no poema, ela se transforma em fim. Mas, o percurso empreendido para que se chegue a tal estado final começa, segundo o ensaísta, na sua “própria vida que se espanta”; no momento em que a linguagem lhe demanda uma reação, que lhe coloca em estados que ele chama poéticos e que fazem surgir o poema (mas que não bastam para que tenhamos o poema). Ora, esses estados poéticos, verdadeiros estados de assombro, são musicalizados, carregados de pensamento, e detonados pelo acaso. O estado poético, portanto, “[...] se instala, desenvolve-se e, finalmente, desagrega-se em nós. Isso significa que esse *estado de poesia* é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como obtemos, por *acidente*.” (VALÉRY, 2011, p.214, grifo do autor). Originando-se desse movimento, o poeta e o poema são reconhecíveis quando se transforma o leitor em “inspirado”. “A inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele.” Em outras palavras, quando organiza-se o material verbal, que apreende aquele estado, é que podemos reconhecer o poeta e o poema – o produtor e o produto de tais movimentos do espírito.

Verdadeiras movimentações, os estados poéticos se dão com base nas relações entre aquilo que denominamos Mundo externo, Nosso corpo e Nosso espírito. Ou seja, a materialidade do mundo, do corpo e do espírito, em combinações detonadas pelo acaso é que são matéria de poesia. Trata-se, portanto, de um processo de construção surgido a partir do acaso, na junção de estados poéticos e operações mentais. Entretanto, para Valéry, existe uma lógica no acaso, pois

que essas operações mentais são coerentes, resultado do espírito humano e dizem algo desse espírito. A razão é alargada pelo acaso, numa dinâmica em que este último movimenta o pensamento. Não sem motivo é que o pensamento que incorpora o acaso é o pensamento poético. Mas, ainda assim, o poema se escreve como que à revelia de todo o resto, e a consciência desse processo por parte do poeta é razoavelmente pequena. Cabe aqui lembrar a anedota entre Degas e Mallarmé e a resposta deste último ao pintor que julgava impossível o ofício poético: “Absolutmente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*.” Assim colocado, é preciso então que o poeta saiba dominar a expressão verbal, retirá-la de seu uso cotidiano e limpá-la, fazer com que voltem a reluzir o som e o sentido já tão gastos pelo uso. Valéry (2011, p.222) diz que “[...] pensamento é, em suma, o trabalho que origina em nós o que não existe”. E mais adiante, que: “[e]ntre a voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético.” Ora, isso só acena para o fato de que a poesia é naturalmente um ato de reflexão frente ao mundo, à realidade e, acima disso, frente à linguagem e na linguagem, uma vez que são simultâneos. Todavia, o modo de reflexão que adota a poesia é aquele indissociado da palavra, da sua música.

Clarificando e ampliando a questão ao partir das considerações de Valéry, João Alexandre Barbosa (1990), em *Leitura do intervalo*, propõe que existe uma dimensão intervalar da literatura preenchida pela tensão entre o que a obra diz e o que o leitor tem capacidade de dizer depois da leitura. Nesse sentido, a literatura é mais que literatura porque tal tensão cria os significados múltiplos que a definem. Ainda segundo o crítico, o estado de

[...] tensão entre significados e significantes traduz-se, com frequência, por aquilo que um poeta-crítico, Paul Valéry, chamou de “hesitação entre som e sentido”, e é bom frisar o primeiro termo, obrigando a leitura como incessante. Dizendo de outro modo, aquilo que não é a literatura na leitura do poema é reduzido pela própria operacionalidade dos valores da linguagem instaurados no nível da “hesitação” da frase de Paul Valéry. Por outro lado, todavia, exatamente por tensionar as articulações, é que o poema deixa melhor entrever o modo de funcionamento das relações entre o que é e o que não é literatura na leitura da literatura. A frase poética explora, *en abime*, os limites da ficcionalidade. (BARBOSA, 1990, p.20-21, grifo do autor).

Daí porque a reflexão poética é também artística e porque o fazer poético já é em si mesmo pensamento, aliado à imaginação, ao poder de criação com base em múltiplos fatores – língua, palavra, imagem, ritmo, realidade, verdade, ficção. “Ora, a *mimesis*, admitida por



Aristóteles na tragédia, liga a poesia ao mito e ambos ao pensamento.” (NUNES, 2009, p.62 e p.37). Hedeigger, num de seus aforismos da fase final, atesta que “cantar e pensar são dois troncos vizinhos do ato poético.” E, de fato, o movimento da poesia, de acordo com Valéry (2011, p.220, grifo do autor), retomando uma analogia utilizada por Malherbe, é o da dança (ao contrário da prosa que se assemelha ao andar):

[a] dança é totalmente diferente [do andar]. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio.

Não se trata, portanto, de fazer uma operação limitada, cuja finalidade está situada em algum lugar no ambiente que nos cerca; mas sim de criar e de manter, ao exaltá-lo, um certo *estado*, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas excitado e regulado pelos ritmos auditivos.

Octavio Paz (1982, p.83-84) reatualiza essa analogia por meio de uma figura geométrica:

[a] que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa seja o discurso e a narrativa, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera – algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e se levanta. O caráter artificial da prosa se comprova cada vez que o prosador se abandona ao fluir do idioma. Tão logo se volta sobre seus passos, à maneira do poeta ou do músico, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsa do idioma, viola as leis do pensamento racional e penetra no âmbito de ecos e correspondências do poema.

Um movimento que pressupõe, logo de saída, a música porque tanto a dança quanto a figura geométrica proposta por Octavio Paz pressupõem ritmo, ou seja, repetição, o infinito retorno da poesia. Na esteira disso, vale notar: se a marcha da prosa tem um objetivo definido e a dança da poesia tem um fim em si mesma, o que se dirá dos gêneros híbridos? Que o movimento regulado, pensado, da dança tenha a si mesmo como fim já é muito interessante para nossas reflexões. No entanto, pode-se dizer que a mistura de poesia e prosa favorece o caráter reflexivo, pontuado pela pendularidade entre poesia e crítica da poesia, uma vez que parece acenar àquela “outra coisa”, indefinível, inominável, reveladora e liberta, aparecida das voltas da poesia em prosa, que

buscavam os poetas românticos, modernos e modernistas. Pois, quando se trata de poesia, é transparente o quanto a forma e o sentido devem se presentificar de modo simétrico. No que se relaciona ao poeta, nada seriam os estados poéticos sem o trabalho que dá forma e organiza o informe. Nesse sentido, ele é muito mais um médium, que domina a palavra, que transmite sentidos não usuais. Justamente em virtude dessa capacidade é que os poetas são os “críticos de primeira ordem”, porque dominam o mecanismo completo dessa máquina de produzir estados poéticos que é o poema. Daí Valéry (2011, p.224) afirmar categoricamente, já de saída, “[t]odo poeta verdadeiro é muito mais capaz do que se pensa geralmente de raciocínio exato e de pensamento abstrato.”

Vale pontuar, nesse caminho, as considerações de Benedito Nunes (2009) acerca da proximidade entre literatura, filosofia e crítica. O estudioso afirma que a filosofia está subentendida na crítica literária porque esta, por seu método, arma-se de uma maneira filosófica de conceber e avaliar o texto literário, seja do ponto de vista linguístico, social e histórico. Da filosofia à crítica literária, da filosofia à literatura, o que as une é a linguagem posta em ação. Ou seja, com o objetivo de criar, de abrir a realidades diversas. Existe, ainda segundo ele, um traspasse entre literatura e filosofia e entre esta e aquela,

[...] apesar do traspasse ou da mútua conversão dos termos, poeta e filósofo conservam cada qual sua identidade própria; e, ainda, o traspasse deixa patente que filosofia e poesia, longe de serem unidades fixas, monádicas, sem janelas, mantendo entre si conexão unívoca e hierárquica, à maneira de duas disciplinas distintas, conforme nos legou a tradição que Hegel averbou ao absorver a poesia na filosofia, **são unidades móveis, em conexão recíproca.** (NUNES, 2009, p.29, grifo nosso).

O crítico coloca também a possibilidade de que isto já acontece desde o século XVIII, sob a mediação da Estética, no âmbito do pensamento kantiano. Como já dissemos, no início deste capítulo, foram os românticos que defenderam a noção da “[...] Crítica, com esfeitos estéticos. Defenderam, ainda, em nome das duas, a coincidência da Filosofia com a Poesia como equivalência entre gêneros. Assim, a filosofia é uma espécie de poesia e a poesia uma espécie de filosofia.” (NUNES, 2009, p.28). Ambas realizam o movimento de criar o objeto no momento de conhecê-lo. De modo diferente, pode-se dizer que entre poesia e crítica a criação do objeto no momento de conhecê-lo também se dá, bem como o fato de que a literatura, a poesia, sobretudo, é um universo em constante mobilidade, aberto a outros universos. De resto, o processo filosófico,

marcado pelo pensamento, se aproximado ao poético, confirma-nos a capacidade lógica da poesia. Assim também a crítica cujo sujeito se posiciona e se presta a analisar, dividir em partes um todo, compreendê-lo e reconstruí-lo novamente. Isso tudo a partir de uma visão muito particularizada de mundo. Tomando por base tais pressupostos, podemos traçar uma das considerações mais importantes para este trabalho: poesia e crítica (e também a filosofia) são obras de linguagem e na linguagem. Como diria Benedito Nunes (2009, p.27), “[...] ambas só existem em obras de linguagem, o que significa que só existem operativamente ou poeticamente, no sentido originário da palavra grega *poiesis*.”

Vejamos como, indo à crítica. Começemos por uma definição que, embora pareça genérica, deixa transparecer muito do modo como a crítica foi e tem sido vista:

[p]or crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta e avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção; seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação. (COMPAGNON, 2010, p.21).

Tem-se uma visão quase clássica da crítica com componentes já institucionalizados: descrever, interpretar, apreciar, julgar; o voltar-se a leitores diversos; o salão e a imprensa enquanto seu lugar ideal, bem como a exclusão da universidade. Ainda que alguns pontos dessa visão sejam afins à aceção de crítica com a qual nos alinhamos, ela parece ainda ligada àquela variante (posteriormente refutada por Proust) do termo, afiliada às *Causeries du lundi* de Sainte-Beuve, ou como diria Leyla Perrone-Moisés (1998, p.9, grifo do autor) sob o ponto de vista de um “Victor Hugo, [que] no auge do romantismo, resolvia sumariamente a questão: ‘A obra é boa ou má? Eis todo o domínio da crítica’.” Longe da crítica de salão e mais próxima da cátedra e dos leitores profissionais (sem excluir os outros tantos), ainda julgando (mas por meios mais sistemáticos), sendo eminentemente escrita, a crítica, como aqui compreendemos, é um método que observa uma obra do ponto de vista de sua estruturação e funcionamento, com vistas à (re)criação, pela leitura (uma das tantas possíveis), desta mesma obra.

Esse modo de conceber a crítica tem suas raízes em Kant. Por sua etimologia mais usualmente apontada, a palavra crítica guarda em si a noção de julgamento. Mas, a crítica<sup>8</sup> ainda aparenta-se à crise, justamente em razão do verbo grego *krinein*, cujo significado é o de quebrar, dividir em partes, desmembrar. Nesse sentido, quando tomamos um todo qualquer, a sua compreensão se dá de modo mais completo quando isolamos suas partes. O objetivo dessa ação é compreender não as partes isoladas, mas o todo enquanto resultado do relacionamento entre essas partes. Com o verbo *krinein*, a palavra “análise” divide a mesma raiz etmológica, daí a conclusão de que toda a análise produz crise. A acepção que conhecemos da palavra crítica vem com Kant, no século XVIII, e sua *Crítica da razão pura* de 1781. Segundo ele, a crítica é uma atividade propedêutica e heurística, preparatória, introdução à escrita de uma obra mais importante, e o que o crítico precisa fazer sempre, em lugar de julgar o outro, é principiar a julgar os próprios limites do conhecimento que ele pode ter. Crítica, para Kant, quer dizer estabelecer os limites do conhecimento possível. Tal concepção originou a duas formas de crítica que vigoram até hoje: o crítico e o juiz de arte. Este, julga a obra do outro a partir de critérios pré-determinados, pré-estabelecidos, normativos e retóricos, não relacionados com o projeto daquele que escreveu o texto criticado – o juiz de arte detém sempre a última palavra e sempre condena. O crítico, na acepção kantiana, deve necessariamente articular o que pensa a partir de um corpo a corpo com o texto – o que, ao fim e ao cabo, provoca crise a si mesmo. Essa crise é, de resto, criação porque o gesto crítico alimenta-se do impulso da criação, a *poiesis*.

Barthes (2011, p.160, grifo do autor), em “O que é a crítica”, e marcando muito bem esse contato entre dois corpos de linguagem, diria que ela

[...] é discurso sobre um discurso; é uma linguagem *segunda* ou *metalinguagem* (como diriam os lógicos), que se exerce sobre uma linguagem primeira (ou *linguagem-objeto*). Daí decorre que a atividade crítica deve contar com duas espécies de relações: a relação da linguagem crítica com a linguagem do autor observado e a relação dessa linguagem-objeto com o mundo. É o “atrito” dessas duas linguagens que define a crítica e lhe dá talvez uma grande semelhança com uma outra atividade mental, a lógica, que também se funda inteiramente sobre a distinção da linguagem objeto e da metalinguagem.

---

<sup>8</sup> As considerações sobre crítica que se apresentam nesse parágrafo reproduzem a fala do Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha proferida na mesa intitulada “Qual é o Espaço da Crítica de Ficção e de Poesia Hoje?” no âmbito das atividades dos *Encontros de Interrogação*, simpósio realizado pelo Instituto Itaú Cultural no ano de 2011 em São Paulo.

Coisa completamente diversa daquilo que se chamou depois escritura. Discurso herdeiro da semiótica, o termo foi cunhado por Roland Barthes (2004) em *O grau zero da escrita* de 1953 e tem como principais representantes os franceses Michel Butor, Maurice Blanchot e o próprio Roland Barthes. A escritura, ao contrário da crítica, em lugar de ler o texto anterior, oferece-se como uma espécie de outro ciframento, dissemina sentidos, “embaralha as cartas do sistema de comunicação”. Tal impulso da crítica-escritura permitira à crítica desvencilhar-se da ideologia que recobria a crítica universitária. De acordo com Leyla Parrone-Moisés (1993, p.20, grifo do autor), “[e]sse discurso, constituído não como uma utilização instrumental da linguagem verbal, mas como uma aventura no verbo, não será uma metalinguagem, mas entrará em pé de igualdade com o discurso poético, ‘na circularidade infinita da linguagem’ (Barthes).” Enfim, não é da crítica-escritura que estamos tratando aqui.

Longe da escritura e retomando o conceito de crítica enquanto *poiesis*, podemos observar, por analogia, como o processo crítico e o da literatura alinham-se, já que existe, segundo T. S. Eliot (1989, p.57), uma “[...] capital importância da crítica no próprio trabalho de criação. Na verdade, provavelmente a maior parte do trabalho de um autor na composição de sua obra é um trabalho crítico; o trabalho de peneiramento, combinação, construção, expurgo, correção, ensaio – essa espantosa e árdua labuta é tanto crítica quanto criadora.” O crítico e o poeta trabalham com um mesmo material: a linguagem. E o levam, pela manipulação (ou método) a que o submetem, a um estado de crise, ou seja, de tensão em relação a seus estados originais e em relação ao seu lugar no mundo. Já asseveramos o quanto a poesia executa processos de pensamento similares aos da filosofia e da crítica já que esta nasce, de fato, sob os auspícios filosóficos. Falamos também do fato de que os gêneros híbridos de prosa e poesia, posto que submetidos ao ritmo, possibilitam a entrada de uma objetividade, de um estado lógico, tornando muito acessível uma pendularidade rumo à crítica. Contudo, vejamos que a citação de Eliot trata não da crítica propriamente dita, mas daquela atitude crítica intrínseca à própria poesia.

Na esteira disso, vale lembrar um conceito cunhado por Jean-Michel Maulpoix (2009, p.13-14, grifo do autor) e aplicado às tendências poéticas francesas de fins do século XX, o « *lyrisme critique* »:

*[...] geste réflexif inhérent à l'écriture même, telle qu'elle invente, analyse et réfracte. La critique trouve refuge là où elle prend naissance: dans l'incessante relecture que fait l'écrivain de ce texte qu'il devient, dans cette surveillance où il tient ses abandons, ses impulsions ou ses impuissances.*

*J'entends aussi « lyrisme critique » l'état auquel la poésie parvient, quand elle a pris conscience que l'heure n'est plus à l'invention de nouvelles formes, mais refuse de céder à la tentation du bricolage postmoderne, pour se rendre suprêmement attentive aux éclats de sa voix et mesurer objectivement les forces qui la mobilisent ou l'étranglent.*

*Une espèce d'ultime lieu critique, tel pourrait être le poème, en ce soin qu'il continue de prendre de la langue: scène et souci, timbre et tenue, accident et contenance.<sup>9</sup>*

Em outras palavras, o crítico entende por « *lyrisme critique* » a lírica cujas « [...] *questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue.* »<sup>10</sup> (MAULPOIX, 2009, p.21). Mas essa vertente, surgida como reação às vanguardas objetivistas dos anos 60 e 70, fundamentada principalmente na poética baudelairiana, e presente nas obras de Jean-Pierre Lemaire, Jean-Claude Pinson, Jean-Michel Maulpoix, James Sacré e Jacques Réda, parece apontar muito mais a um aspecto característico de toda poesia moderna. O próprio Maulpoix (2000, p.101), em *Du lyrisme*, definia assim a lírica a partir de Baudelaire: « [t]ension entre spleen et idéal, ardeur et mélancolie, éternel et transitoire, prose et poésie, nature et artifice, intellect et sensible, telle est la modernité baudelairienne. Elle définit en propre l'activité poétique comme une activité critique, puisque le sujet, la poésie et le réel s'y trouvent mis en examen. »<sup>11</sup> Trazer esse ponto à tona só comprova, de fato, a instauração, pelo autor de *Les fleurs du mal*, de uma postura cada vez mais crítica da poesia moderna. Por um outro lado, o reparo a se fazer talvez é, falando com Ponge, que não se pode fugir ao homem, por mais que o poema esteja inscrito nos aspectos concretos da palavra, a subjetividade que lhe engendrou vibra de maneira inescapável; coisa que, também é bom reforçar, não invalida o investimento de Jean-Michel

---

<sup>9</sup> Todas as traduções apresentadas neste trabalho são nossas, salvo quando a referência indicar edições em português: “[...] gesto reflexivo inerente à escritura mesma, tal como ela inventa, analisa e refrata. A crítica encontra refúgio lá onde ela nasce: na incessante releitura que faz o escritor desse texto que ele se torna, nessa fiscalização onde ele mantém seus abandonos, suas impulsões e suas impotências. Compreendo também ‘*lirismo crítico*’ como o estado no qual a poesia chega, quando ela tomou consciência de que a hora não é mais de invenção de novas formas, e recusa ceder à tentação da bricolagem pós-moderna, para se tornar supremamente atenta aos ruídos de sua voz e mensurar objetivamente as forças que a mobilizam ou estrangulam. Uma espécie de último lugar crítico, tal poderia ser o poema, nesse cuidado que ele continua tomando com a língua: cena e preocupação, timbre e realização, acidente e atitude.” (MAULPOIX, 2009, p.13-14, grifo do autor).

<sup>10</sup> “[...] as questões que coloca permanecem indissociáveis da emoção de um sujeito e da circunstância vivida.” (MAULPOIX, 2009, p.21).

<sup>11</sup> “Tensão entre *spleen* e ideal, ardor e melancolia, eterno e transitório, prosa e poesia, natureza e artifício, intelecto e sensibilidade, tal é a modernidade baudelairiana. Ela define propriamente a atividade poética como uma atividade crítica, por que o sujeito, a poesia e o real aí se encontram postos em exame.” (MAULPOIX, 2010, p.101).

Maulpoix e companhia, muito menos as interessantes reflexões por ele estabelecidas acerca da lírica. Enfim, toda poesia é, à sua maneira, crítica.

E, por isso mesmo, quando pensamos na pendularidade realizada por Murilo e Ponge em suas obras, fica claro o quanto esse caráter inerentemente crítico exponencializado na poesia moderna favorece tal movimento e lhe dá um delineamento natural. Nesse sentido, a atitude pendular que observamos nesses autores, para além do impulso crítico característico de toda a poesia, sustenta-se em alguns indícios bem claros: as fronteiras borradas dos gêneros; um direcionamento incisivo ao uso da prosa poética; a teatralização do sujeito lírico (assumindo diversas *personas* quantas forem possíveis); a inserção ficcionalizada do biográfico; a ironia ao julgar a própria obra menor ou maior por oposição ao contexto em que se insere; a necessidade de sistematizá-la ou à do outro (e, nesse caso, espelhando em si os julgamentos); o seu impulso de criar decompondo e recompondo ou mesmo mostrando o processo de composição; a grande fragmentação e movimentação dos textos, que dialogam entre si e que sustentam um sentimento de devir; a grande disposição à tentativa ou tateamento do texto; a incessante revisão e retomada da obra, conferindo-lhe um estatuto aberto; o que leva a um estado de inacabamento. Portanto, ao falar em pendularidade entre poesia e crítica (da poesia), é preciso estabelecer que se trata de um pêndulo, nunca estático, oscilando em múltiplas direções.

A definição de crítica, por seu turno, fundamentando-se num caráter preparatório, que parte do julgamento e da definição dos limites do conhecimento, guarda criação porque se cola ao texto do qual fala – é um discurso do contato. Estabelecer os limites do conhecimento é, por extensão, criá-los. Como diria Leyla Perrone-Moisés (1998, p.16, grifo nosso), “[o] que caracteriza o julgamento moderno, seja ele estético ou outro, é que ele é um juízo reflexivo (Kant). Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios. Na leitura, como na escrita, **o julgamento é uma questão de invenção.**” Nesse sentido, no entanto, pode-se dizer que a crítica não é autotélica, pois depende de um texto anterior, coisa que não necessariamente a transforma numa atividade parasitária, pois ali reside um esforço criativo de organização do pensamento, de um fazer. Em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye (1973, p.11), afirma: “[a] matéria da crítica literária é uma arte, e a crítica evidentemente é também uma espécie de arte.”

Por tal natureza, a crítica ocupa uma posição importante em relação ao modo como foi se definindo a literatura e a cultura como as conhecemos na modernidade. Isso ocorre somente a partir do momento em que ela é atividade delimitadora do conhecimento possível de ser

alcançado pela literatura (e a própria crítica de resto). Portanto, “[a] crítica é uma parte da história da cultura em geral e assim se coloca num contexto histórico social. Evidentemente, ela é influenciada pelas mudanças gerais do clima intelectual, pela história das idéias e mesmo pelas filosofias determinadas, se bem que estas não possam ter, elas próprias, inspirado sistema de estética.” (WELLEK, 1967, p.7). Ora, a crítica não inspira sistema de estética porque está inserida no da própria literatura e cultura; mas é sempre bom lembrar que ela surge do próprio movimento da disciplina filosófica denominada Estética. Inserir-la no sistema literário não lhe tira a determinada autonomia que tem, pois se constitui atividade criadora a seu modo. Isto posto, é razoável afirmar que ela somente, uma vez que não é completamente autotélica, não compõe um sistema. Todavia, muito mais razoável é afirmar que, sem a crítica, sem o diálogo com ela sempre travado, a poesia da modernidade (o seu sistema) nunca teria percorrido o caminho que percorreu. Na esteira do que diria Northrop Frye (1973, p.13), “[o] axioma da crítica devia ser, não que o poeta não sabe do que está falando, mas que ele não pode falar do que sabe. Defender o direito da crítica de existir em qualquer condição, portanto, é admitir que a crítica é uma estrutura de pensamento e de saber, existente por direito próprio, com seu tanto de independência da arte com a qual trabalha.”

Eliot (1989, p.37), em seu “Tradição e talento individual”, afirma que “[c]ada nação, cada raça, tem não apenas sua tendência criadora, mas também sua tendência crítica de pensar; e esta também mais alheia às falhas de seus hábitos críticos do que às de seu gênio criador.” Nesse sentido, o modo como a crítica se desenvolve em cada ambiente histórico-cultural define como a poesia vai ser ali compreendida. Por exemplo, na segunda metade do século XX, no Brasil, o conflito entre a crítica dos intelectuais da revista *Clima*, de espírito francês e mentalidade uspiana, e a do grupo *Noigandres*, que reunia professores e artistas – querela tão perene iconizada posteriormente com a publicação em fins dos anos 80 de *O sequestro do Barroco na formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Mattos*<sup>12</sup> por Haroldo de Campos (1989) reivindicando questões do *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, 1750-1880* de Antonio Candido (2012), lançado em 1959. Na França, a bipartição entre a crítica universitária

---

<sup>12</sup> Leda Tenório da Motta (2002, p.76, grifo do autor) explica que “Haroldo nota a inadvertência de Candido para com o que já é, antes do Romantismo, e até mesmo no Arcadismo, que o prepara, uma boa safra de Literatura Brasileira, que fica desse modo ‘sequestrada’. A saber, aquela representada, em seu ponto mais alto, por um poeta obscuro em seu tempo, Gregório de Mattos.” Posição que poderia, é claro, ser contestada se considerarmos de uma forma ou de outra o conceito de tradição.



derivada de Lanson e, portanto, positivista, e a crítica de interpretação, ligada às ideologias do momento, como existencialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia (representados, por exemplo, por Sartre, Bachelard, e outros tantos diferentes entre si). De um modo geral, apesar dessas diferenças, para os poetas, o modo como eles dialogam com a crítica a eles dirigida e realizada no âmbito das relações da literatura é sintomático do modo como concebem e leem poesia. Conseqüentemente, as reações a essas críticas muitas vezes aparecem como uma forma bem característica de criação. Em Ponge, quando se põe a comentar sua relação com a fenomenologia; em Murilo, quando pela via da crítica a outros artistas ou pela guinada na própria poética, coloca-se não mais como um poeta católico-surrealista ou mero colecionador de fragmentos.

Na obra de Murilo Mendes e de Francis Ponge, esse modo de diálogo com a crítica aparece eminentemente sob a fuga à forma clássica do verso e o investimento em outros gêneros intensamente mesclados à prosa poética, estabelecendo um movimento de pendularidade do ponto de vista de seus objetivos. Dentre esses gêneros, alguns encontram-se muito bem definidos nas obras: o aforismo, o ensaio e as escritas de si (sob a forma do diário e da autobiografia), só para que citemos alguns exemplos. Todos eles se munem, guardadas as proporções, dos mesmos expedientes da crítica em sua necessidade de compreensão do todo e delimitação do conhecimento possível. Mantém, no entanto, muito incisiva a força lírica que rege essa delimitação e visão de mundo. O aforismo, além de se marcar pela brevidade, relaciona-se diretamente à iluminação do instante visto na poesia. Essa brevidade também relaciona-se a uma distensão do verso. Para o aforismo, “[o] termo grego, além de ‘coisa colocada à parte para uma oferta’, veio a significar no curso do tempo ‘definição, dito, sentença concisa’. [...] Portanto, o aforismo é, segundo Zingarelli, uma ‘breve máxima que exprime uma norma de vida ou uma sentença filosófica’.” (ECO, 2003, p.63 e 64, grifo do autor). Nesse sentido, é importante atentar para a capacidade reflexiva do exercício aforístico, aliada ao investimento quase concreto nos termos de comparação dos quais se vale para seu funcionamento, o que faz sobressair a “argúcia do conteúdo”. Os aforismos murilianos, como veremos mais à frente, investem nessa brevidade e na definição de um sujeito numa posição crítica para analisar a própria obra.

No caso das escritas de si, dentre as quais temos o diário e a autobiografia e também as cartas, os sujeitos aí implicados exercem uma reflexão sobre poesia, mas sem deixar de lado a linguagem poética que os caracteriza. O que ocorre porque as escritas de si contidas nas obras de

Murilo e Ponge, podendo ser compreendidas também como poesia, são realizadas por sujeitos poéticos cujas características são extremamente marcantes. No caso dos diários, Ponge trabalha-os sob uma forma que é mais a do diário literário e de viagem, com alguns desvios à própria intimidade. Maurice Blanchot (1987, p.20) aponta o caráter de errância do diário, bem como a necessidade que o seu escritor tem de “[...] reconhecer-se, quando pressente a metamorfose perigosa a que está exposto.” O diário, pela sua datação, quer resistir ao tempo, assim como a poesia, embora por outra via. Portanto, as reflexões sobre o próprio trabalho tornam-se uma espécie de necessidade.

O Diário assinala que aquele que escreve já deixou de ser capaz de pertencer ao tempo pela firmeza ordinária da ação, pela comunidade do trabalho, do ofício, pela simplicidade da fala íntima, a força da irreflexão. Já deixou de ser realmente histórico mas tampouco quer perder tempo e, como não sabe mais o que escrever, escreve pelo menos a pedido de sua história cotidiana e de acordo com a preocupação dos dias. Acontece que os escritores que mantêm um diário são os mais literários de todos os escritores mas talvez, precisamente, porque eles evitam o extremo da literatura, se esta é, de fato, o reino fascinante da ausência de tempo. (BLANCHOT, 1987, p.20).

Numa poesia que se aproveita dos traços desse gênero em seus próprios termos, a reflexão aí se instalar, pendularizada entre a poesia e a crítica, é marca bem visível e particular da modernidade.

Quanto ao ensaio, pesa o seu caráter reflexivo, inacabado, errante e, tanto em Murilo quanto em Ponge, poético. Num pela preponderância da imagem, noutro pelo atendimento às regras do gênero (andamento, explicação, diálogo com o espectador, no caso das conferências), mas inseridas no escopo da própria obra, ou seja, o de adequar o poema à coisa. O ensaio, no entanto, coloca em causa a manifestação do sujeito: “[...] feito para registrar essa voz intimista e, com ela, uma narração divagante sem precedentes, sobre o próprio sujeito narrador, exemplarmente consciente de si mesmo, e seu mundo turbilhonante, cuja ambicionada representação vai sendo dada, ao mesmo tempo, por impossível.” (MOTTA, 2002, p.118). Adorno (2003) asseverou o aspecto de “autonomia estética” em “O ensaio como forma”. Segundo ele, o gênero acentua o parcial diante do total justamente em seu caráter fragmentário, não almejando, assim, uma construção fechada, plenamente terminada. No seu desejo de eternização do transitório, é preciso que o ensaio não avance num sentido único, mas no entrelaçamento de vários momentos. O ensaio depende daquilo que é tateante, recusa a certeza e avança “pela marcha de seu pensamento”. Sua estrutura, exatamente por esse teor de experiência,

reúne elementos que estão separados num todo em que se movimentam, configurando uma espécie de campo de forças. “O pensador, na verdade, nem sequer pensa, mas sim faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la.” (ADORNO, 2003, p.29). O ensaio, portanto,

[...] precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra a sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não aplinar a realidade fraturada. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio. Seu assunto é sempre um conflito em suspenso. [...] Como a maior parte das terminologias que sobrevivem historicamente, a palavra “tentativa” [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante. O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. [...] “Assim se diferencia, portanto, um ensaio de um tratado. Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, que o prova e submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.” (ADORNO, 2003, p.35-36, grifo do autor).

A autobiografia encontra em *A idade do serrote* de Murilo Mendes um exemplar do gênero cujo autor, como bem aponta Antônio Candido (1989), escreve poesia mesmo sob a forma da prosa. Mas, no caso dessa obra em específico, ela se aparenta com muita tranquilidade aos *Retratos-relâmpago* pelo reforço de colaboração de unidades autônomas, de blocos textuais tratando de acontecimentos ou pessoas, porém sempre encabeçados por um título iluminador. O personagem Murilo Mendes desvela-se por entre esses quadros que oferece do período da infância à vida adulta – operando, portanto, numa clave completamente memorialística. Ali, evidentemente, como numa afirmação da ficcionalidade tão característica e múltipla do eu-lírico muriliano, o pacto autobiográfico, nos termos de Lejeune (2008), realiza-se na sobreposição (ou o pacto pelo leitor) entre o autor, o narrador e o personagem. No entanto, sendo estes três poetas, a reflexão sobre a poesia que aí se dá é de fundo poético e memorialístico. Por entre esses vãos de poesia, memória e história, a crítica aparece como se nos orientasse aos caminhos da formação do sujeito. Observe-se o quanto a modernidade poética é contributiva da inserção da poesia em outros gêneros e vice-versa pela hibridização do discurso. À definição de autobiografia oferecida

por Philippe Lejeune (2008, p.14) bastaria acrescentar os adjetivos “poética” e “ficcional” para o caso de Murilo Mendes: “Relato retrospectivo em prosa [poética] que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade [ficcional].” Por outro lado, o modo como Ponge articula a sua memória literária e biográfica no *Pour un Malherbe* também é direcionado por esses gêneros. Aliás, o modo como se dão suas reflexões nas cartas de «*Le porte-plume d’Alger*», incluídas em *Méthodes*, é característico da ação daquele gesto do qual fala Foucault (2004, p.153), em “A escrita de si”: “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe.”

Esse cruzamento entre prosa e poesia em gêneros diversos, e sobretudo nas escritas de si, tem como um dos exemplares máximos Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Segundo Octavio Paz (1984, p.53-54), o romance, gênero moderno por excelência, foi o que “melhor expressou a poesia da modernidade: a poesia da prosa”. E, se a poesia moderna é uma crítica à modernidade, o autor do inacabado *Les rêveries du promeneur solitaire* de 1782 é exemplar nesse sentido.

Nos romances de Jean-Jacques e nos de seus seguidores, a contínua oscilação entre prosa e poesia torna-se mais e mais violenta, não em benefício da primeira, mas da segunda. Prosa e poesia travam uma batalha no interior do romance, e essa batalha é a essência do romance: o triunfo da prosa transforma o romance em documento psicológico, social ou antropológico; o triunfo da poesia transforma-o em poema. Em ambos os casos desaparece como romance. [...] A prosa representa, nesta contradição complementar, o elemento moderno: a crítica, a análise.

Mas, continua o crítico, o que esses pré-românticos fizeram foi inserir a sensibilidade em meio à razão prosística. Essa sensibilidade ali inserida, e depois tornada a paixão dos românticos, é nada menos que a linguagem da poesia, aquela linguagem originária, sem tempo. Na figura de Rousseau, não há delimitação fechada entre o filósofo e o autor. Como também não o há na de Baudelaire. Aliás, é preciso comentar a importância do *Mon cœur mis à nu*, ao qual Baudelaire dedicou-se de 1859 a 1865, o qual deveria fazer frente e retomar as *Confessions* de Rousseau, também de 1782, bem como ao projeto não levado a cabo de Edgar Allan Poe, *My heart lead bare* (*Meu coração a nu*, na tradução, e donde o título de Baudelaire). A obra chamada por Eugène Crèpet, quando da primeira publicação em 1887, de *Journaux intimes*, resultou, muito mais que o caráter de diário do título outorgado pelo editor, um trabalho fragmentado, reflexivo e

claramente processual, intrinsecamente inacabado, em que está em causa o eu: «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là. D'une certaine jouissance sensuelle dans la société des extravagants. (Je peux commencer Mon coeur mis à nu n'importe où, n'importe comment, et continuer au jour le jour, suivant l'inspiration du jour et de la circonstance.)*»<sup>13</sup> (BAUDELAIRE, 1954, p.1206, grifo do autor).

Uma escrita de si, libérrima, problemática, cuja estrutura atende à necessidade da criação, coloca o sujeito em tensão, pois “[...] escrever-se é, também, no fundo, deixar-se consumir por um outro; é reconhecer-se na diferença consigo mesmo; não exatamente apagar-se, diluir-se no outro, mas ter revelado por esse outro sua própria contrariedade.” (SISCAR, 2010, p.50). Esse reflexo é o que podemos ver em Murilo Mendes<sup>14</sup> e Francis Ponge: sobretudo, a liberdade e o senso de dramatização de si mesmo. Esses dois direcionamentos são extremamente distinguíveis na tensão de textos como *O discípulo de Emaús* ou *Pour un Malherbe*, e mesmo nos retratos-ensaio de *Retratos-relâmpago* e nos dispersos de *Méthodes*. De acordo com Marcos Siscar (2010, p.52, grifo do autor), em “O discurso da crise”, essa dramatização de *Mon cœur mis à nu* impõe uma impostura do texto que lhe dá um teor de provocação, potencializando o que Baudelaire chama de “mal-entendido”. Este

[...] não serve para estabelecer posições, mas para atribuir sentido dramático a determinadas questões. Creio que esta é uma definição mais exata para aquilo que a primeira poesia moderna faz com o procedimento sacrificial e com a própria palavra “crise”. O que é impostura para Baudelaire será a preciosidade e o luxo para Mallarmé, ou seja, maneiras não exatamente de *constatar* o colapso cultural da poesia, mas de colocar a escrita poética como experiência exemplar do colapso.

Nesse sentido, o que Murilo e Ponge fazem, na esteira de Baudelaire e de toda uma tradição, é tanto continuá-la quanto escrever contra ela, tornando ainda mais incisiva a questão da

---

<sup>13</sup> “Da vaporização e da centralização do *Eu*. Tudo está aí. Sobre um certo gozo sensual na sociedade dos extravagantes. (Posso começar *Meu coração desnudado* não importa onde, não importa como, e continuá-lo aos poucos, seguindo a inspiração do dia e da circunstância, contanto que a inspiração esteja viva.)” (BAUDELAIRE, 1954, p.1206, grifo do autor).

<sup>14</sup> Murilo Marcondes de Moura (2010, p.45) assevera, de passagem, o quanto “é visível o diálogo dos aforismos” de *O discípulo de Emaús* com o baudelairiano *Mon cœur mis à nu*.

crise do próprio discurso poético<sup>15</sup>. Ora, se crítica e crise guardam a mesma raiz, a postura dos sujeitos é, como não poderia deixar de ser, também crítica. Que se abram a uma pendularidade entre função poética e função crítica da literatura mostra uma variação em relação à própria tradição. Ademais, a liberdade, fragmentação, descontinuidade, inacabamento e experimentalismo são muito visíveis nas obras de Murilo e Ponge a ponto de que possamos aproximar os objetivos, embora tenhamos que distanciá-los por uma gama de diferenças como veremos. No entanto, sempre o que se tem, por entre análise, decomposição e (re)composição, é a criação, o poder de reflexão enquanto a palavra está sempre em questão.

Se a poesia da modernidade caminha no sentido de sempre traduzir a tradição sob as benesses do novo, o modo de buscá-lo é o poema (concretização do encontro entre poesia e homem), mas “a busca pelo poema é sempre um salto na direção daquilo que está para além de uma forma particular [...]” (BARBOSA, 1986, p.31). Da possibilidade dada por esse salto, é possível ao poeta e ao poema escaparem das formas e posturas já institucionalizadas e aventurarem-se em outras de identidade improvável. Tão improvável a ponto de, por vezes, não serem conferidos pelos próprios poetas estatutos fixos e seguros ao que se escreve, e não haver, por isso mesmo, uma distinção clara entre um qualquer e tantos dos seus escritos (especialmente no caso dos poetas que estudamos aqui). Daí, o modo como Murilo e Ponge se valem da

---

<sup>15</sup> Sobre o termo crise, é bom trazer um pouco mais das discussões de Marcos Siscar (2010, p.109, grifo do autor), ao analisar o « *Crise de vers* » de Mallarmé, sob a ótica de que esse texto é “[...] menos um epitáfio para o verso do que um elogio do verso livre, no que este tem de atualidade (de ‘crise’) e de capacidade de mobilizar a tradição.[...] Colocando a figura do verso como matriz da reflexão sobre a própria crise, é a operação delicada, meditada e crítica do corte (ou da cesura) que se define como elemento de interesse da reflexão sobre o presente da poesia, que não é apenas ‘técnica’, mas também histórica e cultural.” O que se dá porque “[...] o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo *continua* em crise. *Para que* poesia, afinal, ‘em tempos de pobreza’? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo até mesmo as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes de mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade da transformação. Desse mal-estar ou dessa crise derivam alguns de seus mais altos momentos, dos mais admiráveis de toda a história do gênero; não se trata, portanto, de uma mera circunstância, porém de algo que envolve a própria identidade do discurso poético. A vitimização do poeta como tom dominante tem servido, ao longo do tempo, não exatamente para assentar o fato sociológico de sua condição marginal, mas frequentemente, e indiretamente, como modo de instituir um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*. Não é difícil perceber que existe uma convivência difícil e problemática entre aquilo que se aponta como decadência cultural da poesia e sua potência mais brilhante e decisiva. Essa potência não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição à tecnologia social dos números, mas pela ambivalência do discurso da crise, ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente.” (SISCAR, 2010, p.32-33, grifo do autor).

inteseção entre tantos gêneros diversos (sobretudo, os apontados acima) e a poesia, dentro do próprio poema, permite-lhes uma abertura rara no sentido de oscilar para a crítica.

As noções de crítica e reflexão nunca se distanciaram da poesia, muito menos do ofício poético. Ao contrário, na modernidade, essa relação se intensifica sob uma figura já presente nos Romantismos alemão e inglês, bem como no Clacissismo francês: o poeta-crítico. As palavras de Baudelaire (1992, p.18), em *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*, são definitivas no sentido de mostrar que a divisão de tarefas entre criador e crítico nunca foi clara.

Querem considerar Wagner um teórico que produzira óperas somente para verificar a posteriori o valor de suas próprias teorias. [...] Seria um acontecimento completamente novo na história das artes um crítico se fazendo poeta, uma inversão das leis psíquicas, uma monstruosidade; ao contrário, todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados unicamente pelo instinto; julgo-os incompletos. [...] O leitor não se surpreenderá, portanto, que eu considere o poeta o melhor dos críticos. As pessoas que censuram o músico Wagner por ter escrito livros sobre a filosofia de sua arte e que disso extraem a suspeita de que a sua música não é um produto natural, espontâneo, deveriam negar da mesma forma que Da Vinci, Hogarth, Reynolds tenham podido fazer boas pinturas, apenas porque deduziram e analisaram os princípios de sua arte. Quem fala melhor de pintura que nosso grande Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, tanto criadores quanto admiráveis críticos.

No século XX, as Vanguardas e o Modernismo no Brasil recuperaram e reatualizaram de modo sistemático a importante figura do poeta-crítico. Ela surge da necessidade que os escritores têm de estabelecer seus motivos e razões para fazer o que fazem, ou seja, determinar os limites de seu conhecimento, e, empossados da liberdade assumida frente às Academias, tomaram por bem estabelecer os próprios valores de modo paralelo às suas obras de criação. “A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura. Neste sentido, é uma crítica que confirma e cria valores.” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11). Em se tratando de Murilo Mendes e Francis Ponge, ainda que suas atividades críticas em jornais tenham sido significativas (muito mais para o brasileiro), não podemos tomá-los exclusivamente como poetas-críticos nesse sentido, ou seja, no de um Haroldo de Campos por exemplo. Porque o ato de criar e criticar não se dava completamente em paralelo para esses poetas. Voltemos a Eliot (1989, p.58-59), a fim de pensar essa questão:

Admiti como axiomático que uma criação, uma obra de arte, é autotélica; e que a crítica, por definição, opera sobre algo que lhe é distinto. Consequentemente, podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com a criação. A atividade crítica encontra sua suprema e verdadeira plenitude numa espécie de união com a criação no trabalho do artista.

Mas nenhum escritor é inteiramente auto-suficiente, e muitos deles têm uma atividade crítica que não está de todo difusa de sua obra. Alguns parecem exigir que suas potencialidades críticas se mantenham em condições para a obra real, exercitando-as de modo avulso; outros, ao concluir uma obra, precisam continuar a exercer sua atividade crítica mediante comentários sobre a mesma. Não há nenhuma regra geral.

No nosso caso, essa criação, essa necessidade de diálogo, aquilo que pode ser chamado de crítica de oficina<sup>16</sup>, insere-se dentro da obra poética de Murilo Mendes e Francis Ponge. Basta pensar nos aforismos de *O discípulo de Emaús* ou nos *Proêmes* ou nos *Retratos-relâmpago* e no *Pour un Malherbe*. Ou seja, as “potencialidades críticas” não aparecem de modo avulso, mas inseridas dentro do conjunto da obra completa. “Não há nenhuma regra geral”, assevera Eliot. No sentido que tomamos aqui, a crítica está ligada à poesia e vice-versa pelo fio da criação, da necessidade de continuidade da obra ou de permanência do diálogo com a obra do outro ou a sua própria. Implica-se nessa potência crítica, evidentemente, a sistematização das obras e do próprio pensamento, implica julgamento da obra do outro e de seus próprios processos, bem como uma erudição (por vezes, deixada a cargo do leitor) que fornece a Murilo e Ponge uma visão ampla da história literária e cultural em que se inserem. Estamos falando de poetas-críticos? Certamente. Mas de poetas cuja atividade crítica não é totalmente paralela à obra, é muito mais incorporada ao próprio trabalho poético.

Portanto, temos uma literatura que se fundamenta numa tensão entre a escrita dos escritores e a leitura dos críticos (NUNES, 2009). Mas, ocorre que, no caso de poetas-críticos como Murilo Mendes e Francis Ponge, ela acaba sendo exponencializada justamente porque o texto poético se configura como um exercício outro (e mesmo) da prática crítica. E o poeta acaba

---

<sup>16</sup> Segundo Eliot (1991, p.145): “O melhor de minha crítica literária [...] abrange ensaios sobre poetas e dramaturgos do verso que me influenciaram. Trata-se de um produto derivado de minha oficina poética particular, ou um prolongamento que levou à elaboração de meu próprio verso. Se olho para trás, vejo que escrevi melhor sobre poetas cujas obras me influenciaram e com cuja poesia me familiarizei muito antes de escrever sobre eles, ou de ter encontrado a ocasião de fazê-lo. [...] Mas foi o amor de certos poetas que o influenciou, e (como digo de mim mesmo) um prolongamento de sua meditação sobre sua obra pessoal [...] Esse gênero de crítica da poesia feita por um poeta, ou o que chamo de crítica de oficina, tem uma óbvia limitação. O que não tem nenhuma relação com a própria obra do poeta, ou o que lhe é desfavorável, está fora do alcance de sua competência. Outra limitação da crítica de oficina é que o julgamento crítico pode revelar-se pouco confiável fora de sua arte.”



por assumir tantas *personas* quantas forem necessárias para olhar o texto de dentro ou de fora – especialmente a de leitor. Atividade típica da modernidade e, por isso, contraditória,

[...] escrever um poema é construir uma realidade à parte e auto-suficiente. Introduce-se assim a noção da crítica “dentro” da criação poética. Nada mais natural, na aparência: a literatura moderna corresponde a uma idade crítica, é uma literatura crítica. [...] Crítica do objeto literatura: a sociedade burguesa e seus valores; a crítica da literatura como objeto: a linguagem e seus significados. (PAZ, 1984, p.53, grifo do autor).

Pensemos ainda com Octavio Paz (1984, p.85, grifo do autor) que diz, em seu *Os filhos do barro*, partindo mais uma vez do espírito romântico, que os poetas

[...] concebem a experiência poética como uma experiência vital, na qual o homem participa totalmente. O poema não é apenas uma realidade verbal: é também um ato. O poeta diz e, ao dizer, *faz*. Este fazer é sobretudo um fazer-se a si mesmo: a poesia não é só autoconhecimento, mas também autocriação. O leitor, por sua vez, repete a experiência da autocriação do poeta e assim a poesia encarna-se na história. No fundo dessa ideia ainda sobrevive a antiga crença no poder das palavras: a poesia pensada e vivida como uma operação mágica destinada a transmutar a realidade.

Do modo como foi tomada, a citação deixa ler, na poesia moderna de Murilo e de Ponge, uma certa inclinação à função romântica do poeta-crítico, como temos afirmado desde o início. Em outras palavras, como operador da linguagem que quer transmutar a realidade. Mistura de prosa e poesia, arte e vida, criador e crítico, são estes mesmos os resquícios das inovações românticas nos dois autores. Mas, o que nos interessa é pensar em poesia e crítica como atos que, embora tenham um fim em si mesmo (estão em estado de poesia, afinal) têm caráter totalmente inacabado e criador. Ora, a crítica é ela também um ato que demanda o diálogo (consigo e com outros), o posicionamento, a subjetividade.

Para tanto, talvez seja interessante ir novamente a Valéry, desta feita com o seu “Primeira aula do curso de poética” no qual discute questões que nos são totalmente pertinentes. Publicado em 1938, é a transcrição da aula inaugural do curso de poética no *Collège de France* justamente quando o autor assume a cadeira também intitulada “Poética”. Portanto, não sem razão, é que o poeta-crítico começa sua fala partindo de uma tentativa de explicação da palavra “poética”:

[a]creditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego – *poético* –, do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples de *fazer* que eu queria exprimir. O fazer, o *poïen*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que lhe possam servir. (VALÉRY, 2011, p.196-197, grifo do autor).

A definição que busca Valéry está dissociada de uma ideia de poética como manual prescritivo, como regra que, incômoda que é, deve ser seguida a todo custo – regras às quais os poetas modernos fugiram definitivamente, poderíamos acrescentar. Aliás, cabe assinalar que, do modo como aqui é mencionada, a palavra “espírito” está ligada ao *animus*, ao princípio criador, animador, da inteligência, à própria sensibilidade humana. Voltando olhos aos efeitos dessas obras do espírito, a fala do autor dos *Charmes* pretende se diferenciar da História da Literatura por um lado, e da Crítica dos textos e das obras por outro. Isso, porque em nada acrescenta à fruição desse ou daquele texto as circunstâncias externas de sua produção (a biografia dos autores, suas obras, dentre tantos detalhes além e aquém do texto literário). A História da Literatura tem a função de recolher as tradições e os documentos. Mas, esse “estudo da sucessão dos fenômenos literários” somente proporciona conjecturas acerca de sua inserção na própria História da Literatura. Sobre tal inserção, duas condições independentes entre si devem ser consideradas: a **produção** da obra e a produção de um certo **valor** da obra (tão cara à crítica literária). Interessante notar a recorrência ao tema do processo de construção do poema (e sua forma final), bem como o modo de recepção pelos leitores.

A analogia que se estabelece em seguida toca, de certo modo, nessa questão epistemológica. A ligação feita por Valéry entre o campo da Literatura e o da Economia é das mais interessantes. Vejamos que “valor” e “produção” são termos eminentemente econômicos, mas que se afinam perfeitamente se pretendemos falar em literatura. Assim, a produção corresponderia à obra finalizada, o produtor ao autor, e o consumidor ao leitor. Quanto ao valor ou noção de valor, o seu papel é similar nos dois campos. Todavia, não desempenhando um valor monetário, no campo espiritual ele é muito mais sutil, pois “[s]e ainda conhecemos a *Ilíada*, e se o ouro permaneceu, depois de tantos séculos, um corpo (mais ou menos simples) mas bastante extraordinário e geralmente venerado, é porque a raridade, a inimitabilidade, e algumas outras

propriedades distinguem o ouro e a *Ilíada*, tornando-os objetos privilegiados, padrões de *valor*.” (VALÉRY, 2011, p.198, grifo do autor).

A analogia traz à luz, de um modo geral, ainda que no vão que separa as duas áreas do conhecimento, certos “problemas da relação das pessoas com o meio social”. A própria noção de valor se assenta na esfera das relações. Ora, se “o homem dificilmente está sozinho”, é a presença do outro que vai se ver refletida nas obras – “durante o trabalho, o espírito [do criador] vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro”. Entretanto, essa relação entre obra-autor-leitor dá-se de maneiras diferentes para um e outro. Isso porque o olhar que observa da função de produtor é diferente daquele que se coloca enquanto produtor de valor. Segundo Valéry, trata-se de “sistemas essencialmente separados”, uma vez que a obra para o primeiro (o produtor-autor) é o termo e para o segundo (o produtor de valor, o leitor) é a origem de desenvolvimentos, a origem da criação fundamentada em linguagem (se falamos em poesia, especialmente). E conclui Valéry (2011, p.199):

[...] qualquer julgamento anunciando uma relação de três termos entre o produtor, a obra e o consumidor – e os julgamentos desse gênero não são raros na crítica – é um julgamento ilusório que não pode ter qualquer sentido, sendo arruinado assim que se aplica à reflexão. Podemos considerar apenas a relação da obra com aquele que é modificado por ela, uma vez pronta. A ação do primeiro e a reação do segundo nunca podem ser confundidas. As ideias que ambos fazem das obras são incompatíveis.

Essas obras do espírito, que são fim e origem, só existem como ato. Aquele que coloca frente a frente um espírito com a matéria do objeto, com a sua linguagem. “Um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a *voz que existe* e a *voz que vem e que deve vir*. E essa voz deve ser tal que se imponha e excite o estado afetivo do qual o texto seja a única expressão verbal.” (VALÉRY, 2011, p.202, grifo do autor). Daí porque é prática condenável a redução do que é único, uno, num objeto divisível, passível de ser reduzido à outra coisa que não ele mesmo. “É a execução do poema que é o poema” e sua diversidade reside justamente no fato de que os seus efeitos andam *pari passu* com o espírito que com ele e a partir dele cria. Começa nesse ponto a definição daquela categoria que Valéry (2011, p.206, grifo do autor) chama de “obras de arte”, pois estas possuem uma particularidade que é a de serem capazes de se dividir em “[...] partes inteiras, sendo que cada uma comporta algo capaz de criar um desejo e de satisfazê-lo. A obra oferece-nos em cada uma de suas partes o *alimento* e o

*excitante* ao mesmo tempo.” Nesse modo de ação das obras de arte, estão implícitos os posicionamentos de possuidor e possuído que assumem autor e leitor. Especialmente, quando se trata dos efeitos de ficcionalidade, aqueles que tocam na ilusão de expressão, de descoberta, que supostamente cabem ao leitor e que se doam pela voz do sujeito lírico.

Assim, por um lado, o *indefinível* e, por outro, uma *ação* necessariamente acabada; por um lado, um *estado*, às vezes uma única sensação produtora de valor e de impulso, estado cuja única característica é não corresponder a qualquer termo acabado de nossa experiência; por outro lado, o *ato*, ou seja, a determinação essencial, já que um ato é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato; e esse ato, frequentemente produzido contra o espírito, com todas as suas exatidões; saído do instável, como Minerva totalmente armada, produzida pelo espírito de Júpiter, velha imagem ainda repleta de sentido!  
(VALÉRY, 2011, p.208, grifo do autor).

De um modo geral, os três ensaios de Paul Valéry (“Questões de poesia”, “Primeira aula do curso de Poética”, “Poesia e pensamento abstrato”) fundamentam-se numa espécie de episteme preocupada com dois pilares: o eu e o outro. Assim, o ensaísta se atém ao poema finalizado, ou seja, o modo como foi construído, e também a seu resultado no leitor. Ora, a poesia está na palavra, no seu *modus operandi* outro que não o da fala cotidiana, nos seus meios materiais – é expressão através da linguagem. É nesse campo que o Poeta se movimenta: das relações e transformações possíveis da linguagem, num processo de construção que se dá com base nas suas operações mentais, as quais não são de seu total controle (a linguagem é organismo vivo). Quanto ao leitor, ele também participa desse processo de criação, pois que o prazer poético deriva da poesia enquanto criação. Daí, um dos principais objetivos, ou motivos, da arte da palavra, o de

[...] introduzir os espíritos em um universo de linguagem que absolutamente não é o sistema comum das trocas de sinais por atos ou ideias. O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores. (VALÉRY, 2011, p.193).

O contrário disso é tudo que, segundo Valéry, a crítica tem feito. Ou seja, reduzir um discurso que, à sua maneira, é único e múltiplo (pelo espírito de cada leitor).

Estabelecidos esses conceitos, cabe-nos pensar, agora, a continuidade da obra, ou do poema, pela leitura do leitor. Em primeiro lugar, é preciso considerar que a literatura jamais poderia ser um objeto estático, justamente em razão da linguagem. A literatura é, portanto, o ato que coloca em processo a linguagem; o poema é um ato criativo que dá a ver outras dobras da linguagem. Vejamos, já nesse movimento, como existe um corpo-a-corpo do espírito com a “matéria do objeto”. No caso da poesia, com a instituição da voz lírica como marcadamente e momentaneamente sem rosto, à qual o leitor se adapta e toma como sendo sua, sobrepõe-se mais um corpo-a-corpo: o dessa voz do poema e aquela do leitor. Nas palavras de João Alexandre Barbosa (1986, p.14, grifo do autor), “[e]ntre a linguagem da poesia e o leitor, o poeta se instaura como operador de enigmas, fazendo reverter a linguagem do poema a seu eminente domínio: aquele onde o *dizer* produz a reflexividade.”

Desse corpo-a-corpo, surge a noção de valor, de possibilidade, que guarda em si, não a resposta à pergunta “A obra é boa ou má?”, mas antes a medida de conhecimento e de capacidade de permanência que ela contém e proporciona. No limite, a força de permanecer, de não acabar, de continuar criando voz em outros leitores. Existe, nesse sentido, um princípio de inacabamento que deriva da própria natureza do ato literário, do ato da poesia, e que se realiza na leitura. Mas não só: a questão do inacabamento está ligada também à própria natureza da elaboração desse texto moderno (e da poesia, de resto) ao qual aderem Murilo e Ponge sob a forma da produção em séries, dos rascunhos, dos fragmentos, dos projetos abandonados, da reunião de dispersos e da inclusão dos possíveis caminhos do texto na edição final. Esses procedimentos situam a poesia num estado de espera, inacabado, como se devesse se arranjar depois sob a leitura do outro. Desta feita, em “Acerca do Cemitério Marinho”, Valéry (2011, p.173, grifo do autor) se pergunta:

Não sei se ainda está em voga elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante do desejo durante anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos — a tal ponto que uma obra sempre retomada e refeita adquira aos poucos a importância secreta de um trabalho de reforma de si mesmo. [...] Chegamos ao trabalho pelo trabalho. Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está *acabada* – palavra que, para eles, não tem qualquer sentido –, e sim *abandonada*; e esse abandono que a entrega às chamadas ou ao público (seja ele feito de cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de *acidente* para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento, ou alguma outra sensação vem anular.

Voltando à questão do poder criativo da leitura, se, de acordo com Valéry, temos “sistemas essencialmente separados”, os do produtor-autor e os do leitor, na modernidade essas categorias se embaralham porque, revertendo constantemente a sua posição de produtores, os autores são sempre leitores. Partindo desse pressuposto, a postura crítica que assumem nas próprias obras fazem com que a criação, ou produção para falar com Valéry, dê-se num sistema de crítica, ou auto-crítica, constante. Daí a obra é sempre origem, nunca termo necessariamente. Em algum momento da vivência de determinado texto, a diferença entre autor-leitor é, de fato, aquela que se pode determinar como “sistemas essencialmente separados”, mas de modo geral, e aqui falamos de Murilo Mendes e Francis Ponge, não são em virtude da postura claramente irônica, ficcional e intertextual.

A função do leitor, na poesia moderna, está *a priori*: da própria produção do poema, já que o autor dialoga automaticamente com seus leitores e críticos. Daí porque a obra se mantém viva e atuante por meio da leitura de seus leitores. Ora, mas se ler é recriar, também os leitores tornam-se, em certa medida, escritores; e se, ler é eleger, também os leitores tornam-se, em certa medida, críticos. É na leitura que se constitui uma outra espécie de ato, uma variação do texto, que é (re)criação. O leitor, portanto, é criador; o crítico também o é. No entanto, essas leituras, que são crítica porque acabam sendo interpretações do ato original, o poema, só o são na medida em que são criativas, em que são fazer, ou seja, ao se distanciarem do encarceramento do texto, do seu fechamento numa única e unívoca leitura.

Os teóricos da literatura do século XX têm insistido na correlação escrita e leitura. Desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, em sua verdade essencial, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido(s). A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra. Ao mesmo tempo, considerou-se que toda obra nova implica, em sua fatura como em sua recepção, uma releitura do passado literário. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13).

Quando se pensa na questão do passado literário, dois são os pontos que precisamos trazer à tona. O primeiro deles é o fato de que a modernidade se marca como uma era cuja consciência histórica do poeta e da literatura é flagrante. Nesse sentido, tudo que se produz em poesia inclui-se num sistema literário, tornando-se crítico – “[...] a linguagem do poema que se erige sobre a consciência da historicidade do poeta e da poesia, refazendo o nó das circunstâncias pela leitura das interseções culturais, é marcadamente crítica.” (BARBOSA, 1986, p.16).

Não sem razão, cada obra que revive a tradição, que a traduz, vai alterar o sistema e a ele se juntar. Segundo Eliot (1989), em seu “Tradição e talento individual”, a ação de criticar é tão natural quanto a de respirar. Nesse esforço inevitável empreendido pelo leitor, o que está no horizonte é sempre a procura, na obra, do individual, característica marcante que separa o autor de seus antecessores. Todavia, uma observação mais despreendida de uma obra pode nos levar à conclusão de que aquilo que julgamos o diferencial, as passagens mais individuais, guardam a presença imortal dos ancestrais literários. O termo a que Eliot chega é: os poetas devem compreender (e aceitar) a presença do passado tanto quanto a sua decadência. Assim, esse mesmo escritor do presente torna-se cômico de seu lugar no tempo e do mundo que o cerca. A harmonia entre o antigo e o novo dar-se-ia, portanto, quando a ordem ideal dos monumentos fosse alterada pelo surgimento de uma nova obra de modo que os valores vigentes se modificassem. “O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira. [...] A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.” (ELIOT, 1989, p.42).

A incidência, especialmente em Murilo e Ponge, do diálogo estabelecido com outros artistas, particularmente poetas, é um ponto de grande importância. Paire, na leitura dessas duas obras completas, uma espécie de paideuma que orienta os poemas e também os insere numa esfera de relações que, por vezes, ultrapassam o literário. Ora, o investimento na intertextualidade demanda automaticamente criticidade porque esta pressupõe uma valoração, uma demarcação do conhecimento que importa a esses autores. Nesse sentido, pode-se falar tanto em leitura do passado quanto do presente. Como diria Leyla Perrone-Moisés (1998, p.25-26, grifo do autor):

[a] leitura valorativa do passado literário efetuada pelos escritores-críticos modernos afeta significativamente a historiografia moderna. A escolha efetuada por um escritor entre os nomes-obras do passado é fortemente interessada: trata-se, para o escritor, de julgar e selecionar com vistas a um fazer. A “história” resultante dessa escolha é pragmática: ler para escrever, julgar e escolher para orientar a escrita futura. Como diz Paul de Man, o escritor “é ao mesmo tempo historiador e o agente de sua própria linguagem. Ao escrever sua obra, o novo autor prossegue uma história de que deve estar consciente; e, ao mesmo tempo, ele a transforma, e até certo ponto a nega, pelo novo rumo que lhe imprime. É a consciência dessa ambivalência ou ambiguidade (a do historiador-agente) que leva os escritores a assumirem também o papel de críticos. Selecionando e comentando certos autores do passado, eles visam estabelecer sua própria tradição, situar-se na história para nela intervir mais efetivamente. Assim

fazendo, os escritores-críticos procedem a uma releitura e a uma reescritura da história literária.

A leitura do outro e da própria obra não só como forma de “orientar a escrita futura”, mas compor a própria escrita. O ato poético, em Murilo e Ponge, é, no limite, um corpo-a-corpo com o outro (e, como se sabe, “eu é um outro”, “eu é nós”); é uma leitura, uma crítica desse outro, é poema.

### 1.1 Pêndulo poético

Como se dá a pendularidade entre poesia e crítica em Murilo Mendes e Francis Ponge? Os críticos que se dedicam às suas obras apontam com frequência (às vezes, indiretamente) esse estado. Dois exemplos são suficientes para dar a dimensão da questão a ser analisada nos capítulos que seguem.

Ao final de seu já citado estudo sobre a obra do poeta brasileiro, *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães (1993, p.274) atesta que Murilo Mendes e Francis Ponge procedem (fortemente guardadas as singularidades de cada um deles) a um movimento de “não-distinção entre gêneros”. Segundo o crítico,

[s]e Ponge permite que seus textos oscilem entre estatutos, Murilo desloca fragmentos entre textos e livros de estatutos diferentes. Estes fatos se integravam no intenso trabalho a que Murilo submetia seus textos. Isto se dava tanto na reescrita dos textos quanto na organização dos volumes [...] Sob o signo da viagem – tanto num sentido metafórico, quanto num sentido literal –, os textos murilianos transformaram este tema num fator produtivo: os diversos procedimentos [...] integram-se numa **prática que é a um só tempo crítica e experimental**. (GUIMARÃES, 1993, p.275, grifo nosso).

Quando se trata do cosmopolita Murilo Mendes, é mais do que sabido o quanto as suas relações com poetas, pintores e artistas, inserem-se em suas obras. Não só sob a forma da prática, de uma temática, mas também por meio de um verdadeiro impulso crítico que acaba absorvendo a voz do dialogado sob a forma de uma espécie de adesão (SCHNAIDERMAN, 1998).



Em certa ocasião, o resenhista Heitor Ferraz Mello (2000) diz do livro de Leda Tenório da Motta (2000a), *Francis Ponge: o objeto em jogo*, “[...] 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, negrito nosso).

Ora, ao chamar de poema o longo texto de Francis Ponge, intitulado “Tentativa oral”, transcrição de uma célebre conferência feita em Bruxelas, em 1947, a autora nada mais faz que designar a potência lírico-crítica do texto. 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). A própria recusa do termo poeta, aliás, é muito sintomática da vontade de dissolução (ou jogo) de um estatuto terminantemente poético num ambiente de pura linguagem, fundamentado no uso daquilo que Ponge chama de “magma poético”.

Veja-se que, como já afirmamos, a obtenção de uma poética que bebe tanto nas fontes da poesia quanto da crítica deve muito à utilização da prosa poética, marcadamente proteiforme, na constituição de uma variedade de gêneros muitas vezes amalgamados no tecido da obra. Se Murilo experimenta as várias formas e gêneros, procurando dentre tantas aquela “outra coisa”, que, segundo Julio Castañon Guimarães (1993, p.266, grifo do autor),

[...] é a especificidade do poema em prosa, reafirmada numa passagem coincidentemente 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.”

Ponge é mais contido, partindo sempre da utilização da prosa poética até o ponto em que coloca em xeque a forma e a constituição dos textos ao transformar rascunhos, provas e erros, como partes integrantes daquilo que será levado aos olhos do leitor. “Indo ainda mais longe, ele

incorpora ao texto as oscilações de sua produção, ou seja, um conjunto de diferentes versões pode constituir um único texto.” (GUIMARÃES, 1993, p.274). Esse é somente um aspecto da questão: o que toma a forma e o gênero (ou subgênero) como um índice de liberdade, de criação, que parte do poético e chega ao crítico num movimento sempre contínuo ainda pós-publicação. As obras às quais decidimos lançar um olhar mais acurado são modelares dessa multiplicidade de modos poéticos e críticos pelos quais os poetas lidavam com o texto.

O teor de inacabamento, de reflexão, de multiplicidade de gêneros, de movimentação (no sentido oposto ao do texto que é estático), a formação de uma obra enquanto grande tecido que circula ao redor de temas determinados que demandam uns aos outros, são estes os fatores que podemos observar com clareza nas obras que elegemos como campo de trabalho neste estudo. São eles, ainda, que nos permitem aproximar (e distanciar) Murilo Mendes e Francis Ponge no sentido da poética crítica e de uma crítica poética desenhadas em suas obras. Por isso mesmo, as edições sobre as quais nos debruçaremos serão as mais diversas: das obras completas publicadas postumamente às edições em vida; dos poemas encerrados nas publicações a variações diversas. Além disso, a abordagem desta ou daquela obra não segue uma ordem cronológica justamente porque se leva em consideração a sua importância enquanto ato dentro de um todo indefinido, o da obra. Portanto, em primeiro lugar, pode-se afirmar que poesia e crítica em ambos os poetas devem ser entendidas como atos pendulares e por vezes indistintos, sempre em tensão e de certa forma inacabados e que, por essas razões, configuram-se enquanto conjunto de teor eminentemente contínuo e criador. Sua força, ou melhor, a força da tensão entre o poeta e o crítico, aparece na ligação, na leitura de caráter simultâneo desses atos, a um só tempo líricos e críticos. Não somente da leitura de um macrotexto, mas da leitura individual de cada poema, enquanto ato derivado de uma ação.

Ora, o próprio Murilo “[e]ncara a poesia como fenômeno diário, constante, permanente, eterno e universal. Considera seus poemas como ‘estudos’ que outros poderão desenvolver.”<sup>17</sup> Mas, aqui, o que se tem é tanto mais o movimento de extroversão do que o voltar-se sobre si mesmo. Segundo Murilo Marcondes de Moura (1995, p.60, grifo do autor), já Mário de Andrade pontuara, em “A poesia em 1930”, essa característica nas obras do mineiro:

---

<sup>17</sup> Num auto-retrato da década de 40, citado por Murilo Marcondes de Moura (1995, p.59).

“Em Murilo Mendes, como em Cícero Dias, desaparece fortemente a noção da obra-prima, da obra completa em si e inesquecível como objeto. Não são apenas todos os planos que se confundem nas obras deles, mas estas próprias obras, que se tornam enormemente parecidas umas com as outras, ou pelo menos indeferenciáveis na memória da gente”, e, embora não concordasse com ela, ponderava, em outro texto sobre Murilo Mendes, que muito do vigor de sua poesia provinha precisamente desse “defeito”: “Em verdade todo este cisco concorda com a higiene sentimental do livro e concorre para lhe dar o seu caráter”.

Daí se depreende a noção de um grande tecido, 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. Somando-se a tais perspectivas, temos os livros especificamente de poemas que, sob esse prisma, podem ser lidos também em conjunto com as obras finais. Estes “estudos”, portanto, “[...] dão a impressão do ‘inacabado’ e tendem a se explicar uns pelos outros. Vinculadas a isso estão algumas características de sua criação: a produção por séries, o improvisado e o escrever muito. Tudo isso provoca uma impressão fortíssima de homogeneidade da obra, como se esta se construísse em torno de um assunto único.” (MOURA, 1995, p.60, grifo do autor). Também Fábio Lucas (2001, p.51) aponta essa direção na literatura muriliana, dizendo que ali 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.” Muito importante é o movimento de inacabamento e a noção de homogeneidade, inclusive ao redor de um único assunto. Porque, de fato, esse movimento da obra muriliana permite depreender uma série de atos poéticos que se aproximam de uma prática literária lírica, crítica e criativa. Daí porque, ao se voltar à literatura, por exemplo em poemas como “Murilograma a Baudelaire”, ou nos aforismos de *O discípulo de Emaús* (que dialogam de modo intenso com Ismael Nery), ou nos vários poemas dedicados a “Dino Campana”, vemos que ali se instaura na obra de Murilo Mendes não é somente pura homenagem. Há diálogo, juízo, construção, criação, claramente explícitos. A forma é atuante, os discursos se sobrepõem: do poeta, do crítico, do criticado, do homenageado, do lido. É este caráter de prática literária e pendularidade de gêneros, entre o poeta e o crítico da poesia, que permite aproximar de maneira *sui generis* Murilo Mendes e Francis Ponge – como bem acenou Júlio Castañon Guimarães (1993).

Num estudo intitulado *Francis Ponge: actes ou textes*, Jean-Marie Gleize e Bernard Veck (1984, p.19, grifo do autor) afirmam que

[...] *Ponge refusait, quant à lui, la distinction trop marquée entre ce qu'il appelle ses « moments critiques » (les proèmes) et « ses moments lyriques » (les poèmes). Pratique, donc, comme notion désignant un texte, et non simplement un poème ; c'est-à-dire un travail, un acte, ou plutôt, car le pluriel est ici important, une série d'actes qui sont à la fois, simultanément ou indissolublement liés les uns aux autres, critiques et lyriques, proématiques et poétiques, et ceci ouvertement, pédagogiquement pourrait-on dire, en évitant si possible le recours aux facilités magiques. En pleine lumière. En montrant plutôt qu'en hypnotisant [...]*<sup>18</sup>

Vejamos que o *Pour un Malherbe* se debruça sobre a obra e a herança do mestre francês de modo que o empenho do juízo crítico ali estabelecido recaia sobre a língua francesa (e não somente, frise-se). O ato, então, configura-se por meio da manipulação de uma matéria linguística que é viva, que continua, na leitura do leitor e do crítico Francis Ponge. Mas, assim como em Murilo Mendes, há uma reverberação do material, desse ato, disseminado por toda a obra e que se constitui enfim numa prática literária assumindo os foros quase que de um novo gênero literário. Nesse sentido, a prática pongiana é um tanto mais matizada que a muriliana. Coisa que não se dá de modo diverso com o longo livro-poema *La table*, cujas provas, rascunhos e caminhos do processo de escrita, ali estão, como se a todo momento o texto se criticasse a si próprio, apresentando as suas tentativas no correr do seu ato de construção, tornando-se inclusivo porque pressupõe o leitor (que imagina e compõe o livro) e também uma voz crítica que faz dialogar o texto com o seu avesso e possibilidade.

Interessante é notar que, se Murilo Mendes procede com muito mais frequência a um posicionamento crítico externo, Ponge vai numa direção em que a crítica se internaliza. O poeta francês se volta ao literário muito mais no sentido de uma autocrítica, ou metacrítica. Os textos incluídos em *Méthodes*, bem como os *Proèmes*, são grande prova de uma prática indistinta de

---

<sup>18</sup> “[...] Ponge recusava, de sua parte, a distinção muito marcada entre isso que ele chama de seus ‘momentos críticos’ (os proemas) e seus ‘momentos líricos’ (os poemas). *Prática*, portanto, como noção que designa um *texto*, e não simplesmente um poema; ou seja, um trabalho, um *ato*, ou melhor, pois o plural é aqui importante, uma série de atos que estão, ao mesmo tempo, simultaneamente, indissolublemente, ligados uns aos outros, críticos e líricos, proemáticos e poéticos, e isso abertamente, pedagogicamente poderíamos dizer, evitando se possível o recurso às facilidades mágicas. Em plena luz. Mostrando muito mais que hipnotizando.” (GLEIZE; VECK, 1984, p.19, grifo do autor).

poeta e crítico dobrado quase exclusivamente sobre si mesmo, empenhando-se numa atividade que toma, inclusive, ares de preparação, proemática, de proêmio.

Leda Tenório da Motta (2000a, p.40, grifo do autor) é taxativa nesse sentido:

[t]odos os seus escritos realizando, ao mesmo tempo, um discurso da obra e um discurso sobre a obra, que nos volta a dupla face da poesia e da crítica, da performance e da autocrítica. Toda a obra é, nesse sentido, rigorosamente *meta*. “Metalógica”, especifica Ponge, acrescentando que é graças à “metalogia” que ele desata os nós da posição trágica que se origina na verificação da infidelidade dos meios de expressão não se deixando empurrar como tantos outros – nada menos que Valéry, o Mallarmé de *Igitur*, Rimbaud e Lautréamont, refira-se – para os extremos de uma “não-significação do mundo”.

No caminho que esses poetas empreendem, cabe observar a intensidade do trânsito e da indistinção da forma e do estatuto dos textos, bem como do posicionamento da voz (seja lírica, crítica ou biográfica). Acaba se rarefazendo o vão entre o poeta e o crítico, que é não só crítico de literatura, mas também de artes plásticas, de música e de cultura. Assim, cabe também investigar de que modo se posicionam essas vozes lírico-críticas. Enquanto críticos, Murilo Mendes e Francis Ponge procedem também como leitores-críticos da própria obra e de outras. O ato da leitura guarda em si o da recriação, da possibilidade de estabelecer uma variação do texto lido porque começa com a posse – é um ato de criação e doação ao mesmo tempo. O poeta-crítico se situa também numa zona eminentemente criativa em que estabelece juízos, avaliações, em que age de acordo com uma experiência tanto literária quanto individual. Nesse caso, o embaralhamento de posições é mais complexo já que dispõe, num mesmo centro, uma voz ficcional, mas que se quer analítica e por vezes imparcial. Então, é que estes sujeitos poetas-críticos se encontram no centro de uma prática criativa da literatura, à qual se chega pela via de vários atos (poéticos e críticos), manipulando a gestação da própria criação literária, a sua análise e a sua crítica. Ambos os sujeitos estabelecem um corpo-a-corpo criativo com o texto (próprio e de outros). Isto sempre num mesmo corpo literário, que surge da palavra e é palavra. Poderíamos nos perguntar: que espécie de sujeito é este? Crítico, biográfico, poético? Evidentemente, este sujeito é sempre ficcional e age de modo dialético, ocupando uma posição privilegiada, que lhe confere a capacidade de tudo agenciar – a lógica, a palavra, as coisas, o objeto poético-crítico.

Volta a questão: o que se depreende da aproximação ou do distanciamento entre Murilo Mendes e Francis Ponge? A ideia principal que nos orienta é a de poesia e crítica como práticas

cuja natureza é totalmente criadora. E não só a literatura, mas ainda as artes plásticas (que, de fato, não são nosso objetivo). É então que podemos afirmar: poesia e crítica se juntam, irmanam-se, no sentido de uma *poiesis*. Nessa tensão, cujo lugar é sempre na palavra, no texto, na linguagem, está implicada a crise do estatuto lírico e do crítico. Nesse caminho criativo, vê-se a crise, que é inerente ao poético, cuja força está em produzi-la ao mesmo tempo em que se produz a si mesmo – crise do lugar do sujeito lírico e do crítico, crise do estatuto da poesia e da prosa. Esse, o nosso horizonte de perspectivas, cuja relevância está, não na novidade da proposição, mas na execução (que se quer mais detida e profunda) de uma aproximação muitas vezes ensaiada pela fortuna crítica de Murilo Mendes e de Francis Ponge. Uma relevância que se sobressai, ainda, ao observar os poetas a partir de uma postura lírica e crítica disseminada em toda a obra completa (e que pontuaremos em livros determinados) e que coloca em questão não só a figura do poeta e do crítico, mas do ato e da prática da literatura. Vamos às análises.

## 2 (NÃO) HÁ FRONTEIRA ENTRE OS GÊNEROS?

Quando se pensa na movimentação entre poesia e crítica na obra de Murilo Mendes e Francis Ponge, logo de início fica claro o modo como esses poetas jogam com a questão dos gêneros literários. Nesse sentido, a hibridização é uma característica visível do primeiro ao último escrito e aponta diretamente ao uso mais moderno possível da linguagem. O que está em questão, portanto, é muito mais a conduta lírica dessas obras, construídas com base na expressão do eu-lírico – no nosso caso, aquele que agencia, não só a forma do texto, mas também posiciona-se em relação à própria poesia num juízo que é, de saída, crítico. Mas, para que poesia e crítica possam aí permanecer, antes foi preciso que Murilo e Ponge tivessem consciência da superação das formas fixas, incorporassem em seu trabalho tal superação e se valessem da mobilidade, das incertezas e da impureza dos gêneros épico, lírico e dramático. Ora, sendo a essência aquilo que determina o gênero, pode-se dizer que as obras que analisaremos neste trabalho são líricas, ainda que por vezes se estendam à crítica num exercício de diálogo entre vários textos e posturas. Mas, o que sempre se trabalha é uma matéria-prima poética, transformada, em movimento, transitória. Aliás, o desejo de inacabamento, de continuidade, figura como um grande paradigma para a movimentação entre os gêneros. É nesse desvão que a conduta crítica do eu-lírico se instala: na abertura de um discurso a outro, de uma obra a outra, como se o apresentado fosse o desvelamento de um gênero pelo outro por entre as fissuras da linguagem poética.

Para Ponge, portanto, é como se tudo começasse com os poemas em prosa do *Le parti pris des choses*, ainda que seu contato com a escrita fosse uma prática contínua como podemos observar com os *Proêmes*, mistura entre prosa e poesia, crítica e poema em prosa. O *proême*, então, estaria a meio caminho do texto poético e a um só tempo antes e depois dele; para Murilo, é como se a prosa já tivesse nascido imiscuída aos versos livres e distendidos dos *Poemas*, de 1930, e se consolidasse com o *Poliedro* – embora, para o brasileiro, a conversa entre prosa, poesia e outros gêneros seja mais complexa por conta da variedade imensa. De todo modo, isso aponta para o extremo controle em relação à obra que iam construindo, bem como à liberdade a que se outorgavam. Tal liberdade, aliás, nem sempre foi compreendida pela crítica (talvez muito

mais incompreendida no caso de Murilo Mendes<sup>19</sup>), sendo manifestada em termos de uma separação rígida entre Poesia e Prosa. Essas variações estruturais, de gênero, de usos, do ponto de vista da forma são importantes porque abrem para que a crítica (e a autocrítica) feita por Murilo e Ponge se instale de modo natural nos desvãos do discurso poético. E, sendo o poema em prosa o subgênero que de certo modo abriu espaço para que entendêssemos as inclinações proteiformes de muitos poetas (inclinações essas em algum momento radicalizadas), nada mais aceitável que comecemos por ele. Mais precisamente, com o *Poliedro* muriliano. Ainda que, cabe lembrar, definir como um gênero ou outro aquilo que Murilo e Ponge produziram é estar numa zona de risco, indesejável talvez, mas necessária.

## 2.1 Um *Poliedro* de diálogos

Publicado em 1972, o *Poliedro* insere-se na fase europeia de Murilo Mendes, aspecto, aliás, que é concretamente visível em várias passagens dos poemas por meio da citação de espaços específicos, relações com artistas diversos, bem como da menção ao ofício de professor em Roma. Os textos, escritos entre 1965-1966, datam do mesmo período dos memorialísticos de *A idade do serrote*, publicados somente em 1968. Dividido em quatro Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Delfico”; a primeira edição trazia ainda, abrindo o volume, a “Microdefinição do autor”.

Alguns vislumbres iniciais da crítica à obra de Murilo Mendes como um todo são prova da dificuldade de enquadrá-la sob uma insígnia específica do ponto de vista da forma. O *Poliedro* não foge a essa dificuldade: nas “Notas e variantes”, ao final da *Poesia completa e prosa*, lê-se que este é um “[...] livro difícil e estranho, na sua estrutura de prosa-poesia, [que] interessou no Brasil especialmente os adeptos da poesia experimental”. (MENDES, 1994, p.1694). Já em “Murilo Mendes e o Poliedro”, que faz as vezes de introdução à primeira edição, Eliane Zagury (1972, p.xii), embora se valha do termo “prosa lírica”, parece descrever perfeitamente a mecânica dos poemas em prosa que vemos pelo menos nos três primeiros Setores:

---

<sup>19</sup> Como procuramos demonstrar na seção intitulada “Do poema em prosa, do texto-coisa, poema-objeto” de *As vozes e as coisas* (ANTONIO, 2013).



[u]m confronto de obra poética com obra em prosa pode oferecer-nos, por fusão e abstração, um espectro mais aproximado dessa realidade linguística inefável que há pouco chamávamos de zona de convergências. E *Poliedro* se presta especialmente a isso, uma vez que inaugura para nós um novo subgênero literário: não se trata de uma simples coletânea de fragmentos de prosa lírica, mas sim de uma estrutura cerrada, orgânica, bem montada sobre os alicerces de toda a obra anterior, outras partes do poliedro agora vislumbrado.

O trechos citados espelham, por um lado, o grau de inovação dos textos inseridos no *Poliedro*; por outro, o amálgama entre prosa e poesia, além da capacidade de presentificar, conteudisticamente, a poesia em versos produzida por Murilo até o fim dos anos 40. Inovação e diálogo implícitos, portanto. São leituras certeiras, ainda que recusemos veementemente a expressão “prosa lírica” ou “prosa poética”, esta última lançada por Irene de Miranda Franco (2002, p.50), na obra intitulada *Murilo Mendes: pânico e flor* que faz uma coerente leitura do *Poliedro*. Evidentemente, que esses poemas são escritos em prosa poética, são prosa somente em sua função adjetiva; mas a sua função substantiva, que lhes define a essência, é poética. Cabe dizer que é muito mais visível a potência de síntese da obra poética muriliana (aquela inicial de *As metamorfoses*), marcada pela metáfora aguda, pela imagem plástica. Em seu teor multifacetado, poliédrico mesmo, fica muito clara tal contenção no desejo de apresentar as faces múltiplas das coisas. Portanto, ainda que tenhamos no *Poliedro* uma movimentação de formas, e é natural que a tenhamos, preferimos encará-los como poemas em prosa<sup>20</sup>. Na esteira disso, vale citar a estrutura fechada em Setores, bem como a importância da disposição gráfica dos poemas. Ao título, segue-se sempre um conjunto de blocos, ou um bloco único, separados por bolas pretas, enquadrados pelo branco da página à semelhança do que se vê ao final dos versos. Esses espaços significam na medida em que colocam o objeto-poema no tempo e no espaço, mas, ao focalizá-los sob diferentes ângulos, cinematograficamente, no passar de um a outro bloco ou face da coisa, proporciona construir uma diversidade de objetos outros, agenciados pelo ponto de vista do eu-lírico. Existe um processo vivo no *Poliedro* que valoriza o aspecto gráfico dos textos na junção (muito poética, diga-se de passagem) de forma e conteúdo. Os poemas vão desvelando poliedricamente, matematicamente, essas faces das coisas – à moda pongiana, poderíamos dizer, os objetos são como que girados pelas mãos do eu-lírico e apresentados em seu aspecto mais concreto.

---

<sup>20</sup> Uma análise mais detida acerca da forma do poema em prosa no *Poliedro*, especificamente, pode ser encontrada em *As vozes e as coisas: a poesia em prosa de Murilo Mendes e Francis Ponge* (ANTONIO, 2013).

A liberdade estrutural oferecida pelo poema em prosa permite, pela via da prosa, mais objetiva, que o eu-lírico dialogue criticamente quase o tempo todo com as outras artes. De um modo geral, o esticar da poesia às artes plásticas, à música, à dança, é marca da poesia de Murilo Mendes desde sua estreia. No entanto, esse contato torna-se mais intenso a partir da chamada segunda face, a que começaria com *Siciliana*<sup>21</sup>, publicado em 1959, justamente pela conversa mais acentuada de Murilo com artistas, pintores e autores, levando-se em consideração o ambiente de trocas artísticas, literárias e culturais no qual ele estava inserido na Itália. Daí porque em *Poliedro* praticamente todos os poemas já contêm uma referência a um poeta, escritor ou artista e suas respectivas obras, fazendo com que observemos cada um dos objetos sob uma ótica outra, a da ligação direta que se faz com o citado. A questão da citação é muito importante para as inclinações críticas da obra do poeta juiz-forano, mas não cabe discuti-las agora. De todo modo, a eleição daquilo que será citado, e o modo como o é, apontam uma conduta também crítica da parte do eu-lírico.

Os poemas do *Poliedro* tratam de objetos do cotidiano, animais, pessoas. Todavia, em alguns momentos, a menção a algum autor ou pintor abre espaço para uma inflexão marcadamente analítica, muitas vezes não explícita, mas presente de modo a orientar e direcionar a leitura em curso do objeto e a própria forma do poema. A análise do estado da questão é importante porque, de certa maneira, apresenta por contraste o caráter quase que completamente crítico de outras obras, por exemplo, *Convergência* de 1970. No caso, quanto maior a liberdade formal, maior a abertura crítica, ainda que se esteja falando de um experimentalismo voltado ao verso. Como o que nos interessa é a crítica da poesia (e não das artes plásticas, da música ou da narrativa – e elas estão muito presentes desde sempre), vejamos como se dá o processo muriliano de eger essas obras e inseri-las no contexto do poema e, mais importante ainda, como se dá o diálogo criativo entre a poesia e a sua crítica.

Primeiramente, chama a atenção o fato de que os Setores do *Poliedro* são todos dedicados a personalidades ligadas à esfera literária brasileira. O “Setor Microzoo”, a José Geraldo Vieira (1897-1977), romancista que, segundo Alfredo Bosi (2006), era uma voz diferente nos anos 30 e 40. Por seu turno, o “Setor Microlições de Coisas” é dedicado ao poeta e crítico Paulo Mendes de

---

<sup>21</sup> A divisão dessas faces, segundo Augusto Massi (1995) e Murilo Marcondes de Moura (1995), dar-se-ia da seguinte forma: de *Poemas* (1930) a *Poesias* (1959) e de *Siciliana* (1959) a *Ipotesi* (1977). Sobre tal divisão não há um consenso entre os críticos: outros vão incluir ou retirar obras desta ou daquela face.

Almeida (1905-1986). Já o “Setor A Palavra Circular” dedica-se a Haroldo de Campos (1929-2003), poeta, crítico e tradutor que dispensa apresentações. O último deles, o “Setor Texto Delfico”, é dedicado ao crítico José Guilherme Merquior (1941-1991). A evocação dos nomes na abertura de cada um dos Setores da obra lança-a numa vereda gestacional completamente literária de relações. Em grande medida, o aspecto crítico da obra de Murilo Mendes passa pelo diálogo (indireto, às vezes) com figuras que fazem parte da esfera mais global da cultura – artistas plásticos, pintores, músicos, dançarinos, estudiosos e críticos. Numa outra direção, fica claro o quanto essas evocações, dedicatórias e citações, são pessoais, críticas e criativas – fazem parte da everfescência literária daquele momento, mas o extrapolam em direção à própria intimidade do homem e do poeta Murilo. Pessoais, porque resvalam numa quantidade imensa de relações afetivas; relações essas que não admitiam fronteiras nem língua. Partindo da escolha, elas são também críticas ao darem a ver o juízo de valor personificado (muitas vezes negativamente). Nesse sentido, as escolhas do eu-lírico partem a seu modo do eu-civil Murilo Mendes e dele dependem, transformando uma simples citação num jogo de ficcionalidade entre eu e homem, poeta e crítico que seleciona, decompõe e avalia a obra ou o poeta citado. É claro que, nesse sentido, o paideuma muriliano é presente e atuante. Sob vários aspectos, tais movimentos podem ser vistos não só no *Poliedro*, mas em quase toda a obra. Nesse vão de posturas, o poema é criativo, no sentido crítico, no ato mesmo do eu-lírico de mencionar, de citar, um poeta, um poema, ou indiretamente uma fala determinada, porque, com o processo de seleção faz dialogarem texto e subtexto, numa teia em que se constrói o novo. Além disso, ao citar, direta ou indiretamente, o eu-lírico assume uma determinada postura perante o citado. É o que temos em “O tigre” do “Setor Microzoo”:

#### O TIGRE

O tigre, segundo Valéry, é um fato grandioso, uma vera instituição, um poder organizadíssimo, uma espécie de razão de estado, de monarquia totalitária; o animal absoluto. Por estes e outros motivos afins já se vê que *le tigre ce n'est pas moi*.

•

O tigre, mamífero (sic) da família real dos Felídeos, calcula seus atos com rigor extremo; não se passa a limpo, não se desdiz, nem se corrige. O tigre é autocronometrado. Mesmo quando opera durante a noite opera diurno.

•

William Blake maravilha-se com razão, perguntando-se que olho imortal ousou a terrível simetria do tigre; e se o tigre poderia agradar ao próprio Deus que criou o Cordeiro.

•

O tigre devorará tua metáfora antes do seu acabamento. O tigre não espera o homem. Os deuses esperam o tigre.

•

O tigre, compasso em forma de tigre.

•

Não há tigre vice: o leão é vice-tigre.

•

O tigre: tão bem organizado que até os tigres de papel fazem-se temer.

•

Agredirei a majestade desse animal definitivo, aludindo à tigricidade da dupla Stalinhitler.

•

O tigre, esse cosmotigre.

•

O tigre é belo. Inadiável. Sibilino. Calmo. Intransferível.

A tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: Átropos. (MENDES, 1994, p.981, grifo do autor).

O poema concretiza a própria noção de gênero híbrido: composto de dez partes separadas por sinais gráficos, cuja forma se alterna entre prosa e poesia, entre descrição (poética) e verso. Essas dez partes concorrem para a formação da definição do que seja o tigre, além de terem autonomia própria. Cada uma delas poderia figurar como um aforismo de *O discípulo de Emaús* ou mesmo um verso da fase carioca de Murilo. Constrasta com a prosificação do poema a insistência na palavra “tigre” e a forma fixa de algumas das partes. Vejamos que é no espaço liberto do poema em prosa que Murilo provoca variações claras entre poesia e prosa, configurando um amálgama inseparável. Nesse sentido, atente-se para a potência da imagem do animal, bem como à sonoridade e ao corte da frase-verso. A composição da imagem do tigre se dá, portanto, na espacialização dos discurso da prosa, rompendo com a sua linearidade, fazendo sobressair o movimento das partes ao todo. Aliás, a presença do eu-lírico está por oposição ao desejo palidíssimo de contar uma história. A narrativa pulverizada, o poema pulverizado (visivelmente na separação e aglutinação em prosa), o espaço que se abre é mesmo o do poema

em prosa, este, um campo em que o eu-lírico relacionará a outros elementos, e com plena liberdade, aquilo que analisa, define e cria.

Nos poemas do *Poliedro*, o surgimento das coisas parte das visadas do eu-lírico – o que não é diferente em “O tigre”. Todavia, o que nos interessa é o modo como a criação do animal apoia-se em citações indiretas da poética de outros poetas (para que fiquemos somente na literatura): Paul Valéry (1871-1945) e William Blake (1757-1827). O poema abre-se praticamente com uma definição do tigre pelo poeta francês. Mais precisamente, o texto a que se refere é o que segue:

#### TIGER

*<Londres – Tigre au Zoo – Admirable bête, à tête d'un sérieux formidable et ce masque connu, où il y a du Mongol, une puissance royale, une possibilité, expression fermée de pouvoir – quelque chose d'au-delà de la cruauté – une expression de fatalité – Tête de maître absolu au repos – Ennuyé, formidable, chargé – Impossible d'être plus soi-même, plus ce qu'il faut pour être tigre.*

*Mais cet animal admirable croise et décroise ses bras, on voit des muscles rouler parfois légèrement sous la robe fauve fouettée de noir – La queue vit – Ont-ils conscience de ces mouvements éloignés ? – Cet animal a l'air d'un grand empire – tout à coup il s'unit.*

*Le « pétilllement » des réflexes locaux – Chercher à déchiffrer cette vie intérieure contenue.*

*Je ne puis m'attarder et étudier longtemps cette bête – le plus beau tigre que j'aie vu.*

*Je pense à la « littérature » possible sur ce sujet. Aux images que l'on chercherait et que je ne chercherais pas. Je chercherais à le posséder dans son état de vie et de forme mobile, déformable par l'acte, avant que de le traiter par écriture.>*

*Mouvement pendulaire des fauves le long des grilles où leurs stries frôlent les barreaux.*

*Il ouvre la gueule. Bâillement – Présence et absence de l'âme du tigre, qui attend éternellement l'événement.*

#### LE MÊME

*L'énorme fauve est couché tout contre les barres de sa cage. Son immobilité me fixe. Sa beauté me cristallise. Je tombe en rêverie devant cette personne animale impénétrable. Je compose dans mon esprit les forces et les formes de ce magnifique seigneur qu'une robe si noble et si souple enveloppe.*

*Il porte sur ce qu'il voit un regard incurieux. Je cherche ingénument à lire des attributs humains sur son musele admirable. Je m'attache à l'expression*

*de supériorité fermée, de puissance et d'absence, que je trouve à cette face de maître absolu, étrangement voilée, ou ornée d'une dentelle très déliée d'arabesques noires très élégantes, comme peintes sur le masque de poils dorés.*

*Point de férocité : quelque chose de plus formidable, – je ne sais quelle certitude d'être fatal.*

*Quelle plénitude, quel égotisme sans défaut, quel isolement souverain ! L'imminence de tout ce qu'il vaut est avec lui. Cet être me fait songer vaguement à un grand empire.*

*Il n'est pas possible d'être plus soi-même, plus exactement armé, doué, chargé, instruit de tout ce qu'il faut pour être parfaitement tigre. Il ne peut lui venir d'appétit ni de tentation qui ne trouvent en lui leurs moyens les plus prompts.*

*Je lui donne cette devise : SANS PHRASES !*  
(VALÉRY, 1957, v.I, p.293-295, grifo do autor).

## TIGRE

<Londres – Tigre no Zoo – Admirável animal, fronte de uma gravidade formidável e esta máscara *conhecida*, onde há traços mongóis, uma potência régia, uma possibilidade, expressão fechada de poder – alguma coisa para além da crueldade – uma expressão de fatalidade – Fronte de mestre *absoluto* em repouso – Entediado, formidável, carregado – Impossível ser mais *si-mesmo*, mais o que é necessário para ser tigre.

Mas este animal admirável cruza e descruza seus braços, vemos os músculos às vezes rolar ligeiramente sob a toga fulva açoitada de negro – A cauda vive – Têm eles consciência desses movimentos distantes? – Este animal tem a aparência de um grande império – de repente se une.

A “cintilação” dos reflexos locais – Buscar decifrar esta contida vida interior.

Eu não posso me demorar e estudar muito tempo esta fera – o mais belo tigre que vi.

Eu penso na “literatura” possível sobre esse sujeito. Nas imagens que se buscariam e que eu não buscaria. Eu buscaria possuí-lo em sua condição de vida e de forma móvel, deformável pela ação, ao invés de o tratar por escrita>.

Movimento pendular das feras ao longo das grades onde suas listras roçam as barras.

Ele abre a goela. *Bocejo* – Presença e ausência da alma do tigre, que espera eternamente o acontecimento.

## O MESMO

A enorme fera está deitada totalmente contra as barras de sua jaula. Sua imobilidade me fixa. Sua beleza me cristaliza. Caio em devaneio diante dessa pessoa animal impenetrável. Componho em meu espírito as forças e as formas desse magnífico senhor que uma toga tão nobre e tão flexível envolve.

Ele lança sobre aquilo que vê um olhar incurioso. Eu procuro ingenuamente ler atributos humanos em sua focinheira admirável. Eu me prendo à expressão de superioridade fechada, de potência e ausência, que encontro nessa face de mestre absoluto, estranhamente velada, ou ornada de uma renda muito fina de arabescos negros muito elegantes, como pinturas sobre a máscara de pelos dourados.

Nada de ferocidade: algo mais formidável, – não sei que certeza de ser fatal.

Que plenitude, que egoísmo sem defeitos, que isolamento soberano! A iminência de tudo que vale está com ele. Este ser me faz pensar vagamente num grande império.

Não é possível ser mais si-mesmo, mais exatamente armado, dotado, carregado, instruído de tudo que é preciso para ser perfeitamente tigre. Não lhe pode ocorrer apetite nem tentação que nele não encontrem seus modos mais imediatos.

Eu lhe dou esta divisa: SEM FRASES!  
(VALÉRY, 1957, v.I, p.293-295, grifo do autor).

“*Tiger*” e « *Le même* » aparecem em sequência e, como as primeiras linhas deixam entrever, começa com uma visita ao zoológico de Londres<sup>22</sup>. Digna de nota é a proximidade entre esses dois textos de Valéry e os do *Poliedro*: o tom de reverência perante o animal, a estrutura (em que o do brasileiro recorre às bolinhas e o do francês aos travessões), a concepção do felino como um ser duplo. No caso do primeiro texto, pesa para o diálogo estabelecido por Murilo expressões que dão conta do poder da fera, do seu caráter real, e especialmente do seu “ar de grande império”. Mais importante ainda é a afirmação valeriana de que pensa na literatura possível (entre aspas, frise-se) sobre esse tema, o que, em grande medida, tornaria possível o

---

<sup>22</sup> É variada a quantidade de autores que se prestaram a falar sobre o tigre. No entanto, vale mencionar, pela similaridade no que toca à forma, pela variação dos tipos de texto, e, sobretudo, pela manifestação de uma heteronímia surpreendente, o póstumo *Ave, palavra* de Guimarães Rosa (1970). Ali, chamam atenção os textos em que o autor do *Grande Sertão: Veredas* trata de suas visitas ao zoológico e descreve impressões num misto de prosa e verso: “Zoo (Whipsnade Park, Londres)”, “Zoo (Rio, Quinta da Boa Vista)”, “Zoo (Hagenbecks Tierpark, Hamburgo Stellingen)”, “Zoo (Jardim des Plantes)” e “Zoo (Parc Zoologique du Bois de Vincennes)”. Neste último, a figura do tigre aparece num fragmento dedicado à *fauverie*: “Na *fauverie*, as feras enjauladas se ofendem, com seus odores inconciliáveis. / O acocorar-se dos leões. Seus ílions, como asas. Leão e leoa. Sempre se aconchegam, no triclinio. / Pantera negra: na luz esverdeada de seus olhos, lê-se que a crueldade é uma loucura tão fria, que precisa do calor de sangue alheio. / **A massa dura de um tigre. Sua máscara de pajé tatuado.** / O tigre quase relinçou.” (ROSA, 1970, p.248, grifo nosso).

poema de Murilo Mendes fazer as vezes uma espécie de réplica (ou tréplica) ao texto lido, que o continua na procura e na criação de novas imagens acerca do tigre. O ato do poeta brasileiro é antes o de, nas palavras de Valéry, « *le traiter par écriture* », coisa que, de fato, o próprio francês executa em seguida com « *Le même* ». Neste, as imagens, trabalhadas com um cuidado aparentemente maior, num processo de ironia em relação ao escrito anterior, marcam a perfeição do animal, tentando encontrar-lhe qualquer atributo que seja humano. A impenetrabilidade do tigre manifesta-se do ponto de vista literário e culmina com a única divisa aceitável, “SEM FRASES”. A literatura e a palavra não podem, portanto, alcançá-lo, nem o sujeito, já que não existe um correlato linguístico adequado para que se designe o animal. Tais posturas acenam à insuficiência da linguagem que rivaliza à superlatividade do tigre – em última análise, o mesmo que asseverar a força do exercício de se fazer poesia, ao qual o tigre equivale.

Em certa medida, o estado absoluto do animal, seja ele linguístico ou não, reflete-se na autonegação do eu-lírico muriliano, múltiplo, incompleto e em constante mudança, ao afirmar: “Por estes e outros motivos afins já se vê que *le tigre ce n’est pas moi*.” A contraparte a esse tigre, que guarda fortes semelhanças com o de Valéry, é o “*moi*”, apequenado e presente ainda mais pelo recurso da língua estrangeira numa frase justificativa, porém jocosa. Note-se a explosão de referências com as quais trabalha Murilo Mendes: partindo da força expressiva da memória da cultura francesa inserida nesse contexto, evoca as lapidares « *Madame Bovary c’est moi* » de Flaubert e « *L’État c’est moi* » de Luís XIV. Nesse sentido, embatem-se eu-lírico e tigre sob diversos aspectos, políticos e artísticos sobretudo: marcando por um lado o problema literário da obra e do autor; por outro, a questão do poder, do totalitarismo. Esse leque de referências abre-se, ademais, na contenção poética de apenas uma das partes do poema em prosa. Voltando ao “*moi*” muriliano, se ele faz referência direta a quem fala, portanto, ao eu-lírico, pelo contexto não anula a sua força criadora, porque não sendo tigre, ele não se contém. Nesse caso, recusa o tigre porque não assume a face predadora do seu “*moi*”. De resto, tal recusa está muito mais ligada à arbitrariedade das coisas. E não só: evidentemente, já que a definição do tigre resvala em grande medida nas atitudes totalitárias que, como é bem sabido, Murilo Mendes rejeitava fortemente. Para Valéry, de modo similar, o tigre “tem o ar de um grande império”, uma expressão de superioridade fechada; esses índices políticos não aparecem, pelo menos não explicitamente, nesse momento de sua obra, como se dá no poema do brasileiro. O caráter grandioso do animal, na primeira parte de “O tigre”, realiza-se formalmente pela distensão da frase, com um



avolumado de apostos, separada por um ponto e vírgula que isola performaticamente o termo “animal absoluto”.

Alguns outros aspectos são dignos de nota ainda nessa primeira parte de “O tigre”: em primeiro lugar, a falta de mediação quando da primeira visada do animal, movimento que lembra, aliás, a falta de passagens intermediárias no Murilo dos anos 1940, e que é comum nos poemas do *Poliedro* – coisa que vemos igualmente no primeiro texto de Valéry. Somos lançados de uma só vez num imaginário literário relacionado ao animal, o que nos obriga imediatamente a estabelecer, com o correr do poema, relações que são literárias e, por que não, críticas. Em segundo lugar, é preciso convir que a seleção já fora previamente feita pelo eu-lírico – entre tantos tigres e diferentes posicionamentos literários sobre ele. O poema, portanto, constrói-se sob uma fundamentação crítica, senão em sua totalidade, ao menos em algumas das faces – dobrado sobre si, é, portanto, metapoético. Mas, é preciso fazer uma ressalva a tudo isso: enquanto leitores, só podemos supor uma leitura prévia dos textos de Valéry por parte de Murilo Mendes. Assim sendo, o texto se torna duplamente crítico porque exige que também o leitor realize uma operação de seleção, análise e julgamento.

Como já se disse, grande parte dos poemas do *Poliedro* executam esse movimento muito acentuado de diálogo com outras obras, numa variação de temas que transformam o eu-lírico num centro de relações flexível e irônico, daí ele não ser em nada absoluto, já que se compõe fundamentado em outras vozes. O eu-lírico de Murilo Mendes torna-se sempre um outro eu. Nesse sentido, existe uma espécie de contaminação, verdadeira indistinção forma-conteúdo, que invade a matéria bruta do poema e a molda de acordo com o criticado pela voz lírica. Além disso, pesa a noção da literatura como uma série de atos interligados, indissociáveis, configurando uma espécie de estudo. O executado por Murilo Mendes é, no caso do poema que analisamos, o do tigre, e para ele convergem outros tigres. Boris Schnaiderman (1998, p.78) já assinalara a capacidade polifônica da obra do mineiro, que “chega a um diálogo-adesão, um diálogo-convívio”.

A segunda face do poema inicia-se com ares taxonômicos, ainda que o sujeito critique, no contexto em que inseriu a fera, o seu caráter implicitamente vergonhoso de mamífero. A autosuficiência do animal é questionada no ato de mamar das tetas da mãe por meio da introdução da expressão latina entre parênteses *sic* (que significa “assim mesmo”). O mais interessante desse rigor do animal é o seu aspecto contraditório: mamífero, porém não se desdiz

nem passa a limpo; opera noturno ainda que diurno. Note-se que o poema executa um encadeamento que prepara a inserção do “*Tyger*” de William Blake: o tigre é autocronometrado, o que pressupõe o controle do tempo, este está ligado à noite e ao dia, fortemente cromáticos, inscritos em suas listras brancas e pretas sob fundo dourado-fogo. Isso nos leva ao jogo de cores intensas do poema blakeano, abrindo ainda à discussão que se estabelece entre Bem e Mal. Tal movimento já se mostrara na primeira e segunda parte do poema que ligava, respectivamente, o poder do tigre à sua origem real. Vamos ao poema de Blake:

*THE TYGER*

*Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies  
Burnt the fire of thine eyes?  
On what wings dare he aspire?  
What the hand, dare seize the fire?*

*And what shoulder & what art,  
Could twist the sinews of thy heart?  
And when thy heart began to beat,  
What dread hand & what dread feet?*

*What the hammer? what the chain?  
In what furnace was thy brain?  
What the anvil? what the grasp  
Dare its deadly terrors clasp?*

*When the stars threw down their spears,  
And water'd heaven with their tears,  
Did he smile his work to see?  
Did he who made the Lamb make thee?*

*Tyger! Tyger! burning bright  
In the forests of the night,  
What immortal hand or eye  
Dare frame thy fearful symmetry?*

(BLAKE, 1993, p.54).

Na tradução de Augusto de Campos (1979, p.221):

### O TYGRE

Tygre! Tygre! Brilho, brasa  
que a furna noturna abrasa,  
que olho ou mão armaria  
tua feroz symmetrya?

Em que céu se foi forjar  
o fogo do teu olhar?  
Em que asas veio a chamma?  
Que mão colheu esta flamma?

Que força fez retorcer  
em nervos todo o teu ser?  
E o som do teu coração  
de aço, que cor, que ação?

Teu cérebro, quem o malha?  
Que martelo? Que fornalha  
o moldou? Que mão, que garra  
seu terror mortal amarra?

Quando as lanças das estrelas  
cortaram os céus, ao vê-las,  
quem as fez sorriu talvez?  
Quem fez a ovelha te fez?

Tygre! Tygre! Brilho, brasa  
que a furna noturna abrasa,  
que olho ou mão armaria  
tua feroz symmetrya?

O gravurista, poeta e pintor William Blake apresenta-nos, neste poema de seis quartetos e esquema de rimas sinestesticamente amarrado, uma sequência de questionamentos acerca da natureza do tigre. Georges Bataille (1989), em *A literatura e o mal*, afirma que a aparência do tigre de Blake é a figuração da verdade do mal; René Wellek e Austin Warren (p.254, [195-], grifo do autor, negrito nosso), em *Teoria da literatura*, afirmam que o tigre é o caminho, indagativo, pelo qual o poeta alcança o conhecimento sobre Deus:

A metáfora mística e mágica são ambas desanimizantes: vão chocar-se com a projeção do próprio homem no inumano; evocam o “outro” – o impessoal mundo das coisas, da arte monumental, da lei física. O “Tiger” de Blake é uma metáfora mística; Deus, ou um aspecto de Deus, **é um Tigre (menos que homem, mais que homem); o Tigre, por sua vez (e, através do Tigre, o seu Autor)**, é interpretado como se se tratasse de metal forjado em alta temperatura. O Tigre não é nenhum animal do mundo natural do jardim zoológico, um ser que Blake pudesse ter visto na Torre de Londres, mas uma criatura imaginária, simultaneamente símbolo e coisa.

É interessante notar, entre outros aspectos, que a próxima face do tigre de Murilo atesta: “O tigre não espera o homem. Os deuses esperam o tigre.” O trecho marca o distanciamento e a aproximação entre o homem, o tigre e os deuses. Nesse sentido, enquanto símbolo e coisa, para falar com a citação de Wellek e Warren, o tigre situa-se numa zona de sombra entre mortal e imortal. É decisiva a convergência de posicionamentos de William Blake e Murilo Mendes no que concerne ao tigre enquanto concretização de dualidades que conformam uma totalidade. Na esteira disso, Alcides Cardoso dos Santos (2005, p.45) sintetiza a poética blakeana com muita precisão: “[u]m dos aspectos centrais da sua poesia é a rejeição à oposição hierárquica entre bem e mal com base em uma moralidade punitiva, o que o levou [...] a fazer a apologia do prazer corporal e a transformar o bem e o mal em contrários sem os quais não há progresso [...]” Guardadas as evidentes proporções, tal aspecto está em consonância com a busca pela totalidade<sup>23</sup> do Murilo “conciliador de contrários” (segundo o verso de Manuel Bandeira em sua “Saudação a Murilo Mendes”<sup>24</sup>). Este mesmo Bandeira (2009, p.202, grifo do autor), na sua *Apresentação da poesia brasileira*, diz do juiz-forano que “[a] verdade é que ele se sente de Deus tanto na boa ação quanto no pecado, e talvez mais no pecado: em Satã, ‘que não lhe falta nenhum instante’.”

No seu mais conhecido texto crítico sobre poesia, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1959, intitulado “A poesia e o nosso tempo”, Murilo Mendes (2014a, p.251) atesta: “[p]reocupe-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

---

<sup>23</sup> Muito bem explorada no já clássico estudo de Murilo Marcondes de Moura (1995), *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*.

<sup>24</sup> Poema reproduzido nas primeiras páginas da *Poesia Completa e Prosa* de Murilo Mendes, publicada em 1994 pela Nova Aguilar.

quotidiano.” Portanto, a presença do “*The tyger*” no poema em prosa muriliano não é um fato casual ou ditado simplesmente pelo gosto; ela atesta uma sobreposição ou reforço, com base na tradição, de uma determinada noção (pelo menos, até onde a leitura nos permite ir) de que o tigre é este outro, nem homem nem deus, metáfora que cabe muito bem à concretização da noção de poema ou da poesia, símbolo e coisa que é. O fundamento crítico expresso no texto do *Poliedro* vem primeiro pela seleção e depois pela ratificação dos questionamentos feitos pelo poeta inglês. Ademais, Murilo grafa a sua leitura do poema ao afirmar o maravilhamento de William Blake, cujo texto aparece concretizado, diluído e absorvido, sob a forma do sintagma “terrível simetria” (“*fearful symmetry*”) traduzido para o português. “O tigre” de Murilo Mendes passa necessariamente pela leitura, análise, decomposição e recomposição daqueles outros dois – o de Valéry e o de Blake – na construção de um novo no qual eles deságuam. Assim como acontece com a inserção do texto de Valéry, com Blake temos uma utilização que funciona em termos contedústicos, porque parte do tigre enquanto imagem, mas se apresenta também sob o aspecto formal. Basta observar o caráter simétrico, livre e não fixo, no poema em prosa muriliano:

perguntando-se que olho imortal ousou a terrível simetria do tigre;  
e se o tigre poderia agradecer ao próprio Deus que criou o Cordeiro.

Aliás, cabe notar a duplicidade do termo “razão” (“William Blake maravilha-se com razão [...]”) que atua corroborando a tomada de posição do poeta inglês em relação ao tigre, mas que aponta ao posicionamento de sua obra no que toca à religiosidade<sup>25</sup>. Outro ponto de contato está no questionamento à divindade: Blake questiona indiretamente a Deus. No caso de Murilo, quando o questionamento aconteceu, sempre foi mais direto. Para que fiquemos com um exemplo, dos mais citados, de *Poesia liberdade*, de 1945, quando se trata de apontar a quase que herética postura do eu-lírico do juiz-forano:

---

<sup>25</sup> Ainda segundo Alcides Cardoso dos Santos (2005, p.46, grifo do autor), “[...] Blake também faz da imagem da aliança um dos termos chave de sua poesia, porém não somente uma aliança da mente com o mundo exterior, mas uma oposição de termos em constante deslocamento de suas identidades. Por este procedimento, o mal é retirado de seu contexto moral/religioso, no qual é concebido como a fonte e origem do pecado e transformado, por meio da arte, em energia ativa, criativa, a que denomina ‘Gênio Poético’.”

## A TENTACÃO

Diante do crucifixo  
 Eu paro pálido tremendo:  
 “Já que és o verdadeiro filho de Deus  
 Despreza a humanidade desta cruz.”  
 (MENDES, 1994, p.424)

Enfim, temos uma gama de posturas que são reafirmadas pelo tigre muriliano, antropofagicamente, com base num processamento da matéria literária que é crítico e criativo. A relação entre Murilo e Blake, no entanto, não é nova. Laís Corrêa de Araújo (2000, p.97, grifo do autor), já nos anos 1970, quando escreve seu ensaio sobre Murilo Mendes, se perguntara acerca do “parentesco espiritual” entre o brasileiro e o inglês, a quem Murilo consagra um artigo em 1944, “[d]izendo-o pertencer ‘à raça dos poetas, dos visionários e dos santos voltados para os problemas transcendentais’, poeta ‘lírico, alegórico’, ‘um rebelado contra a lei, a favor dos instintos’, Murilo recorre a palavras que se adequariam perfeitamente a seu próprio retrato psicológico e artístico.” Além do artigo, Blake aparece em variados momentos da obra do mineiro<sup>26</sup>. O fato da crítica e amiga assinalar que as palavras dedicadas a Blake caberiam ao próprio Murilo é muito relevante já que confirma a convergência de projetos entre o brasileiro e um de seus eleitos. A autora, na sequência do trecho citado, mostra como algumas afirmações de críticos à obra de Blake poderiam ser dirigidas a Murilo Mendes:

Não encontramos aí uma definição bem à medida da poesia muriliana? Também digamos que o poeta brasileiro convive com os anjos, que usa um “grupo de estranhos e complicados símbolos” para transmitir-nos suas “intuitivas visões do reino do Absoluto” e que seu pensamento, “poderosamente criativo e liberto de todos os lugares-comuns”, se move “na ponta extrema do pensável, ou mesmo

---

<sup>26</sup> Um muito belo, por exemplo, é o poema “William Blake” de *Ipotesi*, publicado postumamente em 1977: “*La realtà terrestre / è ospite dell’immaginazione. // • // Siamo formati di / ‘Reasoning, Doubt, Despair and Death.’ // • // Un giorno hai nutrito Adamo ed Eva. / Hai studiato la simmetria della tigre / che discende da Dio. Come l’agnello. // • // Hai saputo abbinare poesia e pittura / dopo avere annunziato / lo sponsalizio del cielo e dell’inferno.*” (MENDES, 1994, p.1556-1557, grifo do autor). Na tradução: “A realidade terrestre / é anfitriã da imaginação. // • // Somos formados de / ‘Razão, Dúvida, Desespero e Morte.’ // • // Um dia você alimentou Adão e Eva. / Estudou a simetria do tigre / que descende de Deus. Como o cordeiro. // • // Soube combinar poesia e pintura / depois de ter anunciado / o casamento do céu e do inferno.” Ou, quando em “Ungaretti”, da mesma obra, relaciona Mallarmé, Gongora e William Blake frente a um espaço em branco no poema e às palavras memória, crise e catástrofe respectivamente. (MENDES, 1994, p.1533).

além, tanto quanto sua veemente expressão cruzaria os limites do inexprimível.”<sup>27</sup> (ARAÚJO, 2000, p.98, grifo do autor).

Mas William Blake era um romântico, Murilo não o é; observa-se neste o ressoar da herança romântica justamente na “aliança da mente com o mundo exterior”, atividade romântica por excelência. Murilo Mendes, especialmente nos anos 1940, é aquele típico poeta que tira as coisas do mundo e cria o seu próprio. O poder de criação é todo direcionado ao ato transfigurar a realidade e criar novos mundos e valores, não no sentido da evasão, mas de uma realidade paralela que o poeta deseja – *As metamorfoses* é reflexo claro disso. “Pós-romântico, o ‘profeta’ Murilo não prega: exclama e interroga, cultiva o escândalo evangélico das perguntas subversivas, da perplexidade libertadora. Blake?... Não [...]” (MERQUIOR, 1976, p.xxii, grifo do autor).

Assim como Valéry e Blake trataram do ofício literário, um pela incapacidade da literatura em apreender o tigre, o outro pelo questionamento acerca de que arte & que braço ousaram tocá-lo no coração, o poema em prosa do brasileiro faz reverberar a realeza e intangibilidade do tigre no próprio texto – como se o animal fosse aquele que o dominasse e não o contrário. Reiterando sua configuração simétrica e total, a forma do poema coloca o tigre sempre frente a oposições, as quais ele vence: o homem e os deuses; o leão; os tigres de papel (ou literários). Do ponto de vista formal, a majestade do tigre realiza-se em seu próprio andamento poético sob as vestes do decassílabo “O tigre, compasso em forma de tigre”. Ora, a um tigre “*SANS PRHASES*”, o único compasso aceitável seria o das grandes conquistas, nesse caso, que constrange e determina o ritmo da prosa até então mais liberta. Por contraste, vem em redondilha maior, o metro mais acessível e popular, porque este animal está à frente do homem, mas antes dos deuses: “O tigre, esse cosmotigre.” Numa outra perspectiva, pode-se dizer que também Murilo aponta a essa incapacidade da linguagem em dar forma ao tigre: por uma espécie de escoamento, é como se as faces do animal (separadas pelas bolinhas pretas) fossem sendo reduzidas a uma contida poesia que vai, finalmente, resvalar na eternidade. É claro que nesse movimento mesmo não executa uma curva perfeita, mas é como se partisse da coisa concreta à

---

<sup>27</sup> A autora cita e traduz trechos da obra *History of English Literature* de Émile Legouis (apud ARAÚJO, 2000, p.98), que tratam da poesia de Blake, dentre eles, o que segue: “*His phylosophy is a series of tranquil and imperious assurance; to our minds they are presented as a group of strange, complicated symbols, which to Blake are the clearest, the most familiar realities.*” Na tradução: “Sua filosofia é uma série de tranquila e imperiosa segurança; às nossas mentes são apresentados um grupo de estranhos, complicados símbolos, os quais para Blake são as mais claras, as mais familiares realidades.”

determinação de um símbolo difícil, total e cheio de dualidades, ou seja, a própria poesia. “*SANS PRHASES*”: apenas palavras, que fazem um esforço na tentativa de ir além dos fragmentos que elas são.

Voltemos, no entanto, à devoração da metáfora pelo tigre, bem como à sua colocação acima do homem e antes dos deuses, pontos interessantes, e que merecem ser mais explorados no contexto do *Poliedro*. Para tanto, valer-nos-emos de “A preguiça”, também inserido no “Setor Microzoo”:

#### A PREGUIÇA

Muito cedo descobri, naturalmente, o bicho-preguiça, maravilhando-me com seus ademanos. Foi mais tarde em plena juventude, que revisitando a preguiça no Jardim Zoológico do Rio tive a revelação de sua importância: deu-me de repente, mal sabe ela, a ideia do nosso limite no tempo e no espaço.

Com efeito vi a preguiça mover-se em câmara lenta, passando com dificuldade, sempre de olhos baixos, de um galho para outro: limitada concretamente, visivelmente, pelo tempo. E via-a passar de um galho a outro, voltando, depois de muito magiar, àquele galho inicial: sim, limitada no espaço. Dupla operação resolvendo-se numa só.

•

A preguiça foi encarregada pelos deuses didáticos de, não digo destruir, mas corrigir a noção que eu possuía do infinito. Tal noção tinha me sido transmitida pelos livros de Victor Hugo, *hélas!* Agiu portanto, já era tempo, como um dispositivo anti-hugoano, anti-hiperbólico, funcionando em campo de manobras do conhecimento. E sem matar ninguém.

Essa ideia anterior baseava-se na figura do infinito como poder absoluto, ilimitado, excluindo os demais; numa palavra, totalitário. Coisa estranha, essa força poderosa era ao mesmo tempo vago. Ora, meu espírito repugnava ao vago. Dirão que gosto do céu, das nuvens, das estrelas; de acordo. Mas nenhum destes nomes é vago, designando antes coisas físicas muito precisas. Uma nuvem é tão concreta como uma laranja. Dirão que a nuvem súbito se desfaz: de acordo: tal a laranja na boca do homem que a absorve. A nuvem é uma lição perene de alto e baixo; só que é dada sem ruído e com tanta elegância! Pena que o homem esteja se habituando a compreender as coisas só quando fortemente sublinhadas pelo ruído.

Voltando à noção anterior: acham alguns físicos modernos que o universo é um sistema finito, no que concordam sem dúvida com a preguiça que já havia me insinuado essa hipótese. Mesmo que tal doutrina seja definitivamente (diria: finitivamente) provada, ainda assim o que sabemos deste universo finito é o bastante para nos transmitir uma ideia de infinito. Tudo seria finito, acabado, limitado. Ficaria de fora a ideia de Deus, visto que o Ente dos entes não pode ser circunscrito nem limitado. Tanto assim que Dionísio Areopagita escreveu um tratado de nomes divinos, onde figuram inúmeros nomes, correspondendo isto à



ideia fundamental: Deus não pode ser definido num único nome, porque não é finito, limitado. E não é vago, encarnou-se.

•

O conceito de finito, vivido praticamente pela preguiça, mamífero xenartro da família dos Bradipodídeos, o conceito de finito, digo, aplicado por exemplo à literatura implica uma “situação” da palavra que funciona para designar determinada coisa. Ideia, portanto, de limite, não menos fecunda do que a romântica, de infinito.

•

Penso que se a preguiça escrevesse estaria atenta à lição de Pascal que condenou em poucas linhas a hipérbole, da qual não escapam às vezes certos mestres do finito, por exemplo Stendhal, Machado de Assis, que entretanto tinham a cabeça, o nariz e a mão – logo a pena – bem assentados.

Eis o exemplo de Pascal:

*“Éteindre le flambeau de la sédition”. Trop luxuriant. “L’inquiétude de son génie”. Trop, de deux mots hardis.*

Não aceito as lições de Quevedo a propósito, devido ao embaraço da escolha: são inúmeras e se as transcrevesse me arriscaria a obliterar a lição da preguiça.

•

Não julguem com isto – *per carità!* – que sou inimigo da metáfora. Alguns filósofos e pensadores do nosso tempo, entre outros Cassirer, Ortega y Gasset, escreveram mesmo que ela se confunde com a própria linguagem. Diz o segundo: “A metáfora é a maior força que o homem possui. Ela confina ao encantamento, parecendo um instrumento da criação esquecido por Deus no interior das suas criaturas, tal como o cirurgião distraído esquece um instrumento no corpo do paciente.”

A metáfora moderna destruiu a analogia entre coisa e imagem. Hugh Friedrich explica que essa metáfora nasce não tanto de uma comparação quanto de um salto, um salto em comprimento. E aqui termino o discurso senão teria que entrar em conflito com a preguiça, cujo salto nada tem de audacioso; além disso, já se sabe, aprendi com ela a noção do infinito.

Mesmo porque, segundo Mallarmé, poderoso antídoto e antípoda de Victor Hugo, *“le mot d’infini ne peut être proféré dignement que par un jeune gentilhomme, au type Louis XIII, en fourrures et cheveux blonds.”* (MENDES, 1994, p.990-992, grifo do autor).

O longo poema divide-se em cinco partes que, assim como na maioria dos textos inseridos no *Poliedro*, estão divididos por sinais gráficos. A mecânica também é a mesma: o eu-lírico oferece ao leitor visadas, formando um todo coeso e delicado, de objetos, animais e pessoas. Esse processo envolve, logicamente, o desvelamento e o relacionamento entre a coisa e esse sujeito. No caso de “A preguiça”, cumpre notar como o encontro entre eu-lírico e animal se dá muito

cedo, com base num olhar infantil, ainda que o momento da tomada de consciência da sua importância dê-se somente quando ele a vê no Zoológico já na juventude. A observação é interessante porque pode ser colocada lado a lado com o instante em que Valéry observa o tigre no poema que citamos anteriormente. Nesse sentido, é como se o texto muriliano apontasse ao surgimento de um olhar lírico mais analítico e consciente, cuja origem é passada, e que tivesse se conformado ao longo dos anos. É essa consciência da coisa que o texto faz pôr em marcha por meio de uma rede muito erudita de conexões. A noção que o poema desenvolve nessas cinco faces da preguiça é, portanto, uma espécie de discussão livre, e que se quer livre, acerca da “ideia do nosso limite no tempo e no espaço”. Fica claro que, se o propósito inicial do texto parece ser descritivo (o movimento da preguiça, sua expressão, por exemplo), ele sofre como que uma invasão sutil de reflexividade que depois se avoluma até o momento em que o próprio sujeito lírico se questiona acerca da natureza daquilo que escreve, o que ocorre quando se dá conta, ironicamente, de que está entrando em conflito com seu discurso e seu objeto.

De um modo geral, o bicho-preguiça em suas relações com o eu-lírico, leva-nos indiretamente à abolição do tempo-espaço essencialista buscada a Ismael Nery (1900-1934). Isso porque o animal resolve, à sua maneira excêntrica, pela câmera lenta, em sua limitação, a necessidade essencialista de uma representação não-fragmentária da existência, como diria Murilo Mendes (1996, p.65, grifo nosso),

Ismael Nery tinha apenas 25 ou 26 anos de idade, e já seus próximos sabiam que havia construído um sistema filosófico muito original, **apesar de não o escrever**. Era o essencialismo, baseado na abstração do tempo e do espaço, na seleção e cultivo dos elementos essenciais à existência, na redução do tempo à unidade, na evolução sobre si mesmo para descoberta do próprio essencial, na representação das noções permanentes que darão à arte a universalidade.

A abstração espaço-temporal aparece projetada na preguiça por meio da sua limitação, infinita porque capaz de conter a própria finitude. Vale notar, acerca do trecho citado em que Murilo trata do Essencialismo, que a sua prática em relação a ele se deu especialmente em sua poética e a esse assunto voltaremos mais adiante.

Na segunda face do poema, a preguiça é associada aos “deuses didáticos”, além de ser dispositivo “anti-hugoano, anti-hiperbólico”. Não é nosso objetivo observar o diálogo que é estabelecido com os romancistas; quase sempre, no entanto, os autores que Murilo elege circulam com muita naturalidade entre a prosa e a poesia. No caso de Victor Hugo, no entanto, ele é

hiperbólico muito mais como poeta que como narrador – o que veremos num dos próximos capítulos com o retrato-relâmpago que Murilo lhe dedica. A presença dessas referências é muito constante no *Poliedro* e é mais uma marca da capacidade dialógica, livre e crítica de sua poética. O que nos interessa aqui é o modo como o poema se abre à reflexão e à crítica, enquanto se presta a pensar acerca da noção de infinito, corrigida pela preguiça. É na terceira parte que o eu-lírico, ao passo em que persiste em voltar ao animal, classificando-o (“mamífero xenartro da família dos Bradipodídeos”), chega a um ponto em que a discussão é agora literária. O conceito de finito volta-se à limitação imposta pelas palavras, ou seja, “da palavra que funciona para designar determinada coisa” em certa “situação” e, reflexivamente, a das palavras que o poeta diz no momento em que as diz. No entanto, tal noção de limite é posta lado a lado à de infinito no Romantismo. Nesse sentido, a preguiça procede a uma espécie de romantização da própria limitação. Falando com Novalis (2001, p.142),

[o] mundo tem de ser romantizado. Então se reencontrará o sentido original. Romantizar nada mais é do que uma potencialização qualitativa. [...] Esta operação é ainda completamente desconhecida. Sempre que atribuo um sentido elevado ao que é vulgar, uma feição misteriosa ao que é comum, a dignidade do desconhecido ao conhecido, um sentido infinito ao finito, romantizo-o [...]

Vejamos que essa mesma finitude se expressa exatamente na devoração da metáfora pelo tigre muriliano no poema “O tigre”. Portanto, é como se as coisas, sendo o que o eu-lírico deseja que sejam, classificadas, escapassem à classificação promovendo o salto no espaço do pequeno infinito que criam. É claro que esse salto culmina na unidade, essencialista (tempo e espaço abolidos), romântica. O que se dá especialmente numa atmosfera tão libertariamente criativa quanto a que temos no *Poliedro* – em toda a obra de Murilo Mendes, de resto.

A última parte do poema, que se segue a um exame brevíssimo das questões em Pascal, Stendhal, Machado de Assis e Quevedo, coloca finalmente o posicionamento do eu-lírico em relação à metáfora. Note-se que, antes mesmo da sua tomada de posição em relação a este tropo, ele subentendera (e esperara) o movimento judicativo daquele que o lê (“Não julguem”). A obra de Murilo Mendes nem sempre foi das mais acessíveis ao leitor comum, em grande medida, pelas imagens cerradas e erudição, conretizada numa intertextualidade muito variada. Num texto justamente intitulado “A preguiça”, isso nos abre um leque de considerações acerca, não do animal, mas do sentimento, o que é digno de nota. A ironia se completa na interpelação ao leitor

somada ao interjetivo “*per carità*”. O posicionamento do eu-lírico em relação à metáfora, então, será dado com base numa seleção de trechos e de posturas de “alguns filósofos e pensadores do nosso tempo” os quais, evidentemente, ele corrobora.

De certa forma, a última sequência de “A preguiça” (não toda ela, evidentemente) passa, com muita facilidade, da reflexão da coisa a um trecho de crítica exatamente com base na alteração da dicção. O trecho é fundamental já que aponta ao fato de que o discurso muriliano obedece às regras de uma liberdade que é particular – pela natureza das composições do *Poliedro* (em partes, definindo faces do objeto, compondo o todo). Muito particular aliás, porque se permite a criação do objeto fundamentando-se num posicionamento crítico que decompõe e compõe novamente as ideias relacionando-as a um centro fixo, nesse caso, a preguiça. Vejamos como isso funciona. Em primeiro lugar, temos uma citação indireta: alguns filósofos e pensadores, Cassirer, Ortega y Gasset, lembrados nominalmente, afirmam que a metáfora “se confunde com a própria linguagem”. A seguir, temos outra citação, mas, desta feita, direta, cuja autoria é de Ortega y Gasset. O segundo parágrafo se constrói inicialmente amparado na citação indireta da *Estrutura da lírica moderna* de Hugo Friedrich (1978) – “Hugh” para o eu-lírico. Entretanto, vale notar que aquele trecho anterior de Ortega y Gasset está citado já em Friedrich, o que aponta uma recomposição ou apropriação por Murilo Mendes. Portanto, a intervenção do sujeito se dá no texto do outro a fim de que, no seu próprio, ele execute um movimento de tomada de posição, aliado, sobretudo, ao objeto do qual trata.

Acerca da metáfora, o eu-lírico é claro: “A metáfora moderna destruiu a analogia entre coisa e imagem.” Irmos a Hugo Friedrich elucidada tanto o posicionamento aqui, quanto o da obra de Murilo de um modo geral. Na mesma seção em que encontramos o trecho inserido está inserido em “A preguiça”, o autor afirma:

A metáfora moderna não nasce da necessidade de reconduzir conceitos desconhecidos a conceitos conhecidos. Realiza o grande salto da diversidade de seus elementos a uma unidade alcançável só no experimento da linguagem e, em verdade, de tal forma que busque a maior diversidade possível, a reconheça como tal e, ao mesmo tempo, a anule poeticamente. [...] A lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica. (FRIEDRICH, 1978, p.207).

O excerto praticamente sintetiza a divisa muriliana da poesia liberdade, bem como deixa claras muitas das posturas do poeta mineiro: a aproximação de elementos distantes, o desejo de unidade, a surrealidade. O eu-lírico muriliano toma de Friedrich, no entanto, o que lhe é mais importante: o salto metafórico da poesia moderna. O salto infinito da poesia moderna, realizado na devoração da metáfora pelo tigre, num arco que vai do profano ao sagrado que compõe esse animal. Mais importante, talvez, seja pontuar o modo como os poemas do *Poliedro* dialogam, se explicam, num microcosmo – o do livro; e, num macrocosmo – o da obra completa –, como veremos até o fim deste trabalho. A atitude crítica do eu-lírico é não somente pontual, portanto, mas uma prática constante, um modo de conceber o poético.

Ainda em se tratando de “A preguiça”, nesta mesma última face do animal, observe-se a autoconsciência do eu-lírico ao afirmar: “E aqui termino o discurso senão teria que entrar em conflito com a preguiça, cujo salto nada tem de audacioso”. É claro: não há conflito, a sua menção é intencional porque deseja ser performática: a falta de audácia da preguiça engendra um universo particular, porém infinito, no qual o eu-lírico bebe e aprende – “além disso, já se sabe, aprendi com ela [a preguiça] a noção de infinito”. A preguiça é metáfora, fechada em si mesma, mas infinita em suas possibilidades de estabelecimento de relações. Ao pontuar a necessidade do término de um discurso e retorno a um outro anterior, do qual saíra, o eu-lírico muriliano investe, como praticamente em todo este poema em prosa, na ironia e na dupla camada do texto que escreve. Ora, como sair de um discurso no qual já se está? Portanto, nas fissuras do poema, inseparável delas, manifesta-se com muita convicção o desejo reflexivo, acompanhado por uma criativa apropriação e recomposição do discurso do outro, dos resquícios do lido. Finalmente, o conflito com a preguiça se daria exatamente pela noção de finito e infinito, balizada que é pela metáfora. “A preguiça” encerra-se com uma citação direta de Mallarmé.

Voltemos a “O tigre” por um momento. Em sua última parte, a menção a uma “tigresa eternidade” permite que observemos uma certa aproximação entre as noções de finito/infinito: “A tigresa eternidade avança para mim sob a forma de uma tesoura: Átropos.” Ora, nos poemas homéricos e em Hesíodo, Átropos era uma das três Parcas (juntamente com Cloto e Láquesis), as Moiras dos romanos. Uma delas tecia o fio, a outra enrolava e a terceira o cortava<sup>28</sup>. Ainda em *Poliedro*, no “Setor Texto Déléfco”, Átropos retorna: “As tesouras de Átropos definidoras definitivas desconhecem a história.” (MENDES, 1994, p.1037 e p.896). Também aparecem sob as vestes da morte em *A idade do serrote*: “Cedo, a iniciação às Parcas: vejo morrer um primo na casa paterna.” Importante para nós aqui é a sua utilização como componente ativo do substrato literário e mítico, especialmente no contexto das produções europeias de Murilo Mendes. Em segundo lugar, e provavelmente mais importante, é o modo como os textos tendem a se explicar e completar – escusado lembrar, portanto, a reflexão estabelecida em “A preguiça” acerca do conceito de finito. Este último, aliás, estabelece automaticamente uma ligadura com a religiosidade latente da poesia muriliana. Uma vez que só “o Ente dos entes não pode ser limitado”, Ele exclui-se da noção de finitude, projetada no universo (e no homem) que é sua imagem e semelhança. O recurso às Moiras, a Átropos, a que maneja a tesoura, aponta, ademais, ao despregamento de uma adesão rígida ao catolicismo, o poeta se torna mais acentuadamente pagão; aponta ainda, à certeza da finitude, ou seja, da ação de uma espécie de tigresa que, inadiável, sibilina, calma e intransferível, só reforça por extensão o caráter arbitrário do tigre.

---

<sup>28</sup> Segundo Mário da Gama Cury (2009, p.273, grifo do autor), em seu *Dicionário de mitologia grega e romana*, “[o] destino personificado de cada criatura humana, dotada desde o nascimento de sua própria Moira, palavra que significa ‘quinhão’. Essa abstração tornou-se com o tempo uma divindade, semelhante às *Keres* (v.), mas sem a crueldade e a violência destas últimas. As Moiras, inflexíveis como o destino, eram a encarnação de uma lei inexorável, à qual os próprios deuses estavam sujeitos. Nos poemas homéricos e em Hesíodos as Moiras, reduzidas a três no segundo poeta, eram Átropos, Cloto e Láquesis (vv.); elas evoluíram com o tempo para um conceito amplo, passando a determinar o destino de todas as criaturas humanas e de cada uma delas, e fixando desde o nascimento a duração da vida e seu curso mediante um fio que uma delas fiava, outra enrolava e a terceira cortava quando chegava a hora prefixada para a morte. Essas três Moiras são geralmente mencionadas como filhas de Zeus e de Têmis (vv.) e irmãs das Horas (v.), mas em outras fontes pertencem à geração pré-olímpica e aparecem como filhas de Nix (a Noite), à semelhança das *Keres*. Às vezes elas são associadas a Ilítia (v.), divindade que presidia os nascimentos, e às vezes fazem companhia a *Tykhe* (a Sorte, ou a Fortuna). Os romanos identificavam suas Parcas (v.) com as Moiras dos gregos.”

No *Poliedro*, o processo é, não só o de encaixe de um poema pelo outro, mas destes poemas com outras obras e textos, dos quais eles guardam em si espécie de reação crítica e, inevitavelmente, criadora. Tal *modus operandi* envolve uma noção de equilíbrio no desequilíbrio e que perpassa praticamente tudo que Murilo Mendes produziu, numa variação de temas sempre retomados com vocalizes diversas. Daí que o tigre se componha do belo e do terrível, seja inadiável como a morte sob a pele de uma tigresa; a preguiça, em sua apresentação estática, faz descartar e abraçar a noção de infinito, comungada paradoxalmente com a metáfora moderna. O eu-lírico muriliano, que critica a divindade, torna-se um deus finito, humano e submetido ao tempo, ao mesmo tempo em que desafia a própria eternidade sob a paga de ter de “entrar em conflito com a preguiça”. Porque este eu-lírico mostra-se irônico, vale reforçar, ao apontar a diferença do salto da preguiça (curto) e da metáfora (longo), embora aquela guarde finito e infinito e contenha também esta.

A posição privilegiada deste eu-lírico/poeta aparece, ainda, em outro momento. No poema intitulado “A girafa”, ele diz: “Ninguém ignora que os poetas habitam casas de mil salas paralelas. Chegam a habitar às vezes, como Villiers de l’Isle-Adam segundo Mallarmé, *une haute ruine inexistant*, o que permite a construção de um número ilimitado de salas.” (MENDES, 1994, p.984). No mesmo texto, mais especificamente em sua terceira parte, o entrecruzamento de poesia e cinema é edulcorado por reflexões acerca da natureza de determinadas palavras:

A girafa pertence em parte ao reino do camelo e ao do pardal, já que seu nome científico é *giraffa cameleopardalis*. Informam-me que este nome vem do árabe *zarafah*.

Nos dicionários a girafa é vizinha de palavras sedutoras; por exemplo girafalte, com seus sinônimos girafalto e gerifalto. Há mesmo um “gerifalte letrado”.

Eu perderei de vista tal palavra. Descobri-a em outros tempos num soneto de Herédia traduzido por Raimundo Corrêa que adota a grafia gerifalto. Como todos sabem trata-se duma espécie de falcão.

Mas há outras palavras aliciadoras vizinhas da girafa: gir, girador, girame, girândola, além do inevitável girassol. Serão todas belas, atraentes, não o nego. Prefiro-lhes entretanto a girafa, volto à mesma. (MENDES, 1994, p.984).

Eis um outro mecanismo de introdução do que foi lido pelo sujeito. Nesse caso, a sua presença atende proporcionalmente à importância em termos criativos para o eu-lírico. A questão, portanto, é criativa e crítica porque coloca de um só golpe o eu-leitor, o eu-crítico (que se posiciona, seleciona e rearranja) e o eu-criador. O recurso chama a atenção tanto pelo

estabelecimento de conexões entre a sonoridade dos vocábulos, quanto pela fonte em que vai beber, que, evidentemente, sai da girafa e passa pela tradução de um soneto por Raimundo Correa. De modo geral, a reflexão sobre a palavra girafa e tudo que a cerca ou evoca gera automaticamente uma reflexão da própria literatura ou poesia. Da etimologia da palavra, Murilo passa à análise de seu estado de dicionário. Ora, sendo o trabalho do poeta aquele que se dá no enfrentamento com a palavra bruta, aparecem, então, o “gerifalte” e seus sinônimos, “girafalto e gerifalto”. Vejamos que o “gerifalte” é uma espécie de grande falcão, o que, pela sua capacidade de voo ou de visão, o aproximaria da girafa – não só pelo aspecto concreto das duas palavras. Mas, que o “gerifalte” é falcão, só o saberemos adiante. O efeito disso é o de uma espécie de multiplicação da girafa, como se ela fosse tantas quanto são as partes do poema em prosa que dela fala. Essa abertura permite que surja o “gerifalto letrado”, apresentado entre aspas, outra espécie de falcão. Mas, interessante é observar que o eu-lírico perde de vista tal palavra e depois a descobre no soneto de Heredia. O entrecruzamento entre as noções de esquecimento, ou fuga da palavra projetada no voo do animal, é marcado na utilização do pretérito-mais-que-perfeito, que situa esses vocábulos num tempo anterior ao do poema. Este, de fato, se por um lado é o tempo da rememoração, por outro, é aquele que torna presente o texto traduzido por Raimundo Corrêa:

*LES CONQUÉRANTS*

*Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,  
Fatigués de porter leurs misères hautaines,  
De Palos de Moguer, routiers et capitaines  
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.*

*Ils allaient conquérir le fabuleux métal  
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,  
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes  
Aux bords mystérieux du monde Occidental.*

*Chaque soir, espérant des lendemains épiques,  
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques  
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré ;*

*Ou penchés à l'avant des blanches caravelles,  
Ils regardaient monter en un ciel ignoré  
Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles.*



## OS ARGONAUTAS

De Palos — como a errar, longe do azul natal,  
Os gerifaltos vão... — em chusmas, audaciosos,  
Ávidos capitães, pilotos cobiçosos,  
Partiram navegando empós de estranho ideal...

Vão conquistar além, das minas do metal,  
Que Cipango entesoira, os veios fabulosos;  
Sonham, boiando em luz países misteriosos,  
Praias, climas, regiões do mundo ocidental...

Sulcam assim, mar alto, infatigavelmente,  
Miragens tropicais, longe, enganosamente,  
Esboçam construções e torres de oiro no ar...

E eles à proa vão das alvas caravelas,  
Vendo só, despenhado em turbilhão de estrelas,  
Todo o infinito céu sobre o infinito mar...<sup>29</sup>  
(CORRÊA, 1887, p.131-132).

Trata-se de uma tradução, praticamente transcrição, de um soneto de J. M. de Heredia (1842-1905) pelo poeta parnasiano Raimundo Corrêa (1859-1911), inserido no livro *Versos e versões*<sup>30</sup>, de 1887. Narra as viagens dos conquistadores que partem do porto de Palos, na Espanha, rumo ao descobrimento da América. Observando os dois poemas, original e tradução, fica claro que o título oferecido, “Os argonautas”, não se refere, evidentemente, aos tripulantes da nau Argos.

---

<sup>29</sup> Poderíamos ainda dizer que “o infinito céu sobre o infinito mar” estão ainda relacionados às discussões sobre os termos infinito/finito, eternidade, especialmente se considerarmos a implícita linha do horizonte e o que ela significa para a primeira poesia muriliana, leia-se, aquela de *As metamorfoses*. Ali, o horizonte era o local de transição entre o divino e o humano, sendo o lugar onde se encontrava o poeta, um local de extremas possibilidades criativas. Vejamos que, se o poeta é o próprio “gerifalte letrado”, ele teria a primazia do voo no horizonte. Embora o perigo de superinterpretação esteja presente, é interessante pensar que a presença de “Os argonautas” em “A girafa” funciona também como uma espécie de auto-avaliação da formação do paideuma muriliano (ainda que o poema tenha sido esquecido e depois lembrado pela palavra). O poema “A marcha da história”, por exemplo, apresenta-nos muito bem esse horizonte infinito: “Eu me encontrei no marco do horizonte / Onde as nuvens falam, / Onde os sonhos têm mãos e pés / E o mar é seduzido pelas sereias. // Eu me encontrei onde o real é fábula, / Onde o sol recebe a luz da lua, / Onde a música é pão de todo dia / E a criança aconselha-se com as flores. // Onde o homem e a mulher são um, / Onde suas espadas e granadas / Transformaram-se em charruas, / E onde se fundem verbo e ação.” (MENDES, 1994, p.332).

<sup>30</sup> É interessante a afirmação de Alfredo Bosi, na *História concisa da Literatura Brasileira*, sobre a capacidade de Raimundo Corrêa de “assimilar estilos alheios”, coisa que, de modo bem sutil, aproxima-o de Murilo pela capacidade deste de ser, segundo Boris Schnaiderman (1998) “uma voz que adere a outra voz”. Segue o comentário de Bosi (2006, p.225): “Era constante em Raimundo Corrêa a capacidade de assimilar estilos alheios, dom que lhe custou por vezes a pecha injusta de plagiário. Fino tradutor, fez seguir às Sinfonias, os burilados *Versos e Versões* em que dá forma vernácula a poemas de Lope, Byron, Heine, Gautier, Hugo, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, Heredia e Rollinat.”

Antes, a referência reatualiza o mito e confere aos conquistadores da Era Moderna a mesma amplitude que teriam os argonautas em sua busca pelo velocino de ouro – entre eles, além de Jásão, Orfeu, que, com sua música, marcava a cadência das remadas.

A presença do soneto traduzido no contexto de “A girafa” desvela não só o alinhavo entre os significantes e significados (por meio do vocábulo “gerifaltos”), mas descarna o processo de construção do objeto girafa, como se reafirmasse que ele se dá na palavra e pela palavra. Aliás, sua presença é a confirmação de que fundamenta o seio criativo de “A girafa”. A revelação de que gerifalto é uma “espécie de falcão” joga duplamente aos pés do leitor a capacidade infinita de correlação que pode existir entre as palavras, subtraídos relativamente seus significados, considerada sua sonoridade; bem como o fato de que o eu-lírico é aquele que domina e maneja os conhecimentos e as próprias palavras que oferece. Nesse sentido, o “gerifalte letrado” é ele mesmo. Por isso, o percurso (dessa parte, sobretudo) soaria aleatório e aparentemente com base num avolumado de palavras, não fosse o fato, entre outros que já apontamos, de que o eu-lírico trata do caráter aliciador da palavra – de modo que estas, em específico, aliciem o leitor. O encantamento que causam, faz com que o eu-lírico traga outras à baila: “gir, girador, girame, girândola, além do inevitável girassol”. Nesse momento, ocorre praticamente o mesmo movimento que já vimos em “A preguiça”: assume-se a saída do objeto em direção à crítica, à análise, seguida do seu retorno. Ou seja, apesar do encantamento que causa a discussão e a evocação desses vocábulos, prefiro a girafa, diz o eu-lírico. Esta face do poema fecha-se com um “volto à mesma”, como se dela não houvesse saído, num movimento em que a girafa-poema não se separa em termos discursivos, pelo menos não muito nitidamente, da análise executada pelo “gerifalte letrado”. Numa obra em que a liberdade não fosse divisa, em que as formas constringissem a fluidez da frase, isso seria impossível.

No *Poliedro*, aliados a uma dicção católica reordenada pelos elementos gregos, a memória e o humor, este sempre ácido, irônico e por vezes cruel, são os meios mais eficazes quando o alvo da crítica é a questão da tradução de poesia. No poema “A girafa”, ela foi positiva. No entanto, em “O telegrama”, incluído no “Setor Microlições de Coisas”, isso se dá de modo diverso:

## O TELEGRAMA

O telegrama é um trevo de papel dobrado que nos transmite notícias – as notícias! – frias, quentes, mornas, e normas, à distância.

No meu tempo de menino, recordo-me, a chegada dum telegrama à casa paterna tornava-se um acontecimento. Reunia-se toda a tribo, empregados inclusive, para o rito. Meu pai oficiava. Depois da silenciosa espera de um ou dois minutos, abria o telegrama, lendo-nos o texto em voz alta. Às vezes mesmo telefonava a algum parente ou amigo transmitindo-lhe a insólita notícia: “Recebi hoje um telegrama...”

•

Numa certa época fui um grande produtor de telegramas. Por exemplo telegrafei a Félix Pacheco, que publicava todos os domingos, pontualmente, no “Jornal do Comércio”, traduções de poemas de Baudelaire não aprovadas por mim:

“ROGO PASSAR-ME DE NOVO PARA O FRANCÊS.”

CHARLES BAUDELAIRE.

Apenas recebida a notícia da ocupação de Salzburg pelas tropas nazistas, expedi a Hitler o seguinte despacho:

“EM NOME MOZART PROTESTO CONTRA INVASÃO MILITAR SALZBURG.”

MURILO MENDES.

•

Em 1915 um jovem juiz-forano estudante do Rio tirou a sorte grande na loteria, comunicando em carta o fato à família. Logo depois recebeu o seguinte telegrama:

“EVITE AMIGOS SUA MÃE RINDO À TOA.”

•

Alguns autores pretendem que o telégrafo foi descoberto há muitos séculos, no início da antiguidade clássica. Teria mesmo sido encontrado um telegrama de Safo à sua grande companheira Cleide, assim redigido:

“VEM QUERIDA AMIGA STOP LÍDIA NOS RECEBERÁ  
SÁBADO PRÓXIMO STOP VEM CORRENDO VENTANDO  
NÃO SUPORTO MAIS ALCMENA.”

(MENDES, 1994, p.997).

Partindo do telegrama e da sua função ritualística, o poema trata da capacidade que têm os homens de se comunicarem poeticamente, entre eles e com o mundo. Especialmente na primeira face do poema em prosa dividido em quatro partes, o insólito da chegada de um telegrama lembra o ato de recepção e doação da mensagem poética, antecedido pelo silêncio de quem o produz,

bem como pelo de quem o reproduz e absorve. Essa possibilidade está, de certo modo, restrita a certos homens, aqueles capazes de “dar sentido mais puro às palavras da tribo”, para falar com Mallarmé. No caso aqui, é o pai, o homem mais velho, o oficiador da palavra da qual se desprende um tom divinatório, de celebração, permeado pelo ato da leitura em voz alta. Ainda na esteira dessas considerações, o caráter ritualístico imprime-se também na ancestralidade desse tipo de comunicação e, portanto, na sua permanência: vamos da infância do eu-lírico à antiguidade clássica, passando pela Segunda Guerra e por um bilhete de loteria em 1915. É claro que, nesse percurso, a tecnologia imiscui-se de uma maneira muito vanguardista. O cotidiano é associado a figuras grandiosas. Em certo sentido, seria possível e aceitável a permuta entre as palavras “telegrama” e “poema”, bem como entre “poeta” e todas as que se prestam ao cargo de produtor e propagador dos próprios telegramas. Por um outro lado, há que se considerar o fato de que este poema retrata, em certa medida, uma coisa cultural, peculiar, ao recebimento de um telegrama, por qualquer família, em qualquer parte do país, num momento de comunicação mais lenta (sem telefone, o mais rápido e barato era mesmo passar um telegrama): receber um era, inevitavelmente, sinal de más notícias; as pessoas como que tinham receio desse meio de comunicação, considerando-o nefasto e agourento. A poesia de Murilo Mendes claramente observa o cotidiano (não tão diário, no caso) sob um prisma de iluminação, associado que é aos grandes feitos da linguagem.

No entanto, o que nos interessa, de fato, é o modo como se configura a crítica de Murilo Mendes à tradução e o modo como ela é articulada ao momento presente apontado na segunda parte do texto. Voltemo-nos mais atentamente a ela: entre os anos de 1932 e 1933, Félix Pacheco apresentou no *Jornal do Comércio* muito da obra do poeta de *As Flores do Mal*, oferecendo trabalhos críticos, bem como traduções de poemas; realizando, de acordo com Ivan Junqueira (1985), “um verdadeiro *revival* baudelairiano”. A crítica do eu-lírico de “O telegrama” ao tradutor Félix Pacheco vem pela não aprovação ao trabalho e se concretiza sob a forma de mensagem telegráfica. Observe-se, no entanto, como a marcação temporal (“Numa certa época”) parece distanciar o eu-lírico presente do passado, aquele que se propunha a produzir os telegramas – ações que são retomadas porque compõem uma parte decisiva do objeto que tem sob a lente. A crítica ao trabalho de Félix Pacheco pressupõe, evidentemente, não só um relacionamento com a produção baudelairiana, mas ainda a discussão acerca do ato da tradução – o que demanda conhecimento da estrutura da Língua Francesa e a leitura prévia da obra. Como

fica claro em *A idade do serrote*, no texto dedicado a “Almeida Queirós”<sup>31</sup>, entre outros, Murilo Mendes demonstra grande apreço pela língua e pela literatura daquele país, um contato que remonta à sua educação de base. Fazer esse tipo de colocação, automaticamente nos coloca numa posição em que associamos o livro de memórias ao eu-lírico de que tratamos aqui, coisa que, à primeira vista poderia parecer incorreção. Mas não é: o intercâmbio entre eu-lírico, poeta e eu-civil é muito acentuado nas obras finais do juiz-forano, ainda mais pela abrangência das relações que travava com pessoas do meio cultural – o que nos leva, conseqüentemente, a um estado de ficionalização da própria vida de Murilo Mendes. Daí porque o trânsito entre a *persona* que cria em sua obra e seu próprio eu-civil torna a sua uma poética de voz múltipla.

Nessa senda, pode-se, inclusive, observar a adesão do eu-lírico muriliano à própria voz da poesia, já que o eu-lírico toma o lugar da voz baudelairiana, ao assinar o telegrama que enviara, não como Murilo, O Leitor, O Crítico ou O Poeta, mas como CHARLES BAUDELAIRE. Nesse sentido, o fato narrado é da ordem da crítica, sobretudo, da ordem da análise que fizera naquele momento o eu-lírico. Movimento semelhante ocorre em seus escritos iniciais quando busca incessantemente a voz da musa, ou mulher, denominada sempre por diversos nomes, e mais frequentemente caracterizada pela Dama Branca ou ao afirmar no poema “Iniciação” de *As metamorfoses* que: “A poesia sou eu, / A poesia é Altair, / A poesia somos todos.” (MENDES, 1994, p.370-371).

Júlio Castañon Guimarães (1993) acena com exatidão para a presença da língua estrangeira na obra de Murilo Mendes, especialmente o francês, considerado, naquele momento, nas primeiras décadas do século XX, como a língua-estandarte da cultura. No caso aqui analisado, ela surge implicitamente e por contraste: o telegrama é escrito em português como se

---

<sup>31</sup> No longo texto, Murilo Mendes fala do início de sua formação na Língua e Literatura Francesa partindo de sua relação com seu professor Almeida Queirós: “Tive dois professores principais de língua e literatura francesa: Louis Andrès e Joaquim de Almeida Quierós. O primeiro transmitiu-me os elementos básicos da língua, o segundo iniciou-me na literatura. [...] Se Louis Andrès, em muitos pontos admirável, era o pé-de-boi, o cozinheiro didático, Almeida Queirós poderia ser considerado o poeta do magistério, o iniciador aos ritos de uma alta literatura. [...] O professor acolhia-me com gentileza, levando-me logo ao Santo dos santos, a peça mágica das arcas; de lá retirava lentamente preciosos volumes; suas mãos valsavam sobre. Preferia os mestres do século XVII, mormente Racine e La Fontaine, que me explicava com prazer manifesto; mas não deixava de me instruir a respeito de Malherbe e Ronsard, e de certos autores do século XVIII, como Fontenelle; dando também atenção a alguns românticos. Destacava de vez em quando dois volumes de encadernação cuidada: Gérard de Nerval e Baudelaire, ajuntando que ainda não chegara o tempo de eu os entender. Segundo ele, Vigny não era conhecido em Juiz de Fora, nem talvez mesmo no Rio. Fez-me copiar várias vezes trechos do *Discours sur l’universalité de la langue française*, de Rivarol, onde se ilustra a claridade do espírito francês, seu desejo de construção, representados pela ordem direta, chave da estrutura da língua.” (MENDES, 1994, p.963-964).

realizasse os desastres da tradução de Félix Pacheco ou como se Baudelaire tivesse a medida deles e, portanto, fosse obrigado a escrevê-lo nesse idioma. Em outros casos, como já vimos, Murilo faz uso de citações diretas e de expressões em francês, inglês e italiano, uso que está ligado, em grande medida, ao esforço experimental, mas, ainda ao esforço crítico e criativo. A dimensão catastrófica da tradução dos poemas baudelaireanos alinha-se superlativamente, pela inserção numa mesma parte, à ocupação de Salzburg.

No esquema ácido do humor muriliano dos anos 1960, o desagrado tradutológico ficou retido de modo similar na memória do eu-lírico. No entanto, o que é digno de nota é a assinatura do segundo telegrama citado: MURILO MENDES. A anedota que associa Murilo, Mozart, Hitler e o telegrama<sup>32</sup> é tão famosa nos círculos de estudiosos murilianos quanto a de sua conversão ocorrida no velório de Ismael Nery<sup>33</sup>. Mas, a nominalidade de Murilo Mendes no telegrama joga

<sup>32</sup> Sobre o telegrama a Hitler, Otto Lara Resende (2012, p.236, grifo do autor), na crônica “Mozart está tristíssimo” publicada na Folha de S. Paulo em 8/12/1991, diz que “[e]m 1938, já a caminho da Segunda Guerra, que iria rebentar no ano seguinte, Hitler invadiu a Áustria. Também em 1938, o poeta Murilo Mendes concluía o seu livro *As metamorfoses*. A página de rosto traz esta insólita dedicatória: ‘À memória de Wolfgang Amadeus Mozart’. No dia que lhe chegou a notícia de que as tropas nazistas tinham invadido Salzburgo, Murilo dirigiu-se à praça Quinze, no Rio, sede dos correios, e passou um telegrama de protesto a Hitler. Não sei se os anais da Segunda Guerra registram esse despacho em defesa do solo sagrado da cidade de Mozart.” Há ainda uma outra ligada à figura de Mozart, contada por Laís Corrêa de Araújo (2000, p.14, grifo do autor): “De seus ordenados precários, o poeta gastava a maior parte na aquisição de livros e discos, morando numa pensão em Botafogo. É dessa temporada de dificuldades financeiras, mais precisamente de 1942, o episódio que Murilo afirma ser verdadeiro, quando ‘viu’ Mozart, seu ídolo musical, ao chegar à tarde em seu quarto de pensão na rua Marquês de Abrantes, 64, encontrando a esperá-lo aquela figura de homem ‘vestido de fraque azul’. Desmaia de emoção (e talvez de fraqueza...)”

<sup>33</sup> No que toca à conversão muriliana, a versão que Pedro Nava (2004, v.6, p.269-274, grifo do autor) oferece-nos é tão mítica quando a figura do próprio Ismael Nery. A citação é extensa, mas interessantíssima: “O terceiro fato ocorrido no velório de Ismael Nery e que ficou para sempre gravado na memória do Egon [heterônimo de Pedro Nava] foi a conversão instantânea de Murilo Mendes. [...] Todos como que cochichavam, abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. Parecia no princípio uma lamentação, depois um encadeado de frases tumultuando na excitação de uma palestra, que depois se elevou como uma discussão, subiu, cresceu, tomou conta do pátio feito um atroado de altercação e disputa, clamores como num discurso e gritos. Era o Murilo bradando no escuro. Era uma espécie de arenga, com fluxos de onda – ora recuando e baixando, ora avançando, subindo e enchendo a noite com seus reboos graves e seus ecos mais pontudos. Os do portão foram se aproximando numa curiosidade de roda estupefata e calada em cujo centro um Murilo, pálido de espanto ou como de um alumbramento, gesticulava e se debatia como se estivesse atacadado por sombras invisíveis. Só ele as via e aos anjos e arcanjos que anunciava pelos nomes indesvendáveis que têm no Peito do Eterno ocultos para todos os mais. E soltava um encadeado de frases que no princípio fora só um cicío, que tomara corpo e dera naquela berro alucinado. O José Martinho logo segredou ao Egon:

– Isto é uma crise nervosa do Murilo. Vamos dar a ele um gardenal e obrigá-lo a encostar-se um pouco. Onde é? que você deixou o vidrinho...

– Está aqui comigo, no bolso... Xeu eu ir buscar um pouco d’água.

O médico correu, mas quando voltou com um copo e o comprimido já na mão, ficou tão bestificado com a expressão do Murilo que recuou, colocou num peitoril a vasilha e o remédio e voltou para acompanhar o drama que se desenrolava dentro do amigo e tomava sua alma que nem avalanche. Seus olhos agora cintilavam e dele todo desprendia-se a luminosidade do raio que o tocara. E não parava a catadupa de suas palavras todas altas e augustas como se ele estivesse envultado pelos profetas e pelas sibilas que estão misturados nos firmamentos da capela

com a *persona* do eu-lírico e do eu-civil – o que, por si só, já é um caso complicadíssimo de teoria, de crítica literária ou de metapoesia. Num panorama mais amplo, Murilo Mendes colocase na mesma categoria que Baudelaire no sentido de que é poeta e se manifesta. O ato de assinar só reforça uma demanda que se estende por toda a sua poética, que é a do engajamento. A única forma pela qual a poesia pode fazer frente às injustiças é por meio da palavra (estendendo-se à música no caso). A extensão dos domínios críticos de Murilo é imensa, não se restringindo apenas a uma crítica social, como a que encontramos delicadamente em *As metamorfoses* e mais dolorosamente em *Poesia liberdade*, respectivamente de 1944 e 1945, mas concomitantemente à crítica da poesia, das artes, da música e da cultura de um modo geral. E, guardadas as devidas proporções, sem que possam ser estratificadas.

O poema encerra-se com mais duas faces voltadas a dois telegramas: o de um estudante que ganha na loteria e um de Safo. Este último atualiza a brevidade e contenção da poesia sáfica sob a forma do telegrama, conferindo dimensão mítica a este meio de comunicação. Unindo o cotiano tecnológico ao tradicional poético. Aliás, é bom que se diga: a presentificação dos telegramas no poema se dá duplamente. Pela citação direta, entre aspas, num movimento de sobreposição de discursos, no caso poético e comunicativo. Nesse caso, evidentemente, quer-se aproximar a comunicação da poeticidade por meio da instantaneidade, da contenção, do estabelecimento de significados, pela frouxidão nas regras de pontuação e conectores. Outrossim, o telegrama insere-se no contexto do poema pelo recurso da formatação: o uso do versalete (ou caixa alta) com vistas à reprodução da tipografia dos telegramas.

---

Sistina. Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele – já não mais como as imagens poéticas que habitavam seus versos, mas dos que se incorporavam nele, que recebia também a alma do amigo morto. Finalmente, Murilo clamou mais alto – DEUS! – e com a mão direita castigou o próprio peito e mais duramente o coração. Não, pensava o Egon, não é caso para gardenal. O José Martinho está errado. O Murilo não está *nervoso*. O negócio é mais complexo... O que ele está é sendo arrebatado num êxtase e o que eu estou vendo é o que viram os acompanhantes na estrada de Damasco quando Saulo rolou do cavalo e foi fulminado pela luz suprema. É isto. Exista ou não essa luz e esse fogo – neles ou na sua impressão o Murilo acaba de encadear-se. Está se queimando todo nas chamas que descem como lavas do Coração paramonte de Jesus Cristo Nosso Senhor. Quando subitamente calou-se, o poeta retomou o velório do amigo – sério como Moisés descendo do Sinai, e foi assim e sem dizer palavra mais que ele acompanhou o corpo ao cemitério. Deste saiu sozinho e foi direto procurar os monges nas catacumbas do Mosteiro São Bento. Quando, três dias depois, ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lênin. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida. Descrevera volta de cento e oitenta graus. Sua poesia tornara-se mais pura e trazia a mensagem secreta da face invisível dos satélites.”

## 2.2 Os *proêmes*

Quando se trata de *Proêmes*, uma das primeiras considerações que devem ser feitas é, evidentemente, em relação ao gênero. Em primeiro lugar, presencia-se uma variedade de produções que se forjam em sua maioria pelo entrecruzamento de obra poética e crítica. São textos curtos em prosa, praticamente fechados, ou separados em blocos, nos quais o eu-lírico se confunde specularmente com o eu-lírico e o autor. Além disso, instala-se o tom da parábola, sempre voltado à criação em prosa, o que, por si só, direciona a uma dicção claramente poética. Excetuando-se os oito poemas em verso, a obra é composta por textos em prosa poética que se situam numa espécie de zona de sombra entre aqueles que se querem críticos e alguns poemas em prosa, numa indefinição que lhes empresta um movimento de leveza e liberdade, ainda quando da reflexão. Da natureza móvel desses textos é que trataremos nas análises que seguem.

*Proêmes* é uma coletânea que se situa firmemente no campo da poesia (em prosa) especialmente porque o ponto de partida ali é, entre outros diálogos, o *Le parti pris des choses*. Publicado em 1942, escrito entre 1924 e 1939, composto por 32 poemas em prosa, *O partido das coisas*, na tradução brasileira, centra-se no desejo de dar voz às coisas, deixá-las falar, observá-las com o máximo de fidelidade possível, numa linguagem objetiva, ao passo que revitaliza a Língua Francesa, opera o próprio maravilhamento dessas mesmas coisas cotidianas. Como veremos, o *modus operandi* do *Le parti pris des choses*, de resto dos primeiros momentos da poética pongiana, é nitidamente identificável nos poemas que analisaremos. Não sem razão, vale dizer, algumas edições deste último serem seguidas de *Proêmes*. Nesse sentido, se naquele o poema em prosa surge em todo o seu fechamento, apresentando uma filosofia do partido tomado para as coisas, este se concretiza como um aporte a eles, sendo sua condição e possibilidade.

Outra consideração relevante é a própria definição da palavra « *proême* ». O proêmio, já na tradução, é emprestado ao latino *prooemium* (prelúdio, exórdio; origem) e ainda do grego *prooimion* (em que se depreende a ideia daquilo que vem antes, do caminho e da narrativa). Portanto, *proême* é o exórdio de um discurso ou o prelúdio de um canto. Para o Littré (1883, t.III), essa definição carrega uma implicação didática, além das referências a Amyot e Christine de Pisan. De um ponto de vista literário, a palavra, em suas origens, remete diretamente à épica clássica. Estruturalmente, o proêmio da épica serve tanto à invocação da musa, quanto à enunciação do argumento – o que é muito interessante dadas as funções que Ponge outorga a seu



livro. O termo também permite observar o lugar ocupado por estes escritos em relação ao *Le parti pris des choses*: textos que estão entre a prosa e o poema, *pro-êmes*. De um modo geral, a ideia que sustenta esses proemas<sup>34</sup> é a de uma prosa que se presta àquilo que veio antes, ao canto que veio antes, e que se torna ela mesma o próprio canto, numa configuração do texto e do seu pré-texto, seu texto anterior. Vejamos como o aspecto crítico e poético dessas definições são indistintos, têm movimento pendular em direção à poesia e à prosa. De acordo com Michel Collot (apud PONGE, 1999, p.953), na « *Notice* » dos *Proêmes*, encontrada nas *Œuvres complètes* da *Bibliothèque de la Pléiade*, trata-se do caso de invenção de um novo gênero poético, sob a forma transgressora de prosa e poesia.

Postado entre aquilo que o próprio Ponge chamou de « *saignée critique* » e « *œuvre poétique* », a maioria dos textos e poemas de *Proêmes* encontram-se datados. Sendo escritos entre 1919 e 1946, aparentemente prontos em 1945, mas somente publicados em 1948, eles se dividem em quatro partes, quais sejam: « *I. Natate piscem doces* », cujo espelho é claramente o método pongiano do « *PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS* » (“TOMAR PARTIDO DAS COISAS igual LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS”); « *II. Pages Bis* » que se debruça, para além da própria obra pongiana, no *Mito de Sísifo* de Albert Camus; « *III. Notes premières de ‘L’homme’* » que se propõe a estabelecer uma espécie de retrato do homem; e « *IV. Le tronc d’arbre* » composto por um único poema em versos. Evidentemente, mais interessante para nossas observações é a análise da primeira parte da obra, ainda que, por ventura, recorramos às outras. Vale notar que, dos *proêmes* publicados, alguns, os mais antigos (de 1919 a 1928), apareceram sob a rubrica de *Dix courts sur la méthode* na revista *Poésie* 46. Note-se, ainda, a sonoridade do sintagma « *Dix courts* » que remete diretamente à palavra « *discours* ». Pensando-se novamente nas reviravoltas editoriais, ainda antes, em 1928, Ponge tentara a publicação de cinco textos, chamados de « *Cinq gnossiennes* »; não sendo possível, arriscara (e não conseguira) publicá-los justamente no *Le parti pris des choses*. Esses fatos, oferecidos por Michel Collot (apud PONGE, 1999) na « *Notice* » a *Dix courts sur la méthode*,

---

<sup>34</sup> Talvez seja interessante adotar o termo proema (*proême*), a partir daqui, a fim de que sejamos coerentes com o processo da literatura pongiana. A forma abreviada da palavra francesa guarda uma certa proximidade com a sua correlata, portanto, parece-nos correto aplicá-la quando se tratar, ou quando supusermos se tratar, de um proema aos olhos de Francis Ponge.

apontam à mobilidade e ao intercâmbio entre as obras pongianas, bem como à consciência de Ponge em relação a esse estatuto. Para estes textos<sup>35</sup>, todos em verso, o crítico acena que

*[I]e choix de la forme poétique témoigne du souci d'éviter le métadiscours, qui se déploiera plus amplement dans certains Proèmes, et bien davantage dans « My creative method » ou « Tentative orale ». L'art poétique est ici intégré au poème lui-même, d'une manière beaucoup plus implicite que dans La rage de l'expression. Contrairement à ce qu'annonce un titre décidément ironique, ces « dix courts » ne portent pas sur la méthode, **ils la mettent en œuvre ou en acte dans le langage même de la poésie**<sup>36</sup>. (COLLOT apud PONGE, 1999, p.922, negrito nosso, grifo do autor).*

Trata-se, portanto, em alguns casos, do método em ação sob a forma de poema. Por contraste a outros, caracterizados pelo “metadiscorso”. Mas, de fato, em praticamente nenhum desses poemas exclui-se o exame da palavra em ação, como é o caso de « *Préface aux 'Sapates'* », que analisaremos adiante, bem como de um dos *Dix courts*, o poema « *Fable* »:

#### FABLE

*Par le mot par commence donc ce texte  
Dont la première ligne dit la vérité,  
Mais ce tain sous l'une et l'autre  
Peut-il être toléré ?  
Cher lecteur déjà tu juges  
Là de nos difficultés...*

(APRES sept ans de malheurs  
Elle brisa son miroir.)  
(PONGE, 1999, p.176, grifo do autor).

<sup>35</sup> São eles: « *La dérive du sage* », « *Pélagos* », « *Fable* », « *La promenade dans nos serres* », « *L'antichambre* », « *Le tronc d'arbre* », « *Flot* », « *Le jeune arbre* », « *Strophe* » e « *L'avenir des paroles* ».

<sup>36</sup> “A escolha da forma poética testemunha a preocupação de evitar o metadiscorso, que se desdobrará mais amplamente em certos *Proèmes*, e bem mais em “*My creative method*” ou « *Tentative orale* ». A arte poética é aqui integrada ao poema ele-mesmo, de uma maneira mais implícita que em *La rage de l'expression*. Contrariamente àquilo que anuncia um título decididamente irônico, esses « *dix courts* » não se apoiam *sobre* o método, **eles o colocam em funcionamento ou ato na linguagem mesma da poesia.**” (COLLOT apud PONGE, 1999, p.922, negrito nosso, grifo do autor).

## FÁBULA

Pela palavra *pela* começo portanto este texto  
 Cuja primeira linha diz a verdade,  
 Mas essa liga sob uma e outra  
 Pode ser ela tolerada?  
 Caro leitor já tu julgas  
 Aí nossas dificuldades...

(*APÓS sete anos de calamidades  
 Ela quebrou seu espelho.*)  
 (PONGE, 1999, p.176, grifo do autor).

Diluindo toda a questão do funcionamento do poema, do papel do poeta, da ironia do eu-lírico, bem como a leitura do leitor, esse breve texto « [...] *reflète les difficultés, voire les apories de l'expression poétique, incapables de franchir les limites du langage. Le recours aux italiques et le blanc typographique qui isole le dernier distique évoquent visuellement la disposition de la fable.* »<sup>37</sup> (BEUGNOT, 1990, p.81).

Existe, no *Proêmes*, uma variedade de tipos de texto que se origina daquilo que o próprio Ponge vai apontar como seus « *moments perdus* », ou seja, o caráter esparso daquilo que ali se publica, como atesta em sua correspondência com Jean Paulhan. Mas, se num primeiro momento, os escritos que vemos em *Proêmes* serviam como certos tipos de notas pessoais, cuja função era preparatória, não é possível dissociá-las do processo de criação do artista em prosa. Evidentemente, este não se descola do crítico que reflete acerca da própria obra. Um olhar mais atento aos *proêmes* e aos textos com os quais cada um deles dialoga talvez deixem mais cristalino esse compasso pongiano. Começemos com « *Préface aux 'Sapates'* »:

---

<sup>37</sup> “[...] reflete as dificuldades, mesmo as aporias da expressão poética, incapazes de transpor os limites da linguagem. O recurso aos itálicos e o branco tipográfico que isola o último dístico evocam visualmente a disposição da fábula.” (BEUGNOT, 1990, p.81).

## PRÉFACE AUX « SAPATES »

*Ce que j'écris maintenant a peut-être une valeur propre : je n'en sais rien. Du fait de ma condition sociale, parce que je suis occupé à gagner ma vie pendant pratiquement douze heures par jour, je ne pourrais écrire bien autre chose : je dispose d'environ vingt minutes, le soir, avant d'être envahi par le sommeil.*

*Au reste, en aurais-je le temps, il me semble que je n'aurais plus le goût de travailler beaucoup et à plusieurs reprises sur le même sujet. Ce qui m'importe, c'est de saisir presque chaque soir un nouvel objet, d'en tirer à la fois une jouissance et une leçon; je m'y instruis et m'en amuse, enfin : à ma façon.*

*Je suis bien content lorsqu'un ami me dit qu'il aime un de ces écrits. Mais moi je trouve que ce sont de bien petites choses. Mon ambition était différente.*

*Pendant des années, alors que je disposais de tout mon temps, je me suis posé les questions les plus difficiles, j'ai inventé toutes les raisons de ne pas écrire. La preuve que je n'ai pourtant pas perdu mon temps, c'est justement ce fait que l'on puisse aimer quelquefois ces petites choses que j'écris maintenant sans forcer mon talent, et même avec facilité.*

1935.

(PONGE, 1999, p.168, grifo do autor).

## PREFÁCIO AOS « PRESENTES »

O que eu escrevo agora tem talvez um valor próprio: disse não sei nada. Devido à minha condição social, porque me ocupo em ganhar a vida praticamente durante doze horas por dia, eu não poderia escrever outra coisa: disponho de *aproximadamente vinte minutos*, à noite, antes de ser invadido pelo sono.

Aliás, se tivesse tempo, parece-me que não teria mais o gosto de trabalhar muito e por diversas vezes sobre o mesmo assunto. O que me importa é agarrar quase toda a noite um novo objeto, e dele tirar ao mesmo tempo um prazer e uma lição; aí me instruo e me divirto, enfim: à minha maneira.

Estou muito contente quando um amigo me diz que ama um desses escritos. Mas, eu, acho que estas são pequeninas coisas. Minha ambição era diferente.

Durante anos, quando eu dispunha de todo meu tempo, coloquei-me as questões mais difíceis, inventei todas as razões para não escrever. A prova de que, no entanto, não perdi meu tempo é justamente o fato de que nós podemos amar às vezes essas pequenas coisas que escrevo agora sem forçar meu talento, e mesmo com facilidade.

1935.

(PONGE, 1999, p.168, grifo do autor).

Este poema apresenta uma brevidade que é típica do poema em prosa do *Le parti pris des choses*. É típica, aliás, da poesia, porque remete diretamente à iluminação do instante ímpar. Apesar do teor pessoal e da clara narratividade, a primeira pessoa comunga, ao sabor do contexto em que o leitor pode inseri-la, tanto com o autor que se debruça sobre seus próprios textos, quanto com o eu-lírico, modelo da voz poética, e com uma *persona* que se autoanalisa. Os quatro parágrafos servem-se da prosa poética e se seguem ao título, « *Préface aux 'Sapates'* ». Evidentemente, que ele aponta a pelo menos duas constatações: a ligação com um texto já realizado, pronto, aquele que vem antes de outro, que sofrerá a ação de ser prefaciado – os « *Sapates* »; e, talvez mais importante, a realização de uma escrita, de um outro texto, que é posterior e cuja ação incide sobre o texto anterior – o « *Préface* ». Portanto, já no título, a mecânica comum entre os textos e os prefácios é, de chofre, apresentada. No entanto, vejamos que esse caráter de codependência é completamente solapado, já que o poema tem existência plenamente autônoma, descartando quase que concomitantemente seu pré-texto. Portanto, se ele é crítico, se descreve e analisa determinado processo de criação de um texto específico, é também poético: pela autonomia, pelo investimento no instante e pelas imagens da relação que trava esta voz (lírica, crítica) com o seu objeto de trabalho, as palavras.

O termo « *Sapates* », no plural, é emprestado ao *Dictionnaire de la langue française*, o Littré (1883), e suas acepções lidam com a noção de presente, de dom, no sentido daquilo que é dado. A definição do dicionário<sup>38</sup>, etimológica e extremamente poética (o que não escapava evidentemente a Francis Ponge), fala de um presente considerável dado sob a forma de um outro que parece menor, como um limão que guardasse um grande diamante.

---

<sup>38</sup> « 1° *Présent considérable, donné sous la forme d'un autre qui l'est beaucoup moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant ; cela se pratique en Espagne et en Italie. ♦ Je voudrais bien vous pouvoir dépeindre au naturel un écran que M. le cardinal d'Estrées a donné à Madame de Savoie en forme de sapate, et dont Mme de la Fayette a pris tout le soin et donné le dessin, SÉV., 13 déc. 1679. // 2° Nom d'une espèce de fête en usage parmi les Espagnols, qui la font le 5 décembre, veille de la Saint-Nicolas ; elle consiste à faire à ses amis des présents, sans qu'ils sachent d'où ils leur viennent. ♦ On nommait sapate cette partie du ballet ; il y avait des ballets entiers qui portaient ce nom ; c'étaient ceux qui n'avaient pour objet que les présents qu'on voulait faire, CAHUSAC, Dans. anc. et mod. II, I, 6 » (LITTRÉ, 1883, t.IV, p.1824). Na tradução: “1° Presente considerável, dado sob a forma de um outro que o é muito menos, por exemplo, um limão dentro do qual há um grande diamante; essa prática ocorre na Espanha e na Itália. ♦ Eu gostaria muito de vos descrever ao natural um quadro que o Senhor cardeal de Estrées deu a Madame de Savoie em forma de presente, e do qual Madame de la Fayette se ocupou e deu o desenho, SÉV., 13 déc. 1679. // 2° Nome de uma espécie de festa comum entre os espanhóis, que a fazem dia 5 de dezembro, véspera de Saint-Nicolas; ela consiste em presentear seus amigos, sem que eles saibam de onde ele lhes vêm. ♦ Nomeamos presente [*sapate*] esta parte do balé ; houve balés que levavam esse nome ; eram aqueles que tinham por objeto somente os presentes que queríamos oferecer, CAHUSAC, *Dans. anc. et mod.* II, I, 6” (LITTRÉ, 1883, t.IV, p.1824).*

A ideia de algo que se esconde sob uma forma mais bruta e desagradável pode ser não só estendida ao próprio « *Préface aux 'Sapates'* » como também aos *Proêmes*. E deve, é claro, ser lida em consonância com o conjunto de textos aos quais Ponge intitulou « *Cinq Sapates* », publicados em 1936 na revista *Mesures* e, posteriormente, em 1942 no *Le parti pris des choses* e em *Lyres*, de 1961. São eles: « *La fin de l'automne* », « *Les mûres* », « *La bougie* », « *Les arbres se défont* » no primeiro e, no último, « *Soir d'août* » e « *Cinq septembre* ». É importante que se observe, como já apontamos, não só o diálogo, mas ainda o modo de produção pongiano em que os textos flutuam de uma obra a outra e nelas se encaixam perfeitamente. Tal *modus operandi* transparece uma noção de maquinaria que funciona sempre conectada pela prosa e pela releitura. É como se o trabalho com o magma poético, por meio da prosa, como Ponge mesmo assevera, fosse ininterrupto de fato – o que configura uma prática sempre em movimento. Vale lembrar que a imagem da poesia resguardada por um invólucro de difícil acesso, ou menor numa escala de belezas, também aparece em *O partido das coisas*, especificamente em « *L'Huître* » em que a fórmula do poema perola, do verbo perolar, dentro da estrutura dura e difícil da ostra que o homem (o poeta) deve abrir a golpes de faca.

#### *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 opiniâtement 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 cieus d'en-dessus s'affaissent sur les cieus d'en-dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet 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 OSTRÁ

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).

A citação do poema e da ideia é interessante ao pontuar a presença de um mesmo motivo enformado sob estruturas textuais diferentes. É claro que um se desenvolve num espaço fechado, o do poema em prosa, e outro na diretriz que norteia um proema, aberto, livre. Esse movimento torna-se importante para nossas considerações porque trabalha de formas diferentes uma mesma matéria, ou tema, tornando-a transitória e significativa no panorama da obra pongiana.

Voltemos-nos diretamente a « *Préface aux 'Sapates'* ». Ele se inicia com uma afirmação do valor próprio daquilo que o eu-lírico escreve (« *Ce que j'écris maintenant a peut-être une valeur propre* »). A ironia é tripla: aquilo que ele escreve agora, este prefácio que lemos, ou o texto acerca do qual ele trata? A crítica, portanto, surge como uma afirmação velada do próprio texto que temos em mãos (dos outros também, afinal), uma autoafirmação. Outrossim, ela se reforça em seguida quando o sujeito lírico assevera que disso, deste valor próprio, não sabe nada. A demanda do partido das coisas está sempre presente com a vontade de apagamento da voz poética em detrimento das coisas. Entretanto, como numa espécie de *enjambement* prosaico, esse desconhecimento liga-se automaticamente à condição social do poeta, do artista em prosa – « *je n'en sais rien. Du fait de ma condition sociale [...]* ».

A anedota é verdadeira: Francis Ponge trabalhava exaustivamente nas *Messageries Hachette*<sup>39</sup> e escrevia os poemas de *O partido das coisas* nos trinta minutos de que dispunha quando em casa chegava. No cargo, permaneceu até 1937, tendo antes sido líder sindical dos funcionários da *Hachette* e se filiado ao Partido Comunista em 1936. Todavia, mais importante que o homem-civil e suas agruras é o choque entre arte e vida neste pequeno trecho: o valor da obra em relação à condição social do poeta, bem como à sua necessidade de ganhar a vida; o dispêndio energético do trabalho, doze horas, por oposição ao do trabalho com a palavra. Observe-se que estes “vinte minutos aproximadamente” dedicados à escrita são a marca do instante, da iluminação das coisas, do momento em que elas tomam voz, em que o homem toma voz. Não sem razão, a expressão vir destacada, como se acenasse ao absurdo da vida cotidiana e como se indicasse a zona divisória, e sombria, entre a realidade das doze horas gastas e o sono da noite que invade.

Mas, ainda aí, soçobra uma autocrítica bem clara em relação ao valor daquilo que se faz ou se fez: « *je ne pourrais écrire bien autre chose* ». Ela é, evidentemente, aparente porque o poema descreve o método das coisas de Ponge. Portanto, a consciência crítica se ilumina na afirmação do sujeito de que, se tivesse mais tempo, não teria o gosto de trabalhar excessivamente e com múltiplas retomadas sobre o mesmo assunto. Estas, na obra de Francis Ponge, se realizam, sim, no entanto, muito mais sob a forma daqueles intercâmbios entre poemas e obras de que já falamos, do que sob a forma de revisões, embora também apareçam como analisaremos em outra oportunidade. Vejamos o quão separadas estão as noções de « *condition sociale* », marcada pelo trabalho exaustivo do homem, e o gosto, a « *jouissance* », do trabalho com a palavra. A poética em que as coisas falam surge pela manifestação de diferentes objetos a cada noite, por sua percepção pelo poeta, por seu desejo de fazê-los falar à sua maneira – dele, das próprias coisas e das palavras, indistintamente.

De resto, o eu-lírico toma, com a insistência no trocadilho, o partido dessas coisas que cria porque prefere o instante, a qualidade diferencial, a exaustivas horas de trabalho. O campo semântico utilizado é taxativo disso e está todo relacionado, quase que afetivamente, à ação do

---

<sup>39</sup> De acordo com Jean-Marie Gleize (1988, p.79): « *C'est le premier mars 1931 qu'il entre comme employé aux Messageries Hachette, et quelques mois plus tard, le 4 juillet, qu'il se marie, dans les formes (au temple protestant du boulevard Arago).* » Na tradução: “É no dia primeiro de março de 1931 que ele começa como empregado na *Messageries Hachette*, e alguns meses mais tarde, no dia 4 de julho, que ele se casa formalmente (no templo protestante do *boulevard Arago*).”



sujeito e à reação das coisas, ou seja, ao prazer que a criação lhe proporciona: « *goût* », « *importe* », « *saisir* », « *tirer* », « *jouissance* », « *leçon* », « *instruis* », « *amuse* ». Além, evidentemente, do jogo entre os pronomes franceses *y*, *en* (para as coisas) e o reflexivo *me* (para o eu-lírico). O aprendizado das coisas, o prazer, origina-se nessa situação específica de tempo e empenho, à maneira do eu-lírico. Nesse sentido, é clara a realização de um objeto por noite. O aspecto crítico, por seu turno, é inegável e se apresenta sob a forma descritiva, metodológica, justificativa, até. Como inegável é também o poético, sobretudo, neste segundo parágrafo com as repetições (« *aurais* »), as rimas (« *goût* », « *beaucoup* »), uma sonoridade vibrante de sons em *l*, *m*, *s*, e *en* principalmente. O texto, à medida que se desenvolve, parece mergulhar no próprio prazer de que fala, naquele que surge do contato com as coisas e que se manifesta sob a forma do canto.

Existe, nesse tom anedótico, uma simplicidade e humildade que encontramos primeiramente na própria dicção que se adota no texto (simples, clássica, direta), e ainda na negação, inocente e irônica, do valor desses escritos. Podemos observá-la igualmente no desejo de com esses objetos causar prazer, agradar ao leitor. Eles são « *petites choses* » e têm existência, ainda que à revelia daquele que os cria, justamente na leitura de um de seus amigos. Interessante notar que aquela autonomia poética da qual falávamos anteriormente se configura de modo muito mais amplo do que poderia parecer: são pequenas coisas, mas são objetos no mundo das palavras, com existência própria, dicção própria, efeito. A brevidade do terceiro parágrafo é representativa da rapidez do prazer que causam, bem como da pequenez das coisas, e do desejo, da ambição do sujeito, frente ao que elas são. O poema se fecha como uma espécie de elogio a esses pequenos objetos, com base na premissa de que eles são amáveis, de que são naturais, porque não nascem de um grande investimento, seja de tempo ou reflexão, de que não forcem o talento. A sua permanência reside justamente na facilidade.

A variedade encontrada nos *Proêmes* permite que a própria fortuna crítica de Francis Ponge dobre seus textos uns sobre os outros, numa movimentação de temas e motivos, evidentemente, pelo seu estatuto híbrido entre prosa, poesia e crítica. A leitura que fizemos de « *Préface aux 'Sapates'* », bem como dos poemas do *Le parti pris des choses*, deve muito a « *Raisons de vivre heureux* », e em grande medida pela intensidade como os críticos literários o disseminaram enquanto texto crítico sobretudo. Vamos a ele:

## RAISONS DE VIVRE HEUREUX

*L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : « Raisons de vivre heureux ». Pour moi du moins, ceux que j'écris sont chacun comme la note que j'essaie de prendre, lorsque d'une méditation ou d'une contemplation jaillit en mon corps la fusée de quelques mots qui le rafraîchit et le décide à vivre quelques jours encore. Si je pousse plus loin l'analyse, je trouve qu'il n'y a point d'autre raison de vivre que parce qu'il y a d'abord les dons du souvenir, et la faculté de s'arrêter pour jouir du présent, ce qui revient à considérer ce présent comme l'on considère la première fois les souvenirs : c'est-à-dire, garder la jouissance présomptive d'une raison à l'état vif ou cru, quand elle vient d'être découverte au milieu des circonstances uniques qui l'entourent à la même seconde. Voilà le mobile qui me fait saisir mon crayon. (Étant entendu que l'on ne désire sans doute conserver une raison que parce qu'elle est pratique, comme un nouvel outil sur notre établi). Et maintenant il me faut dire encore que ce que j'appelle une raison pourra sembler à d'autres une simple description ou relation, ou peinture désintéressée et inutile. Voici 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.*

*Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses. Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue.*

*Mais ceci est un terme, ou une perfection, impossible. Si cela pouvait s'atteindre, chaque poème plairait à tous et à chacun, à tous et à chaque moment comme plaisent et frappent les objets de sensations eux-mêmes. Mais cela ne se peut pas : il y a toujours du rapport à l'homme... Ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme.*

*Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes.*

*C'est ainsi que l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose. Mais si l'on pensait rigoureusement selon l'idée précédente, il faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème. Et à notre époque nous voyons des efforts en ce sens (dont les auteurs sont Picasso, Stravinsky, moi-même : et dans chaque auteur une manière par an ou par œuvre).*

*Le sujet, le poème de chacune de ces périodes correspondant évidemment à l'essentiel de l'homme à chacun de ses âges ; comme les successives écorces d'un arbre, se détachant par l'effort naturel de l'arbre à chaque époque.*

1928-1929.

(PONGE, 1999, p.197-199, grifo do autor).

## RAZÕES DE VIVER FELIZ

Deveríamos poder dar a todos os poemas este título: “Razões de viver feliz”. Para mim, ao menos, os que eu escrevo são cada um como a nota que procuro tomar, quando de uma meditação ou contemplação jorra em meu corpo a fuselagem de algumas palavras que o reanima e o decide a viver alguns dias ainda. Se levo mais longe minha análise, penso que não há outra razão de viver senão porque há primeiramente os dons da recordação e a faculdade de se deter para gozar o presente, o que equivale a considerar esse presente como se considera pela primeira vez as recordações: ou seja, guardar o gozo presuntivo de uma *razão* no estado vivo ou cru, quando ela acaba de ser descoberta em meio a circunstâncias únicas que a cercam no mesmo segundo. Eis a causa que me faz agarrar meu lápis. (Entendendo-se que só desejamos sem dúvida conservar uma *razão* porque ela é *prática*, como uma nova ferramenta sobre nossa bancada). E, agora, é-me preciso dizer ainda que o que eu chamo uma razão poderá parecer a outros uma simples descrição ou relação, ou pintura desinteressada e inútil. Eis como eu me justificarei: Pois que a alegria me veio pela contemplação, o retorno da alegria pode bem me ser dado pela pintura. Esses retornos da alegria, esses refrescamentos à memória dos objetos de sensações, eis exatamente o que eu chamo de razões de viver.

Se eu os nomeio razões, é que esses são retornos do espírito às coisas. Só há o espírito para renovar as coisas. Notemos, aliás, que essas razões são justas ou válidas somente se o espírito retorna às coisas de uma maneira aceitável pelas coisas: quando elas não são danificadas, e, por assim dizer, que elas são descritas de seu próprio ponto de vista.

Mas este é um termo, ou uma perfeição, impossível. Se aquilo pudesse se alcançar, cada poema agradaria a todos e a cada um, a todos e a cada momento como agradam e impressionam os objetos de sensações eles mesmos. Mas isso não é possível: há sempre a referência ao homem.. Não são as coisas que falam entre elas, mas os homens entre eles que falam das coisas e não podemos de modo algum sair do homem.

Ao menos, por um amálgama, um primordial desrespeito das palavras, etc, devemos dar a impressão de um novo idioma que produzirá o efeito de surpresa e de novidade dos objetos de sensações eles mesmos.

É assim que a obra completa de um autor mais tarde poderá, por seu turno, ser considerada como uma coisa. Mas se nós pensássemos rigorosamente segundo a ideia precedente, seria preciso não uma retórica por autor, mas uma retórica por poema. E em nossa época vemos esforços nesse sentido (cujos autores são Picasso, Stravinsky, eu mesmo: e em cada autor uma maneira por ano ou por obra).

O assunto, o poema de cada um desses períodos correspondendo evidentemente ao essencial do homem a cada uma de suas idades; como as sucessivas cascas de uma árvore se descolando pelo esforço natural da árvore a cada época.

1928-1929.

(PONGE, 1999, p.197-199, grifo do autor).

Em sua distenção, este proema trata das causas e das técnicas pongianas de escrita, enfim, a razão pela qual escreve. É evidente que a palavra razão vai rivalizar fortemente ao irracional,

processo que lembra diretamente a levada surrealista da qual Francis Ponge se distanciava. Suas relações com a escola de Breton<sup>40</sup> eram puramente políticas, e chegou a assinar manifestos, participar de encontros, colocar-se naquele cenário. Mas nunca comungou com a escrita automática, por exemplo. Sua poética é a da observação, de um tipo que alia palavra e coisa com vistas à apreensão e descrição de uma outra realidade que está aqui mesmo, soterrada pelos usos linguísticos cotidianos. O texto acena não só à prática inicial de Ponge, mas já faz reverberar a importância que o ato de tentar o poema teria para sua obra futuramente. « *Raisons de vivre heureux* » deveria ser o nome que deveríamos poder dar a todos os poemas, diz o sujeito que oscila entre a exposição da própria técnica, o relato com ares de confiança e a tendência moralizante e pedagógica – típica num autor que bebe nos clássicos franceses, como Malherbe por exemplo. Nesse sentido, a literatura aparece enquanto fonte de felicidade, de prazer, nunca de fuga. Já em 1928-1929, quando foram escritas estas afirmações, muito longe ainda da inclusão dos rascunhos na publicação, como ocorre em *La table*, de 1981, os poemas são encarados com a leveza das notas que o autor toma num momento qualquer do processo criativo. Nesse sentido, a sua permanência depende do desejo que o próprio texto tem de viver, nascido que é da fusão de algumas palavras no corpo do sujeito. Aliás, ele é visto muito mais como um caminho, um ir em direção à coisa, ou à sua junção com as palavras, que como um produto final plenamente acabado – fechado em sua forma, ainda que este se apresente sempre inacabado, porque se movimenta em seus significados e relações. O poema é, portanto, um ato que pressupõe uma prática que é concomitante à sua construção, à sua leitura e diálogo com outras obras. A palavra poema, aqui, é interessante também uma vez que sinaliza à poesia em prosa, que é para Ponge o estado mais natural do magma poético.

Enquanto se volta sobre sua própria técnica, o eu-híbrido (talvez o termo seja mais adequado, já que pressupõe o eu-lírico, o poeta e o crítico); este eu-híbrido, portanto, procura aprofundar a própria análise, numa autoconsciência que é explícita: « *Si je pousse plus loin l'analyse* ». Assim como a descrição é o meio pelo qual, no *Le parti pris des choses* (e em *Proêmes* relativamente), chega-se à definição, pode-se dizer que a análise (a decomposição em partes, a separação, a organização) também é o caminho da crítica poética nesse caso. Indo mais

---

<sup>40</sup> Michel Collot (1991, p.55) atesta acertadamente que Ponge « [...] reproche aux Surréalistes de fuir de la réalité pour un autre monde, celui des mots du rêve, du Surréel [...] ». Na tradução: “[...] reprova aos Surrealistas fugir da realidade para um outro mundo, aquele das palavras do sonho, do Surreal [...]”

longe na nossa própria leitura, os pequenos poemas de *O partido das coisas* também são críticos porque decompõem o objeto, acabam por descrevê-lo e defini-lo sob o olhar do eu-lírico. Aliás, insistimos mais uma vez: a seu modo, toda poesia é, e deve ser, crítica. O que analisamos neste trabalho é um modo particular de crítica poética. Voltando ao poema em questão, a análise leva o sujeito a perceber todo o presente como um momento inaugural, e aproveitá-lo inauguralmente. Nesse momento, ainda que o negue, o modo pongiano de conceber e encarar o fenômeno literário se aproxima muito da fenomenologia. No entanto, trata-se mais da sensibilidade às coisas que da colocação em funcionamento de uma filosofia. A « *jouissance* », o gozo, o deleite, que é moral e sensual, é sempre descoberto em meio a circunstâncias únicas que a envolvem.

A sensação de conversa ao pé-do-ouvido está sempre presente nos escritos de *Proêmes*, numa clave de intimidade que se constrói em virtude do caráter pessoal de notas esparsas e exercícios; além disso, essa proximidade aparece com as pacientes investidas a fim de se justificar, de direcionar a leitura a um termo ou conclusão pretendido. O texto vai-se compondo de uma inflexão quase que didática e se abrindo à profundidade da mecânica da poética que explicita. É o caso quando fala em aprofundar a análise, é o caso quando diz « *Voici comment je me justifierai* ». Entre tantas questões abordadas em « *Raisons de vivre heureux* », tais como a relação entre poesia e pintura, cabe pensar melhor a que ocorre entre as coisas e o espírito. O que coloca em jogo a objetificação do sujeito lírico pongiano, de um modo geral, que almeja, transferindo-se às coisas, dar-lhes voz. Esse processo só seria aceitável a partir da descrição das coisas a partir de seu próprio ponto de vista. Como indica a nota da edição da *Pléiade* das obras de Ponge ao segundo parágrafo do poema, a leitura cruzada que pode ser feita aqui é justamente com um outro: o « *Les façons du regard* ».

#### LES FAÇONS DU REGARD

*Il est une occupation à chaque instant en réserve à l'homme : c'est le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle, la remarque de ce qui l'entoure et de son propre état au milieu de ce qui l'entoure.*

*Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, — en dehors de leur valeur habituelle de signification, — sans choix et pourtant avec mesure, mais quelle mesure : la leur propre.*

1927.

(PONGE, 1999, p.173, grifo do autor).

## OS MODOS DO OLHAR

Há uma ocupação a cada instante reservada ao homem: é o olhar-de-tal-sorte-que-o-falamos, a observação daquilo que o circunda e de seu próprio estado em meio àquilo que o circunda.

Ele reconhecerá imediatamente a importância de cada coisa e a muda suplicação, as mudas instâncias que elas fazem para que lhes falemos, a seu valor, e para elas mesmas, – fora de seu valor habitual de significação, – sem escolha e, no entanto, com medida, mas que medida: a sua própria.

1927.

(PONGE, 1999, p.173, grifo do autor).

Se contrapomos este poema e « *Raisons de vivre heureux* », sobressai-se a condensação de um frente ao tom geral ensaístico do outro; prova da maleabilidade de Francis Ponge no tratamento do magma poético em textos que datam de períodos próximos, 1927 e 1928-1929. « *Les façons du regard* » apresenta uma estrutura de dois parágrafos praticamente paralelos, cuja sonoridade é marcante. A única preocupação do texto parece ser a de observar os modos do olhar, este “olhar-de-tal-sorte-que-o-falamos”, sensível ao mundo que o rodeia. Mas, ainda assim, o poema envereda por um leve caminho descritivo, direcionando este olhar às coisas do mundo, reconhecendo sua importância. Essa postura retifica também a figura do homem, que agora é capaz de reconhecer, além, evidentemente, de tomar as coisas em sua exata medida, fora “de seu valor habitual”. Para Ponge, o que importa é o equilíbrio entre a sensibilidade ao mundo e a sensibilidade às palavras; esse « *regard* » é tanto o olhar do poeta para a coisa quanto o da própria coisa que fala.

Em « *Raisons de vivre heureux* », o desejo de transferir-se totalmente às coisas, bem como a acusação por parte da crítica a uma postura excessivamente objetivista da obra de Francis Ponge, cai por terra diante da consciência de que sempre haverá as relações com o homem. Portanto, « *[c]e ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme.* » O movimento de percepção sensível das coisas é, no limite, o da própria humanidade, de uma espécie de correção da capacidade de ver. A manutenção de um novo idioma está conectada a esta capacidade. Aliás, o expresso desejo de permanência pelo estabelecimento da obra como uma “coisa”, com seus valores próprios, seu olhar próprio, também é importante porque justifica certos pontos específicos dessa poética (a prática do poema e da prosa indissociados, a utilização de um magma

poético a ser trabalhado incessantemente). A necessidade, enfim, é a de uma retórica por poema. Nesse ponto, Francis Ponge inclui-se num exercício de autoanálise declarado ao se colocar entre Picasso e Stravinsky. A citação é interessante porque não estabelece uma diferenciação entre as artes: pintura, música e poesia. Interessante notar é a consciência de que a arte de um pintor, músico ou poeta não se define pela estaticidade, nem pelo isolamento, afinal ele se alinha a esses outros artistas, mas por “uma maneira por ano ou por obra”, espécie de continuidade, de inflexão do olhar e da técnica de cada um. O conjunto desses atos, desses olhares, é o que compõe a obra completa de um autor. É esse teor de prática que é valorizado declaradamente por Francis Ponge na persecução do “essencial do homem a cada uma de suas idades”. A imagem que conjuga a ideia de obra e de período é a da árvore, cujas cascas se desenhavam ao longo do tempo.

Uma das noções mais importantes que se pode depreender de algumas condutas da obra pongiana é o modo como ela se apresenta enquanto processo e, performaticamente, reafirma-o. Seja mais explicitamente pela inclusão dos rascunhos de *La table*, como veremos mais adiante, seja pelo modo como os *Proêmes* são concebidos e organizados. Nesse sentido, cada proema tem seu valor evidenciado quando a sua publicação o alça quase que ao mesmo patamar da obra dita poética. Então, de certa maneira, a distinção entre aquilo que Ponge chama de « *saignées critiques* » e « *œuvres poétiques* » deve ser relativizada, no sentido de que o pendor criativo de poema e proema é o mesmo. A pendularidade entre prática poética e crítica vem daí: o texto é criativo, alimenta-se da *poiesis* e age sobre um mesmo magma poético, em primeira ou segunda instância. Vejamos como isso se dá com os dois textos que seguem, apresentados na mesma posição em que aparecem em *Proêmes*, ainda na parte I da obra, intitulada “*NATAREM PISCEM DOCES*”:

*LE JEUNE ARBRE*

*Ta rose distraite et trahie  
Par un entourage d'insectes  
Montre depuis sa robe ouverte  
Un cœur par trop empiété.*

*Pour cette pomme l'on te rente  
Et que t'importe quelqu'enfant  
Fais de toi-même agitateur  
Déchoir le fruit comme la fleur.*

*Quoiqu'encore malentendu  
Et peut-être un peu bref contre eux  
Parle ! Dressé face à tes pères*

*Poète vêtu comme un arbre  
Parle, parle contre le vent  
Auteur d'un fort raisonnement.*

*Hiver 1925-1926.*

### CAPRICES DE LA PAROLE

*Voici d'abord ce que j'eus soudain de noté :*  
« *Distraite et même trahie par mille envolées d'insectes, chaque jeune fille mérite à peine un coup d'œil, à son con noir toujours par trop empiété. N'importe quel jeune homme comme un arbre vêtu de rectangles de drap me semble beaucoup plus sympathique, parce qu'il ne songe qu'aux entrées dramatiques des souffles dans le jardin. »*

*Ce n'était que l'expression d'une opinion, trop farouche.*

*Durant plusieurs mois ensuite je m'acharnai afin d'obtenir à partir de cela une poésie qui surprenne sans doute d'abord le lecteur aussi vivement ou aigûment que la Note, mais enfin surtout qui le convainque ; qui se soutînt par tant de côtés que le lecteur critique enfin renonce, et admire. Serait-ce mieux ? C'était difficile.*

*Enfin, par lassitude, distrait d'ailleurs par mille autres piqûres, injections de poésie, je ne m'en occupai plus, fort déprimé de n'avoir su en obtenir que ce qui suit :*

### POÉSIE DU JEUNE ARBRE

*Ta rose distraite et trahie  
Par un entourage d'insectes  
Offre depuis sa robe ouverte  
Un cœur par trop empiété*

*Pour cette pomme l'on te rente  
Mais que t'importe quelqu'enfant  
Fais de toi-même agitateur  
Déchoir le fruit comme la fleur.*

*Quoiqu'encore malentendu  
Et peut-être un peu bref contre eux  
Parle ! dressé face à tes pères*

*Jeune homme vêtu comme un arbre  
Parle, parle contre le vent  
Auteur d'un fort raisonnement.*



*J'avais compté d'abord beaucoup sur les mots. Jusqu'à ce qu'une espèce de corps me sembla sortir plutôt de leurs lacunes. Celui-là, lorsque je l'eus reconnu, je le portai au jour.*

1928.

(PONGE, 1999, p.184-186, grifo do autor).

### A JOVEM ÁRVORE

Tua rosa distraída e traída  
 Por um círculo de insetos  
 Mostra de seu vestido aberto  
 Um coração muito invadido

Por este pomo a ti voltamos  
 E que te importa algum infante  
 Faz de ti mesmo agitador  
 Degradar o fruto como a flor

Embora ainda mal-entendido  
 E talvez um pouco breve contra eles  
 Fala! Erguido frente a teus pais

Poeta vestido como uma árvore  
 Fala, fala contra o vento  
 Autor de um forte raciocinar.

Inverno 1925-1926.

### CAPRICHOS DA PALAVRA

Eis, em primeiro lugar, o que eu repentinamente havia anotado:

“Distraída e mesmo traída por mil voos de insetos, cada moça merece apenas uma olhadela, à sua negra boceta sempre muito invadida.

Qualquer jovem homem como uma árvore vestido de retângulos de tecido me parece muito mais simpático, porque ele só pensa na entrada dramática das aragens nos jardins.”

Era só a expressão de uma opinião, muito selvagem.

Durante vários meses depois eu me obstinei na intenção de obter, a partir daquilo, uma *poesia* que surpreendesse, sem dúvida, em primeiro lugar o leitor, tão viva e agudamente quanto a Anotação, mas, enfim, sobretudo que o *convencesse*; que se sustentasse por tantos lados que o leitor crítico, enfim, renuncie e admire. Seria isso melhor? Era difícil.

Enfim, por cansaço, distraído, aliás, por mil outras picadas, injeções de poesia, não me ocupei mais com isso, muito deprimido por não ter sabido obter nada além do que segue:

POESIA DA JOVEM ÁRVORE

*Tua rosa distraída e traída  
Por um círculo de insetos  
Oferece de seu vestido aberto  
Um coração muito invadido*

*Por este pomo a ti voltamos  
Mas que te importa algum infante  
Faz de ti mesmo agitador  
Degradar o fruto como a flor*

*Embora ainda mal-entendido  
E talvez um pouco breve contra eles  
Fala! Erguido frente a teus pais*

*Jovem vestido como uma árvore  
Fala, fala contra o vento  
Autor de um forte raciocinar.*

Eu tinha esperado muito, primeiramente, das palavras. Até que uma espécie de corpo me pareceu sair de *preferência de suas lacunas*. Aquele, quando eu o reconheci, eu o trouxe à luz.

1928.

(PONGE, 1999, p.184-186, grifo do autor).

Cabe notar primeiramente a datação desses poemas: « *Hiver 1925-1926* » e « *1928* ». Elas manifestam uma espécie de relação de sequenciamento entre « *Le jeune arbre* » e « *Caprices de la parole* » – como se este fosse o correlato existencial em prosa daquele. No entanto, essa relação se extrapola na medida em que o texto de 1928 (que começara a ser escrito, na verdade, já em 1926) propõe-se a constituir a descrição e o comentário do processo criativo do poema em versos. Nesse sentido, o recurso à citação, no caso, autocitação que aparece no segundo texto, tem viés totalmente crítico e se segue ao seu reflexo em prosa, também citado. A diferença entre esses dois poemas é, na primeira leitura, muito nítida: o primeiro é em versos, publicado em *Dix courts su la méthode*; o segundo, em prosa, muito menos lírico, mais analítico e descritivo, partindo de um manuscrito datado de Paris, em maio de 1926, e que se coaduna muito mais com o tipo de texto esparso recolhido em *Proêmes*. Portanto, a presença de ambos, em sequência, constitui uma certa preocupação da parte de Ponge com a explicação da gênese criativa, ou gênese poética, como quisermos. E mais: esse posicionamento causa um efeito contrastivo tanto do ponto de vista da forma, quanto do

tratamento conteudístico. Vale lembrar, a propósito, os já citados “*Tiger*” e « *Le même* » de Valéry que trabalham, embora mais explicitamente, esse espelhamento entre um e outro poema.

O tema da árvore<sup>41</sup> em Ponge é recorrente, e, neste caso, está ligado à palavra poética em sua relação com os mestres que o precederam (Mallarmé e Malherbe são bons exemplos da tradição, mas também Jean Paulhan, enquanto presença física e próxima). « *Le jeune arbre* » é um soneto em octossílabos, com rimas irregulares, em que, segundo Michel Collot (1991, p.38), se afirma a ambição de « [...] *s'égalier a ses pères par la parole poétique* »<sup>42</sup>; o adjetivo “jovem”, no título do poema, é a marca desse desejo de distanciamento entre a tradição, derramada, liricizante. A noção de árvore leva-nos, relativamente a essa tradição, a pensar na questão da árvore genealógica, inscrita tanto nas raízes quanto nos galhos. O « *Le tronc d'arbre* », poema que compõe sozinho a seção IV dos *Proêmes*, trata também dessa questão.

#### IV. LE TRONC D'ARBRE

*Puisque bientôt l'hiver va nous mettre en valeur  
Montrons-nous préparés aux offices du bois*

*Grelots par moins que rien émus à la folie  
Effusions à nos dépens cessez ô feuilles  
Dont un change d'humeur nous couvre ou nous dépouille  
Avec peine par nous sans cesse imaginées  
Vous n'êtes déjà plus qu'avec peine croyables*

*Détache-toi de moi ma trop sincère écorce  
Va rejoindre à mes pieds celles des autres siècles*

*De visages passés masques passés public  
Contre moi de ton sort demeurés pour témoins  
Tous ont eu comme moi la paume un instant vive  
Que par terre et par eau nous voyons déconfits  
Bien que de mes vertus je te croie la plus proche  
Décède aux lieux communs tu es faite pour eux  
Meurs exprès De ton fait déboute le malheur  
Démasque volontiers ton volontaire auteur...*

*Ainsi s'efforce un arbre encore sous l'écorce  
A montrer vif ce tronc que parfera la mort.  
(PONGE, 1999, p.231, grifo nosso).*

---

<sup>41</sup> Bernard Veck (1993), em *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, debruça-se sobre a temática da árvore na obra de Ponge e de Valéry.

<sup>42</sup> “[...] se igualar a seus pais pela palavra poética.” (COLLOT, 1991, p.38).

## IV. O TRONCO DA ÁRVORE

Já que logo o inverno vai nos valorizar  
Mostremo-nos preparados aos ofícios do bosque

Guizos por um lado comovidos até a loucura  
Efusões às nossas custas cessem oh folhas  
Cuja mudança de humor nos cobre ou nos despoja  
Com pena por nós sem cessar imaginadas  
Não sois mais que com pena possíveis

**Descola-te de mim minha muito sincera casca  
Vá alcançar a meus pés aquelas de outros séculos**

**Rostos passados máscaras passadas público  
Contra mim de tua sorte permanecido testemunhas  
Todos tiveram como eu a palma um instante viva**  
Que por terra e por água nós vemos perplexos  
Embora de minhas virtudes eu te acredite a mais próxima  
Morre nos lugares comuns tu és feita para eles  
Falece de propósito Tua ação indefere o infortúnio  
Desmascara de bombrado teu voluntário autor...

Assim se esforça uma árvore ainda sob a casca  
A mostrar vivo esse tronco que completará a morte.  
(PONGE, 1999, p.231, grifo nosso).

Vejamos que existe, neste poema, a imagem clara do tronco da árvore cuja casca se descama e renova. Nesse sentido, fica claro o desejo de renovação em relação à lírica corrente, mas ainda naquilo que concerne à capacidade de renovação da própria linguagem do eu-lírico – “árvore ainda sob a casca”. Aponta igualmente à movimentação, a não estaticidade, do estado dessa voz. Segundo Michel Collot (1991, p.40 e p.33)), « *[i]l s’agit pour le poète de dépasser ce qu’il y a d’éphémère dans ces ‘émotions’, ses ‘effusions’, ses ‘changes d’humeur’. Il doit sacrifier les aspects les plus contingents et les plus superficiels de sa personnalité, sa ‘trop sincère écorce’, qui est encore un masque, aussi trompeur que les lieux communs, pour révéler sa véritable essence [...]»<sup>43</sup>. Ainda segundo o crítico: « *Il faut mourir à soi pour accéder à la perfection poétique.* »<sup>44</sup> Essa tomada de posição em relação à lírica se dá de forma similar em « *La jeune**

---

<sup>43</sup> “Trata-se para o poeta de ultrapassar o que há de efêmero em suas ‘emoções’, suas ‘efusões’, ‘suas mudanças de humor’. Ele deve sacrificar os aspectos mais contingentes e os mais superficiais de sua personalidade, sua ‘muito sincera casca’, que é ainda uma máscara, tão enganosa quanto os lugares comuns, para revelar sua verdadeira essência [...]” (COLLOT, 1991, p.40, grifo do autor).

<sup>44</sup> “É preciso morrer para si para chegar à perfeição poética.” (COLLOT, 1991, p.41).

*arbre* », o que só prova a preocupação pongiana com o estabelecimento de uma voz poética própria, que se renovasse e renovasse a lírica, sendo à sua maneira questionadora da tradição poética – a palavra “pais” adquirindo uma nuance forte, na direção de um desejo por liberdade e autonomia.

Voltando a « *Le jeune arbre* », podemos dizer que começa a discussão valendo-se de um campo semântico já gasto em termos de poesia, aquele que se irmana à lírica mais chorosa que Francis Ponge recusa. Tal recusa se expressa na inversão do uso desse vocabulário (« *rose* » e « *coeur* » são os mais óbvios) ressignificado quando associado a termos como « *distracte* », « *trahie* » e « *insectes* ». A imagem dessa rosa, desatenta, traída e rodeada de insetos, cujo vestido aberto mostra um coração monopolizado por seus amantes, lembra, embora não com a mesma força, a rimbaudiana « *Vênus anadyomène* ». Resta óbvio, é claro, que o efeito da adjetivação em Ponge é um e em Rimbaud outro. A degradação da rosa pongiana é um pouco mais sutil, mais leve, como se pudesse passar despercebida. A leitura do poema pongiano joga com duas direções, a da sexualidade e a da metalinguagem, coisa que, justificadamente, cabe pelo seu desejo do gozo, da « *jouissance* ». Essa jovem árvore, que sustenta a rosa e adquire rendimentos da maçã, descarta a infância. O eu-líco, projeção do poeta, fala no imperativo como se se dirigisse a si mesmo, e deve ser um agitador, que movimenta tanto seus galhos, quanto politicamente a palavra. Esse movimento, feito na linguagem, faz decaírem a fruta e a flor. Por contraste à queda da feminilidade e da inocência da infância, dá-se o insurgimento do poeta, vestido como a própria árvore. Vejamos que, ao se colocar face a seus « *pères* », a tradição, que aponta o rumo e oprime a um só tempo, o poeta surge como o incompreendido, como aquele que vai contra a própria palavra, sob a forma daquelas imagens líricas que desprezara na primeira estrofe do poema. Por isso mesmo, aos comandos de « *Parle !* », o poeta deve falar contra o vento, contra esta lírica que aí está – lembremos que a poética de Francis Ponge é uma poética da 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>45</sup> (VECK, 1993, p.7, grifo do autor).

De um modo geral, a imagem da árvore é representativa do poeta ligado às suas raízes, mas que, ainda assim, é consciente de que deve adotar um método próprio e de que deve agir sobre a linguagem à sua maneira, a fim de que, do seu ateliê, conserte o mundo. O movimento dos galhos da jovem árvore é completamente particular. Ele se torna, enfim, « *auteur* » de um « *fort raisonnement* ». Basta ir ao Littré (1883, t.I, p.249) e observar que a primeira acepção para a palavra “autor” é « *[c]ause première d'une chose.* »<sup>46</sup> O poeta que fala é aquele que cria o « *raisonnement* », o raciocínio, o discurso. Nesse caso, um discurso de força que não só é pensamento, mas também som, uma vez que « *raisonnement* » remete diretamente a « *résonnement* »<sup>47</sup>, ou seja, “ressoar, fazer reverberar o som”. Vejamos como o jogo com o aspecto sonoro desses dois vocábulos apresenta muito bem a prática pongiana, sempre atenta aos aspectos reflexivos e poéticos da palavra. Lembremos de um dos poemas analisados aqui:

---

<sup>45</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 a língua a ‘golpe(s) de estilo’, e dá a palavra ao ‘mundo mudo’ para ‘escapar ao velho humanismo, ao homem atual e à frente dele.’” (VECK, 1993, p.7, grifo do autor).

<sup>46</sup> “Causa primeira de uma coisa.” (LITTRÉ, 1883, t.I, p.249).

<sup>47</sup> Notem-se os comentários e os exemplos que o Littré (1883, t.4, p.1664-1665, grifo do autor) oferece para o verbo « *résonner* »: « *Au 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) ».* Na tradução: “[...] no século XVII, começava-se a confundir ressoar [*résonner*] com raciocinar [*raisonner*], e a pronunciar *rè-zo-ner* em lugar de *ré-zo-ner*: “Muitas pessoas cometeram esse erro: Nós estivemos num banquete; ali havia violões que não raciocinavam [*raisonnaient*], como se uma madeira oca tivesse razão para poder raciocinar, não há nada mais ridículo do que falar tão impropriamente,” MARG. BUFFET, 1668, Observ. p. 187. Confundem-se, hoje em dia, esses dois verbos a tal ponto que as locuções proverbiais estão fundamentadas sobre esta confusão: diz-se de um homem cujas ideias não são muito claras, que ele é maluco [*le cerveau fêlé*], não bate bem [*le timbre fêlé*]. Por que isso? Porque ele raciocina [*raisonne*] mal. Ora, quem não bate bem não raciocina, absolutamente, mas ressoa [*résonne*] mal. Abusa-se aqui, portanto, da paronímia. É pela mesma razão que se diz raciocinar como uma pantufa [*raisonner comme une pantoufle*], porque uma pantufa não ressoa [*résonne*]. Essas confusões são importunas em toda língua, particularmente numa língua exata e clara como o francês. (JULLIEN, I, p. 123).” (LITTRÉ, 1883, t.4, p.1664-1665).

« *Raisons de vivre heureux* ». Tal jogo aparece inversamente no poema « *Pluie* »<sup>48</sup> do *Le parti pris des choses*, quando o que está em questão é a maquinaria da chuva: « *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.* » (PONGE, 1999, p.15-16). Infelizmente, esse aspecto de dupla leitura, a excelente tradução de Júlio Castañon Guimarães não conseguiu, por motivos evidentes, transpor para o português: “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.” (PONGE, 2000, p.47-48).

« *Caprices de la parole* » é o texto que se segue diretamente a « *Le jeune arbre* » e procura esclarecer a sua gênese. Vejamos como, no panorama de *Proèmes* e suas relações, eles dialogam. Como já se disse, o tom agora é mais descritivo e reflexivo, desenhando o caminho do processo criativo. O título é significativo quando se tem em mente que estão envolvidos um poema em verso e outro em prosa, citados no próprio texto e cuja temática é a mesma. Esses “caprichos da palavra”, portanto, dão a ver o embate entre aquele que cria e as palavras que lhe fazem frente, como se elas lhe escapassem, num arco que busca uma apreensão e arranjo naturalmente complexos. E que, visivelmente, aponta à incapacidade da própria linguagem. Notemos que essa vida inerente à palavra, ou seja, sua resistência e força, surge logo na primeira frase: « *Voici d’abord ce que j’eus soudain de noté* ». É como se o texto mesmo, em sua descrição e análise, fosse se apresentar, no instante que se revela adiante desses dois pontos, como a coisa repentina que o sujeito nota ou anota (incluindo-se a noção de percepção, do olhar cirúrgico do poeta, e de sua sistematização por meio das notas e rascunhos). A citação com o poema em prosa que se segue vem entre aspas e só sinaliza uma dúbia liberdade, porque foi retirada de algum lugar (do instante, do notado, era coisa) e conseqüentemente posta ali, a serviço de um fim. A intenção, aparentemente, era a de trabalhar a construção de uma matéria bruta, a “expressão de uma opinião, muito feroz”. Essa ferocidade anda *pari passu* com a « *rage de l’expression* » pongiana, o desejo tão intenso da expressão que acaba se convertendo em fúria.

---

<sup>48</sup> Oferecemos uma leitura aprofundada do poema « *Pluie* », analisando esse e outros aspectos, em *As vozes e as coisas* (ANTONIO, 2013).

Em « *Caprices de la parole* », a descrição do processo da gênese de um poema em versos se apresenta como se ele mesmo estivesse em curso, concretizado pela mancha textual, com sua paragrafação espaçada fazendo as vezes das lacunas da criação. O processo da gênese descreve-se também pela ocupação diversa da prosa e do verso, sequencial e opositivamente, no texto. Concretiza, aliás, visualmente, a própria árvore com sua copa, tronco (em versos e em itálico), e chão. O isolamento das frases é o isolamento do sujeito que compreende aquilo que escreve como somente a expressão de uma opinião à qual, futuramente, quer dar a forma de poema (« *Ce n'était que l'expression d'une opinion, trop farouche.* »). De certo modo, temos aqui o embate entre as formas clássicas (os octossílabos) e a construção de uma dicção pessoal<sup>49</sup>. No entanto, ao fim e ao cabo, e para além da descrição do processo de escrita, o que está em curso é uma espécie de retrabalhamento do caminho criativo do poema que se alcança ao final, mas que não é completo, pelo menos no seu sentido global, sem o aporte deste outro caminho que se faz. Nesse sentido, a matéria é a mesma, mas repensada e reorganizada, numa primeira instância, sob a forma do poema em verso e do poema em prosa. Concomitantemente, ela é também pensada de modo reflexivo ao tentar decompor e justificar, em clave descritiva, a colocação do assunto sob essas duas formas. Em todo caso, o que se tem é um trabalho que começa e termina partindo de um mesmo impulso criativo. Ora, sendo a palavra insuficiente, a retomada do caminho criativo é também ela criativa. Vejamos que, para Francis Ponge, o texto, o ato, não está desligado da prática da literatura, uma vez que ambos se conectam pela necessidade de dizer. O crítico e o criativo, aqui, são faces de uma mesma moeda; conforme a viramos, se temos essas faces disponíveis, tanto mais completa ela nos parece. O que não nos impede de observar os dois textos como entidades autônomas.

A diferença entre « poésie » e « Note » encontra-se no seio da discussão acerca da posição e da função de cada uma dessas manifestações na obra pongiana. De saída, a poesia exige que o poeta se debruce sobre o trabalho e persiga o resultado; a Nota, não: é espontânea, surge do contato com as coisas e com a palavra. Não seria incorrer em erro dizer que grande parte da obra de Francis Ponge origina-se de um relacionamento com a língua que é muito mais próximo das

---

<sup>49</sup> Isso fica ainda mais evidente quando se leva em consideração que Jean Paulhan (apud PONGE, 1999, p.971) dissera a Ponge que ao assunto cabia melhor a forma versificada: « *Je suis infiniment heureux et rassuré que tu aies formé un rythme à tes arbres. Le poème en prose n'est plus pour toi.* ». Na tradução: “Eu estou infinitamente feliz que você tenha criado um ritmo para suas árvores. O poema em prosa não é mais para você.”



Notas que da poesia do modo como se nos apresenta em « *Caprices de la parole* ». Apesar das posições relativamente polarizadas, inclusive na visualidade do texto, como dissemos, « *poésie* » e « *Note* » devem surpreender o leitor. Aliás, aquela deve fazê-lo tão viva e agudamente quanto a Nota. Porque, para Francis Ponge, esta última é natural, está em consonância com o objeto e, portanto, já surpreende. Daí porque o desejo é o de que a poesia convença, quando avança para além da naturalidade da prosa e de sua acessibilidade. Não à toa, os dois vocábulos saem destacados « *poésie* » e « *convainque* ». Lembramos que o convencimento está diretamente ligado, não só à aceitação de um fato, mas à de uma realidade. Nesse caso, a do poema. O seu poder de convencimento, todavia, funciona na medida em que ele não pode ser compreendido (e não deva talvez), já que ele se sustentaria por muitos lados, múltiplas interpretações. Nesse momento, o sujeito faz uma outra distinção: leitor e leitor crítico. O primeiro deve ser surpreendido e, sobretudo, convencido; o segundo deve renunciar e admirar.

O eu-crítico (digamos assim) que analisa o próprio processo não distingue as duas formas, não separando definitivamente Nota e poesia. O desejo é que uma faça o caminho da outra, movimento que se realiza de modo efetivo no poema. O caráter de prática se revela mesmo na tentativa, plasmada na pergunta: « *Serait-ce mieux ?* » E na resposta: « *C'était difficile.* » A dúvida pelo questionamento vale tanto para o processo da poesia quanto para o afastamento e admiração do leitor. A dificuldade advém de todo o caminho, inclusive este que o sujeito percorre no próprio texto que escreve. Esse processo é, no limite, o de aproximação das duas formas de expressão.

A « *expression d'une opinion, trop farouche* » rivaliza, então, aos muitos meses de perseguição, à dificuldade e à lassitude. Atacado por outras demandas poéticas, « *piqûres, injections de poésie* », o poeta se deprime por não ter sabido obter mais do que o poema que citará adiante – o já analisado « *Poésie du jeune arbre* ». O uso da citação aqui é importante porque torna o poema uma espécie de *mise-en-abyme* poético. Para além disso, é a prova da desistência na luta contra a palavra, já que distraído pela própria poesia. O investimento nas palavras surge como uma espécie de resignação de alguém que sabe, agora, feito o esforço do trabalho poético, que as palavras não são suficientes. Isso se dá até o momento em que « [...] *une espèce de corps me semble sortir* plutôt de leurs lacunes ». Ou seja, até a percepção do não-dito, dos significados múltiplos e implícitos, instalados à revelia do controle daquele que escreve. Mas, vejamos, em primeiro lugar, que as lacunas estão inscritas no corte dos versos e das estrofes,

reiterados pela citação, e na admiração e convencimento do leitor – o corpo, na verdade, é aquele que não está ali. Essa imagem é significativa porque acena a uma estrutura de funcionamento coeso e insuspeito, em outras palavras, vivo. É esse reconhecimento da insuficiência-suficiência da palavra que faz com que ele dê luz ao texto, num complemento à noção de corpo que gera uma prole. Tripla, poderíamos dizer: a do poema, do poema em prosa e do *proême* (todos eles proemas) configurando uma integração plenamente estreita entre poesia e crítica.

A reflexividade de Ponge é tão certa que o próprio ato sair do texto e observar a criação de fora é matéria declarada nos *Proêmes*. E « *Natare pisces doces* » é significativo nesse sentido:

#### NATARE PISCES DOCES

*P. ne veut pas que l'auteur sorte de son livre pour aller voir comment ça fait du dehors.*

*Mais à quel moment sort-on? Faut-il écrire tout ce qui est pensé à propos d'un sujet? Ne sort-on pas déjà en faisant autre chose à propos de ce sujet que de l'écriture automatique?*

*Veut-il dire que l'auteur doit rester à l'intérieur et déduire la réalité de la réalité? Découvrir en fouillant, en piquant aux murs de la caverne? Enfin que le livre, au contraire de la statue qu'on dégage du marbre, est une chambre que l'on ouvre dans le roc, en restant à l'intérieur?*

*Mais le livre alors est-il la chambre ou les matériaux rejetés? Et d'ailleurs n'a-t-on pas vidé la chambre comme l'on aurait dégagé la statue, selon son goût, qui est tout extérieur, venu du dehors et de mille influences?*

*Non, il n'y a aucune dissociation possible de la personnalité créatrice et de la personnalité critique.*

*Même si je dis tout ce qui me passe par la tête, cela a été travaillé en moi par toutes sortes d'influences extérieures : une vraie routine.*

*Cette identité de l'esprit créateur et du critique se prouve encore par l'« ANCH'IO SON' PITTORE » : c'est devant l'œuvre d'un autre, donc comme critique, que l'on s'est reconnu créateur.*

\*

*Le plus intelligent me paraît être de revoir sa biographie, et corriger en accusant certains traits et généralisant. En somme noter certaines associations d'idées (et cela ne se peut parfaitement que sur soi-même) puis corriger cela, très peu, en donnant le titre, en faussant légèrement l'ensemble : voilà l'art. Dont l'éternité ne résulte que de l'indifférence.*

*Et tout cela ne vaut pas seulement pour le roman, mais pour toutes les sortes possibles d'écrits, pour tous les genres.*

\*

*Le poète ne doit jamais proposer une pensée mais un objet, c'est-à-dire que même à la pensée il doit faire prendre une pose d'objet.*

*Le poème est un objet de jouissance proposé à l'homme, fait et posé spécialement pour lui. Cette intention ne doit pas faillir au poète.*

*C'est la pierre de touche du critique.*

*Il y a des règles de plaire, une éternité du goût, à cause des catégories de l'esprit humain. J'entends donc les plus générales des règles, et c'est à ARISTOTE que je pense. Certes quant à la métaphysique, et quant à la morale, je lui préfère, on le sait, PYRRHON ou MONTAIGNE, mais on a vu que je place l'esthétique à un autre niveau, et que tout en pratiquant les arts je pourrais dire par faiblesse ou par vice, j'y reconnais seulement des règles empiriques, comme une thérapeutique de l'intoxication.*

(PONGE, 1999, p.177-179, grifo do autor).

#### NATARE PISCUM DOCES

P. não quer que o autor saia de seu livro para ir ver como isso funciona de fora.

Mas em que momento saímos? É preciso escrever tudo que se pensou a propósito de um assunto? Não saímos já fazendo outra coisa acerca desse assunto do que da escrita automática?

Quer ele dizer que o autor deve ficar no interior e deduzir a realidade da realidade? Descobrir investigando, arranhando os muros da caverna? Enfim, que o livro, ao contrário da estátua que extraímos do mármore, é uma câmara que abrimos na rocha, permanecendo no interior?

Mas o livro, então, é a câmara ou os materiais rejeitados? E, aliás, não esvaziamos a câmara como liberaríamos a estátua, segundo seu gosto, que é todo exterior, vindo de fora e de mil influências?

Não, não há nenhuma dissociação possível da personalidade criadora e da personalidade crítica.

Mesmo se eu digo tudo que me passa pela cabeça, aquilo foi trabalhado em mim por toda sorte de influências exteriores: uma verdadeira rotina.

Esta identidade do espírito criador e do crítico se prova ainda pelo "ANCH'IO SON' PITTORE": é diante da obra de um outro, portanto como crítico, que nos reconhecemos criadores.

\*

O mais inteligente me parece ser rever sua biografia e corrigir acentuando certos traços e generalizando. Resumindo, notar certas associações de ideias (o que só se pode perfeitamente sobre si mesmo), depois corrigir isso, muito pouco, dando o título, adulterando ligeiramente o conjunto: eis a arte. Cujas eternidades só resultam da *indiferença*.

E tudo isso não vale somente para o romance, mas para todos os tipos possíveis de escritos, para todos os gêneros.

\*

O poeta não deve jamais propor um pensamento, mas um objeto, ou seja, que mesmo no pensamento ele deve capturar a atitude do objeto.

O poema é um objeto de fruição proposto ao homem, feito e posto especialmente para ele. Esta intenção não deve escapar ao poeta.

É a pedra de toque do crítico.

Há regras para agradar, uma eternidade do gosto, por causa das categorias do espírito humano. Eu compreendo, portanto, o mais geral das regras, e é em ARISTÓTELES que penso. Certamente, quanto à metafísica, e quanto à moral, prefiro a ele, é sabido, PIRRO ou MONTAIGNE, mas vimos que coloco a estética num outro nível, e que praticando ao mesmo tempo as artes, eu poderia dizer por fraqueza ou por vício, que reconheço nela somente regras empíricas, como uma terapêutica da intoxicação.  
(PONGE, 1999, p.177-179, grifo do autor).

Este proema discute o posicionamento da voz lírica pongiana em relação ao ofício crítico de um modo geral. O título é o mesmo que o da primeira das partes de *Proêmes*, « *Natare piscem doces* », buscado a um adágio de Erasmo: “*Piscem natare doces*”, cujo significado é “Ensinar o peixe a nadar”. Em língua portuguesa, cabe ainda um mais corrente: “Ensinar o Padre-Nosso ao vigário”. Ocorre que a inversão feita por Francis Ponge coloca o peixe numa posição em que este seria aquele que ensinaria o nado. Então, uma vez que o texto começa com a afirmativa de que um certo « *P.* » não deseja que o autor saia de seu livro para ver como ele funciona de fora, esses adágios são ressignificados à luz, em primeiro lugar, da relação de Francis Ponge com Jean Paulhan, e, em segundo, da relação da figura do autor, ou da voz lírica, com a própria obra poética e *modus operandi* criativo. No primeiro caso, a figura de Jean Paulhan (1884-1968)<sup>50</sup>, poeta e editor da *N.R.F.*<sup>51</sup>, enquanto mentor literário, foi muito significativa para a publicação da

<sup>50</sup> A correspondência entre Ponge e Paulhan começa em 1923 e vai até 1968 e foi editada em 1986 pela Gallimard.

<sup>51</sup> *Nouvelle Revue Française*, clássica revista mensal de literatura e crítica fundada em 1909.

obra de Ponge, bem como para os caminhos e escolhas que eram trilhados, especialmente no início de sua carreira literária. Daí que o “ensinar o peixe a nadar”, ao revés, desenha o distanciamento do tutelado em relação ao mestre. « *Ponge s’adressait directement à son ami et mentor pour lui signifier qu’il n’avait plus de leçon à recevoir de personne en matière de théorie et de critique.* »<sup>52</sup> (COLLOT apud PONGE, 1999, p.956).

A primeira nota ao poema, na edição da *Bibliothèque de la Pléiade*, atesta que Francis Ponge responde com esse proema « [...] à une remarque de Jean Paulhan à propos du *Filibuth de Max Jacob* »<sup>53</sup>. O questionamento encontra-se na carta de número 13, datada de setembro de 1923:

*Avez-vous lu le Filibuth de Max Jacob. Cela me paraît un tout à fait beau livre. Il y a un effacement central qui est agréable. À quoi pensez-vous que tient la surprise d’un livre ? n’est-ce pas à ce que l’auteur est bien resté au-dédans, n’est pas sorti pour aller voir comment ça faisait du dehors (quoique Jules Romain sorte d’un si beau pas). C’est peut-être tout le contraire d’un tableau, il ne faut pas se laisser influencer parce qu’on a les mêmes embêtements que les peintres.*

*Comme débutez-vous, avec un livre.*<sup>54</sup> [...] (PONGE; PAULHAN, 1986, t.1, p.19-20, grifo nosso).

O proema, portanto, parte da apropriação do discurso da carta: « *P. ne veut pas que l’auteur sorte de son livre pour aller voir comment ça fait du dehors.* » O que nos parece mais interessante é o funcionamento dos *proêmes* na maquinaria da obra pongiana: como engrenagem que faz soar com mais coerência a obra poética numa espécie de avesso do poema e cuja criação está fora e dentro dele; e, para além disso, o deslocamento que se efetua de partes de texto de um gênero específico (antes, epistolar) a outro, reflexivo, criativo, com o objetivo de integrar a discussão da obra a ela mesma. A resposta ao posicionamento do interlocutor é dada de modo um tanto insolente e seco, com base numa longa sequência de questionamentos, cujo tom parece apontar

<sup>52</sup> “Ponge se dirigia diretamente a seu amigo e mentor para lhe demonstrar que não teria mais lições a receber de ninguém em matéria de teoria e crítica.” (COLLOT apud PONGE, 1999, p.956).

<sup>53</sup> “[...] a uma observação de Jean Paulhan a propósito do *Filibuth de Max Jacob*”.

<sup>54</sup> “Você leu o *Filibuth de Max Jacob*. Aquilo me parece realmente um belo livro. Há um apagamento central que é agradável. Aque você pensa que se deve a surpresa de um livro? **não é porque o autor permaneceu realmente dentro, não saiu para ver como parecia de fora** (embora, Jules Romain saia com um belo passo). É, talvez, totalmente o contrário de um quadro, não é preciso se deixar influenciar porque temos os mesmos aborrecimentos que os pintores. Como você principia, com um livro. [...]” (PONGE; PAULHAN, t.1, p.19-20, 1986, grifo nosso).

ao óbvio, e que ocupa quase que toda a primeira parte deste poema que se compõe de mais outras duas, separadas por sinais gráficos.

Os questionamentos colocados são da ordem do processo criativo da literatura, sempre articulado com as práticas de escrita automática, com a realidade, com a escultura, com as influências. Note-se que grande parte daquilo que se coloca o sujeito liga-se à relação do trabalho do artista com o material de que se vale para o trabalho. Para que citemos um exemplo, ao se questionar se o livro é o quarto ou os materiais rejeitados, já naquele momento, Ponge reflete acerca do papel da seleção, e das escolhas que faz em seus textos e, por extensão, da inclusão dos rascunhos na produção final, acenando ao fato de que tudo é caminho. Isso se confirma com a resposta, que nega todas as questões, e que o próprio texto oferece: “não há nenhuma dissociação possível da personalidade criadora e da personalidade crítica”. Se formos a *Méthodes*, de 1961, especificamente no texto « *Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique* », veremos como o questionamento aparece mais diluído e desenvolvido:

*Fort souvent il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche ; ou encore que je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue. Ainsi pourra s'expliquer ma propre façon de dire un texte : avec quelque hargne, quelque colère, quelque frémissement, quelque impatience.*<sup>55</sup> (PONGE, 1999, p.945, grifo do autor).

Vejamus que, nesse mesmo trecho, pululam algumas outras questões como a prática pelas notas, a questão da « *rage de l'expression* », a monumentalidade da obra, o trabalho forçoso do poeta e, evidentemente, esse percorrer o túnel da prática literária. Esse caminho que se percorre torna uma mesma voz, no caso da prática pongiana, o poeta e o crítico da própria obra, agentes envolvidos

---

<sup>55</sup> “Muito frequentemente me vem, escrevendo, a impressão de que cada uma das expressões que profiro não são mais que uma tentativa uma aproximação, um esboço; ou ainda que eu trabalho *entre* ou *através* do dicionário um pouco à maneira de uma toupeira, recusando à direita ou à esquerda as palavras, as expressões, abrindo caminho através delas, apesar delas. Assim minhas expressões me parecem mais como materiais rejeitados, como escombros e, no limite, própria obra às vezes como o túnel, a galeria, ou, enfim, o câmara que abri na rocha, de preferência como uma construção, como um edifício, ou como uma estátua. Assim poderá se explicar meu próprio modo de dizer um texto: com alguma rabugice, alguma cólera, algum frêmito, alguma impaciência.” (PONGE, 1999, p.945, grifo do autor).

no processo da literatura de uma mesma maneira. A prática da literatura e da crítica passa por um mesmo filtro criador e dele se alimenta. Ora, não seria estranho, portanto, pensar este tipo específico de crítico, ou um eu-crítico, como claramente ficcional. Todavia, temos que considerar que o eu-lírico pongiano é, de fato, aquele que sai de si para olhar de fora – esse é o processo do *Le parti pris des choses*. Vejamos que esse movimento é o de constante busca pela exatidão da palavra e, acima disso, da própria identidade.

*C'est en abdiquant toute signification et représentation préalables, en acceptant d'être hors de soi dans l'abstraction lyrique du geste d'écrire, en se projetant dans la matière des mots et des choses, que le poète se révèle à lui-même et aux autres.*

*Un tel lyrisme n'est bien entendu la propriété de personne, et surtout pas celui de « ma fausse personne ». On aura noté la présence du nous dans ce texte, comme dans nombreux textes de Ponge. Dans 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>56</sup> (COLLOT, 1996, p.124, grifo do autor).*

Evidentemente, encontraremos resquícios do eu-civil Francis Ponge, mas esses são retrabalhados sob o prisma das necessidades da obra (como em todos os bons poetas) e se tornam somente ponto de fuga, de um tipo humano diga-se de passagem. Nesse sentido, o sair de si é sempre estar no homem e nas palavras. O próprio ato de escavar requer, imediatamente, que o sujeito que efetua o trabalho (a toupeira) seja crítico no sentido de escolher aquilo que lhe é útil segundo seu próprio gosto. Em verdade, o que separa a produção pongiana de qualquer lírica é o caráter de naturalidade, o teor das notas, que ele lhe imprime.

A identidade entre espírito criador e espírito crítico está, segundo o « *Natare piscem doces* », provada pelo « *ANCH'IO SON' PITTORE* ». Esta máxima é atribuída à Correggio (1494-1534), pintor italiano renascentista, que, diante da Santa Cecília de Raphael, teria dito: “Eu também, sou pintor”. A passagem é citada, curiosamente, numa das cartas de Rimbaud (2009) a Théodore de Banville, a de 24 de Maio de 1870. Além da aproximação com a pintura, Ponge

---

<sup>56</sup> “É abdicando de toda significação e representação prévias, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, que o poeta se revela a ele mesmo e aos outros. Um tal lirismo não é, evidentemente, propriedade de ninguém, e sobretudo não aquele da ‘minha falsa persona’. Notaríamos a presença do nós nesse texto, como em numerosos textos de Ponge. Na medida em que ele ultrapassa o indivíduo, por apoiar-se sobre as palavras e as coisas comuns, este lirismo na terceira pessoa do singular pode tornar-se um lirismo na primeira pessoa do plural: ‘o mais objetivo não é’ ‘de alguma maneira comum’?” (COLLOT, 1996, p.124, grifo do autor).

executa em seu próprio texto, e por inferência, o movimento de Correggio ao afirmar que « *c'est devant l'œuvre d'un autre, donc comme critique, que l'on s'est reconnu créateur* ». Ora, o estar diante do outro exige o contato, o corpo a corpo com o texto, com a obra, num esforço tão criativo quanto o da própria criação. Ser crítico é estar diante do outro. Como em Correggio, não existe passividade no ato de estar diante da obra; para além disso, essa atitude leva em consideração o que veio antes no sentido de determinado objeto enquanto obra digna de contemplação, mas também no de considerá-la como aberta a outra forma de criação. Daí, cada leitor ser ele também crítico, pois age sobre as obras. O movimento de Ponge, todavia, não se circunscreve às obras de outros, mas se alarga especialmente à sua própria. Ao dobrar o exercício crítico sobre si mesmo, este outro de que fala o poema torna-se o eu. Reconhecer-se criador exige um autoexame, uma autoconsciência, que se resume, sem surpresa alguma, na máxima rimbaudiana do « *Je est un autre* ». Este “eu”, é bom lembrar, pela objetividade da poética pongiana (do autor do *Une saison en enfer* também), abre um espaço ainda mais abrangente a fim de que todas as vozes acomodem-se à sua dicção. Daí, a sair de seu livro e ver de fora como ele funciona é um passo. A criação aqui se dá no sentido mais claro que é o de enfrentar o mestre, a tradição, esse grande outro assombroso, que, por vezes, coloca-se como este eu mesmo.

A investigação do processo criativo e crítico, afirma o sujeito, se daria na análise e correção de certas associações de ideias rumo a uma generalização. Notemos que, na segunda parte de « *Natarem piscem doces* », é como se a leitura do caminho criativo recaísse sobre o próprio poema que a executa: rever a sua biografia, corrigir (muito pouco), dar um título. A simplicidade das etapas do fazer ficam claras com a preposição « *voilà* », mas, ao mesmo tempo, realizam a complexidade do ato criador que faz surgir diante de nossos olhos algo que antes não estava ali. A eternidade dessa arte só resultaria de um estado de indiferença, ou seja, da naturalidade do criador em relação ao objeto que cria porque, então, ele teria existência própria, falaria com a sua voz. Aliás, o desejo de autonomia que Francis Ponge apresenta em relação às coisas assemelha-se muito com o que o poeta jovem sente em relação a seus mentores. Nesse sentido, começar recusando Paulhan é taxativo da vontade de engendramento de uma poética pessoal frente à tradição, à mão castradora que lhe indica um único caminho: o da poesia convencional, versificada, comum. « *Contre son mentor, Ponge revendique le droit d'exercer lui*



*aussi l'art de la réflexion critique, et de l'intégrer, à sa démarche créatrice.* »<sup>57</sup> (COLLOT apud PONGE, 1999, p.970). Na sua amplitude, a obra pongiana atesta que esse processo criativo vale para toda a “sorte possível de escritos, para todos os gêneros”, coisa que se estende, evidentemente, à poesia e à crítica – coisa que faz as suas fronteiras extremamente porosas.

Se existe uma questão premente na obra desse francês, que é a do não ser poeta, em mesma medida aflora sempre a consciência de que se trabalha com as palavras em estado de poesia. A recusa é antes a toda uma certa tradição cristalizada – a do lirismo sentimental – que ao trabalho com a palavra. Nesse sentido, o poeta é aquele que não oferece um pensamento, mas um objeto. Vejamos que, ainda que se esteja no pensamento, o poeta deve se esforçar a colocá-lo, apresentá-lo, enquanto objeto – coisa que veremos com a leitura de *Méthodes*. O caráter prescritivo, incisivo mesmo, deste último trecho do proema, sobretudo dos seus dois primeiros parágrafos, carrega ainda a noção do dom, daquilo que é oferecido, marcado que é pelo paralelismo e repetição de vocábulos como « *poète* », « *poème* », « *pensée* » e « *objet* » em um esquema de alternâncias que os alinhava projetivamente. O poema, enquanto objeto de prazer intelectual e moral, oferecido ao homem, deve ser o horizonte do poeta. Novamente: se estamos no pensamento, o poema deve ser antes disso objeto – Ponge não dissocia pensar do fazer. E, na esteira disso, estamos na palavra, poemas são objetos de palavra originados da criatividade do homem.

A despeito da naturalidade do processo de criação descrito anteriormente no proema, fica claro que poeta e poema devem estar ajustados à sua função – o prazer. A essas reflexões, construídas em parágrafos de proporção similar, segue-se um terceiro: « *C'est la pierre de touche du critique.*” Em primeiro lugar, a concisão do parágrafo, poética, limpa e objetiva (quase objeto), contrasta com a distensão dos dois anteriores e os retoma pelo pronome demonstrativo. Ora, sendo o oferecimento de um objeto de prazer pelas mãos do poeta a pedra de toque do crítico (ou da crítica), é como se esta já estivesse contida naquela noção e, por inferência, torna-se função dela, também, colocar um objeto de prazer. Nesse sentido, o poema e a crítica se alçam quase que à mesma categoria, em certo sentido, pela expressão “pedra de toque” porque acena ao fato de que o material do poeta e do crítico é o mesmo. Pouco importa, portanto, saber se a

---

<sup>57</sup> “Contra seu mentor, Ponge reivindica o direito de exercer, ele também, a arte da reflexão crítica, e de integrá-la ao seu método criativo.” (COLLOT apud PONGE, 1999, p.970).

própria crítica pensa, já que no caso específico desta ela tem a função de criar. Todavia, tal criação tem também a obrigação de ser prazer. Encerrando o proema, o eu-crítico passa por Arsitóteles, Pirro e Montaigne, comentando as regras de gosto, a metafísica e a moral; além disso, quanto à prática das artes (e não somente da literatura, veja-se), nelas reconhece somente regras empíricas.

### 2.3 Entre *Poliedro e(t) Proêmes*

*Poliedro e Proêmes* fundamentam-se sob a insígnia do poema em prosa. Ou numa indefinição de gêneros que é bem-vinda à sua envergadura crítica se pensarmos que, quanto mais distante de uma forma estritamente fixa, mais essa postura poético-crítica se manifesta. É claro que o praticamente um quarto de século entre as duas publicações é significativo. Todavia, é urgente que consideremos a leitura e aceitação do poema em prosa no Brasil e na França. Evidentemente, a natureza deste livro de Ponge especificamente (e talvez de sua obra de modo geral) ampare-se consideravelmente no fato de que, para os franceses, o poema em prosa é revolucionário por excelência e lido, de fato, enquanto poema. No Brasil, à exceção de Cruz e Sousa, existiu sempre como que uma ressalva em encará-lo como um subgênero lírico verdadeiramente revolucionário. De certa maneira, esse estado de coisas está refletido nas duas obras que analisamos: a de um Murilo, cujos poemas em prosa se ligam muito mais à metáfora e a um estilhamento prosaico da forma; e a de um Ponge, poético, sem dúvida, mas cujos poemas compactuam com a naturalidade das notas. Ainda que tratemos, no entanto, com estados (culturais, geográficos, políticos e literários) diferentes, parece-nos que a fatura deriva sempre para um domínio da expressão que trabalha diretamente com a crise das formas, naquilo que ela guarda das suas mais que evidentes tensões. Nesse sentido, essa crise é resolvida, ou melhor, instaurada, lançando mão de uma espécie de criatividade que se espelha na literatura do outro. Então, a poesia e a crítica entrevistadas nessas obras nascem de leitura e construção simultaneamente.

Murilo Mendes congrega, nos “Setores” do *Poliedro*, uma explosão temática agenciada pelas mãos do eu-lírico de maneira que é ele o centro de tudo. A sua ficcionalização é flagrante, ainda mais se comparada a passagens consideradas mais biográficas, como temos em *A idade do serrote* por exemplo. Por isso mesmo, o panorama de obras e pessoas citadas é enorme e ganha

uma espécie de corpo novo nos poemas, como se o que se desse fosse uma espécie de antropofagia pessoal, porque vinculada a qualquer coisa de afetivo que essa voz lírica múltipla tem a oferecer. Aliás, vale lembrar: só devoramos aquilo que é digno de ser devorado. Aí, reside o impulso criativo dessa poética crítica. É o caso por exemplo do bandeiriano “Porquinho-da-Índia”:

PORQUINHO-DA-ÍNDIA

Quando eu tinha seis anos  
 Ganhei um porquinho-da-índia.  
 Que dor de coração me dava  
 Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!  
 Levava ele pra sala  
 Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos  
 Ele não gostava:  
 Queria era estar debaixo do fogão.  
 Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

— O meu porquinho-da-índia foi a minha primeira namorada.  
 (BANDEIRA, 1993, p.130).

Poema que aparece sob outras vestes e cujo título o mineiro toma emprestado:

O PORQUINHO-DA-ÍNDIA

O porquinho-da-Índia é um animal muito gracioso e fino, nada erpe, que me fez uma reverência, sorrindo-me com malícia, a primeira vez que o encontrei – há muitos anos – atravessando meio desconfiado o soalho de uma poesia de Manuel Bandeira.  
 (MENDES, 1994, p.987).

Portanto, a crítica poética de Murilo deve ser considerada sob uma ótica muito específica, aquela que ele próprio aplicava aos seus objetos: a de observar-lhes as facetas diversas, intermediadas pelo olhar lírico, com base numa movimentação instigada quase sempre pela forma tensionada entre prosa e poesia – e a maior prova dessa tensão talvez seja o “Setor Texto Delfico” caleidoscópico e múltiplo (e do qual falaremos no próximo capítulo). Esse eu-crítico muriliano é tendencioso por natureza, porque dialógico e ficcional. Sua leitura da poesia do outro é biográfica naquilo que lhe convém para a construção de sua ficcionalidade e analítica no sentido de que

escolhe, decompõe e recompõe o lido a seu bel-prazer. O uso das diversas citações concorre para esse modo de ser.

Em Ponge, ao contrário, existe uma contenção formal que faz com que os textos permaneçam no poema em prosa de modo visualmente distendido, até confortável (resquício daquela aceitação francesa, talvez?). Tematicamente, o que parece estar em questão são os próprios textos ou outros: os do *Le parti pris des choses*. No entanto, o caráter de notas dos *proêmes* favorecem um dobrar-se sobre si. Ainda quando dialoga com o outro, caso, por exemplo, em que Ponge trabalha diretamente com o *Mito de Sísifo* de Albert Camus na seção intitulada « *Pages bis* ». Compactuando com a absurdidade do mundo e com a sua filosofia da não-significação, é a poesia que se-lhe opõe porque é « [...] *la naissance (ou résurrection), la création metalogique (la POÉSIE)*. »<sup>58</sup> (PONGE, 1999, p.213, grifo do autor). Vejamos que a própria noção de poesia, e o modo como ela se manifesta em *O partido das coisas*, valida o direcionamento crítico dos poemas (e textos) elencados em *Proêmes*. Ora, se a poesia comunga com o que é lógico, nada mais natural que poesia e crítica se irmanem. São as « *saignées critiques* » e as « *œuvres poétiques* »: « *Quand je ne serais plus capable de ces saignées critiques, plus astreint à ces hémorragies périodiques, il est à craindre que cela signifie que je ne suis plus capables non plus d'aucune œuvre poétique.* »<sup>59</sup> (PONGE, 1999, p.220). O francês coloca-se sob os holofotes de uma ficcionalização de outra espécie, aquela que joga com a própria obra, prévia, analisável, passível de uma dissecação das razões e dos mecanismos. A grande pauta da obra pongiana é utilizar a prosa em todo o seu fulgor racional e, ainda assim, mantê-la poesia por uma espécie de lógica da simplicidade, do olhar que renova. « *Je suis artiste en prose ( ? )* » (PONGE, 1999, p.215), dirá ele – “Eu sou artista em prosa (?)”.

Uma questão parece interessante tanto em *Poliedro* quanto em *Proêmes*, sendo digna de mais atenção é a maneira pela qual as obras se compuseram no âmbito estrutural. Vejamos que o caráter de recolha, de difusão dos proemas pongianos rivaliza à aparente organização dos poemas murilianos. Em Francis Ponge, prevalece a oscilação libertária de tons e textos em *Proêmes*. Todavia, no limite, a sua publicação comprova em grande medida uma necessidade da própria obra pongiana de eliminar fronteiras muito definidas entre poesia e crítica – coisa que a presença

---

<sup>58</sup> “[...] o nascimento (ou ressurreição), a criação metalógica (a POESIA).” (PONGE, 1999, p.213, grifo do autor).

<sup>59</sup> “Quando não fosse mais capaz dessas sangrias críticas, mais forçado a essas hemorragias periódicas, temo que isso signifique que eu não seja mais capaz também de nenhuma obra poética.” (PONGE, 1999, p.220).

da própria prosa já ajuda a diluir. É claro, o tom, mais crítico ou menos crítico, mais poético ou menos poético, existe é um componente que concorre para o equilíbrio da obra completa, no horizonte de uma prática que é poética e autocrítica na maioria dos momentos. Nesse sentido, é como se o autor jogasse com as perspectivas daqueles que o leem, de seus analistas, quando ele próprio se explica e se analisa.

Para Murilo Mendes, no entanto, essa política de recolha e organização se dá de modo diverso, ficando só em projeto, pois o *Poliedro* do modo como havia sido pensado incluía setores outros, tais como o “A idade do serrote” e “Colagens”. Outros, como “Microzoo”, “Microlições de coisas” e “Texto Délfico”, mantinham-se. Mas é bom frisar que, do mesmo período, é a elaboração de outras obras de prosa e de poesia. O próprio Murilo Mendes (apud AMOROSO, 2013b, p.105) afirmara numa entrevista em 1966: “Resolvi, apesar da idade, subverter minha linguagem poética e estou escrevendo quatro livros ao mesmo tempo, dois em prosa e dois em poesia. Os de poesia são *Contacto* e *Exercícios*; os de prosa, *Poliedro* e *Figuras*. No último aparecem poetas, artistas em geral, filósofos, em suma, as figuras da minha vida.” *Contacto* e *Exercícios*, como veremos, serão *Convergência*, embora com muitas alterações. *Figuras* seria, provavelmente, *Retratos-relâmpago*: “Seis anos depois, por ocasião do recebimento do Prêmio Etna-Taormina, em nova entrevista, confirma seu projeto: “[...] estou escrevendo uma coletânea de retratos de pintores, escritores, poetas com o título *Retratos Relâmpago* [...]” (AMOROSO, 2013b, p.105, grifo do autor). A propósito dessa prática concomitante de escrita, Leonil Martinez (2006a, p.69), em “Murilo Mendes e o poema em prosa”, observa acertadamente que “[...] ao contrário do que a publicação de *Poesia completa e prosa* poderia levar a inferir, ou seja, que o movimento da escritura muriliana em direção à prosa seria algo como uma segunda fase ou etapa, ou período europeu, tal afirmativa permite considerar que Murilo sempre cultivou o convívio de múltiplos registros de escrita dentro de sua própria escritura.” É claro que o período europeu existe, mas não se liga somente à produção em prosa, como vemos com os póstumos *Papiers* e *Ipotesi*.

Resta evidente que o método conformando o *Proêmes* e *Poliedro* não é similar, mas é interessante notar que as diretivas das obras são similares, pois a natureza dos escritos ali encontrados reside na quebra de fronteiras de seus estatutos – eles poderiam estar ou estavam em outras obras. Outrossim, é importante concluir que, pelos nomes dos prováveis setores, mesmo de modo embrionário e hipotético, aquilo que separa o *Poliedro* de *A idade do serrote* ou até mesmo

*Convergência e O discípulo de Emaús* é meramente a divisão e a organização em um ou outro livro. A imagem abaixo é significativa justamente por apontar a um desejo de racionalização dentro da perspectiva dialógica e aderente a que se propunha:

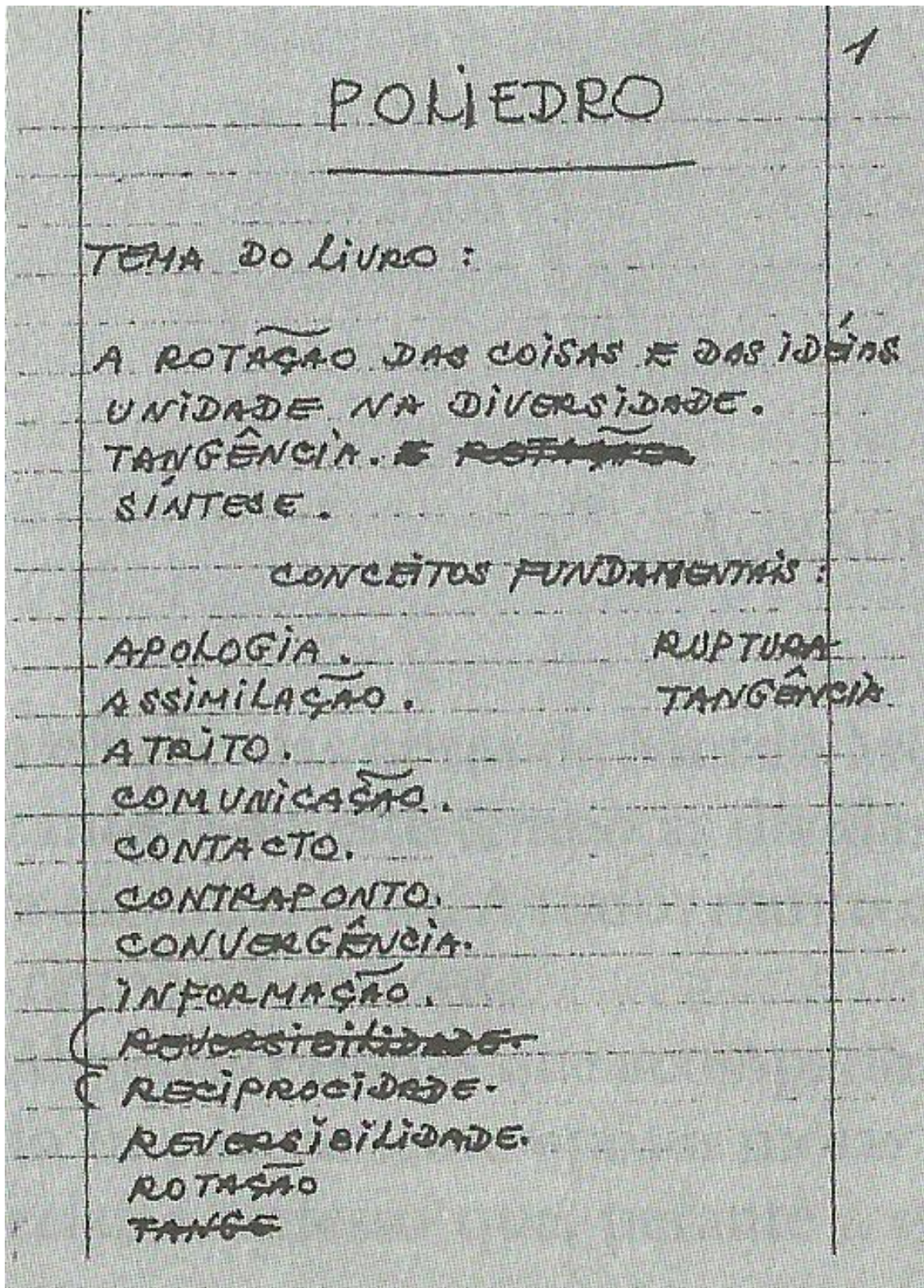
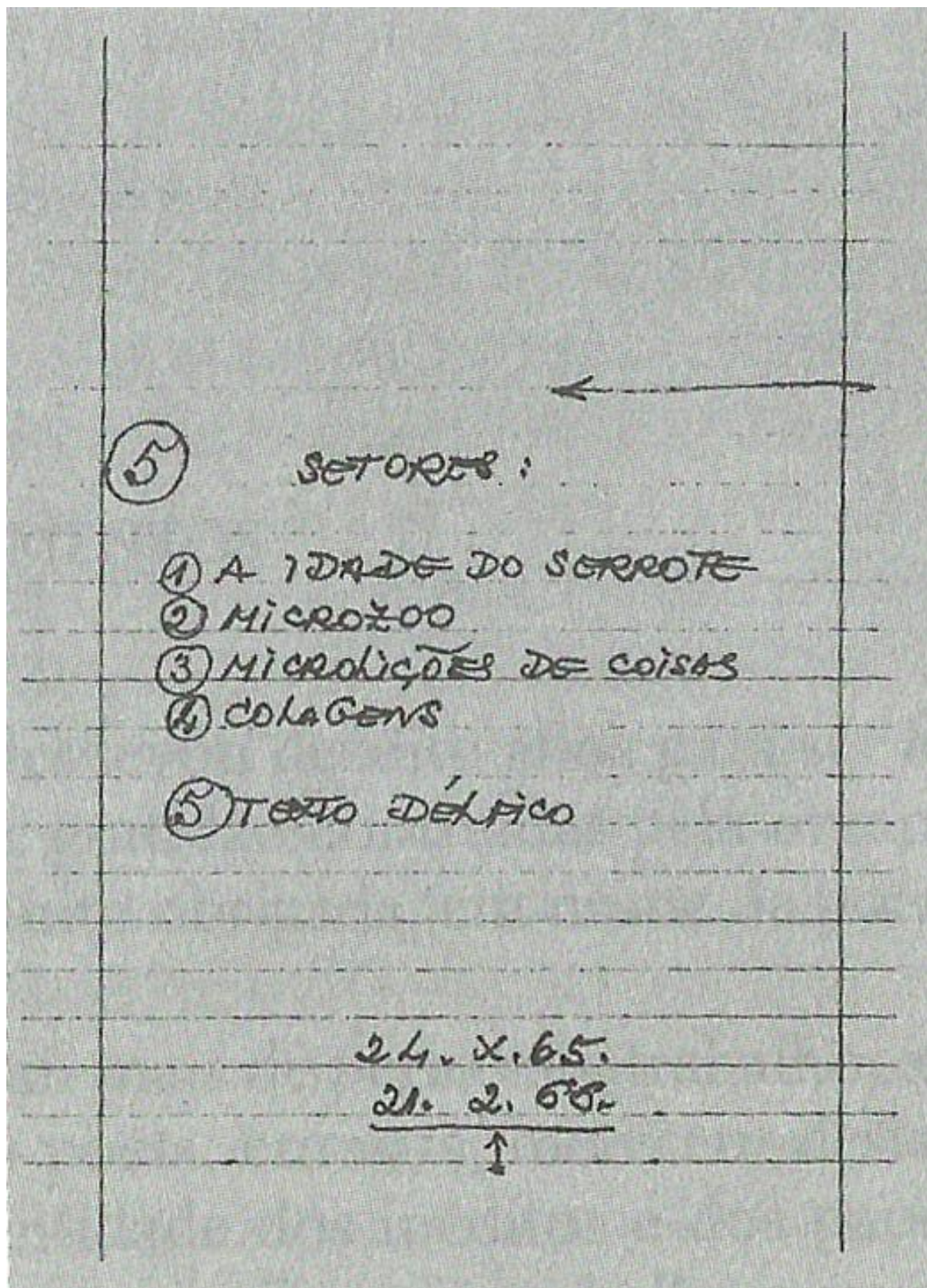


Figura 1 – Estrutura do Poliedro de 1972.

Fonte: Murilo Mendes (1994, p.77).



**Figura 2** – Estrutura do Poliedro de 1972.

**Fonte:** Murilo Mendes (1994, p.77).



Esses conceitos fundamentais estampados no projeto do livro estão, de certa maneira, em consonância com o que se lê na “Microdefinição do autor”, que abriu a edição original do *Poliedro* em 1970. Na verdade, é como se ela se constituísse numa espécie de desdobramento, mais geral e pessoal, é claro, desses “conceitos fundamentais”. Portanto, este eu-lírico dialoga sempre com outros, pela assimilação, atrito, “contacto”, e ainda com o Murilo Mendes ele mesmo, ou aquele ficcionalizado. Este, realiza-se na ideia do “autor” desta microdefinição – micro porque é incapaz de ser circunscrita, porque pertence a uma constituição em que predominam várias vozes discutindo uma miríade de posicionamentos e assuntos: “[...] porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; por haver começado no início da adolescência a leitura de Cesário Verde, Racine, Baudelaire; por julgar os textos tão importantes como os testículos [...]” (MENDES, 1994, p.45).

É reflexo dos modos de ser do eu-lírico não somente a “Microdefinição do autor” muriliana, mas também o excerto de uma carta de 1946, enviada a Jean Paulhan, que franqueia a abertura dos *Proêmes* de Francis Ponge:

*Tout se passe (du moins l'imaginé-je souvent) comme si, depuis que j'ai commencé à écrire, je courais, sans le moindre succès, « après » l'estime d'une certaine personne.*

*Où se situe cette personne, et si elle mérite ou non ma poursuite, peu importe.*

*Du Parti pris des choses, il me parut qu'elle avait surtout pensé que les textes de ce recueil témoignaient d'une infaillibilité un peu courte.*

*Je lui montrai alors ces Proêmes : j'en ai plutôt honte, mais du moins devaient-ils, à mon sens, détruire cette impression (d'infaillibilité).*

*Elle leur reprocha aussitôt ce tremblement de certitude dont ils lui semblaient affligés.*<sup>60</sup> (PONGE, 1999, p.195, grifo do autor).

---

<sup>60</sup> “Tudo se passa (pelo menos, imaginei-o frequentemente) como se, desde que comecei a escrever, eu corresse, sem o menor sucesso, ‘em busca’ da estima de certa pessoa. / Onde se situa essa pessoa, e se ela merece ou não minha perseguição, pouco importa. / Do *Partido das coisas*, me pareceu que ela tinha sobretudo pensado que os textos dessa coletânea testemunhavam sobre uma *infaibilidade um pouco breve*. / Eu lhe mostrei então esses *Proemas*: tenho deles antes vergonha, mas ao menos eles deviam, na minha opinião, destruir essa impressão (de infalibilidade). / Ela lhes criticou instantaneamente esse *tremor de certeza* do qual eles lhe pareciam afligidos.” (PONGE, 1999, p.195, grifo do autor).

O trecho aponta talvez ao aspecto crítico mais premente dos *Proêmes*: o desejo de ir contra. Fazer frente aos próprios leitores, ou leitor especializado, à revelia deles ou em razão deles. Nesse sentido, a crítica pongiana é dupla: ao leitor, Jean Paulhan, já que as considerações se direcionam a ele, e ao próprio texto, o anterior, o *Le parti pris des choses*. No correr de nossas análises, pudemos observar o desejo de desligar-se da voz do mentor (não sem razão, o livro encerrar-se com o « *Le tronc d'arbre* »). Mas, nesse sentido, a voz lírica pongiana deseja também livrar-se, como das cascas da árvore, da infalibilidade, do fechamento, como se o horizonte fosse mesmo o inacabamento da linguagem, do homem, da voz poética, tornando-se sempre uma outra coisa. É a busca pela « *indépendance d'esprit* » da qual fala Michel Collot (apud PONGE, 1999, p.964) nas notas da obra completa. Uma espécie de independência, é sempre bom lembrar, em relação a si mesmo. Por fim, vale notar, como a própria crítica especializada de Murilo e Ponge procederam a esse inacabamento desejado (também pelo brasileiro), agindo sobre suas obras supostamente terminadas: a “Microdefinição do autor” foi movimentada para a “Introdução” da *Poesia completa e prosa* da Editora Nova Aguilar; a carta de Ponge a Jean Paulhan foi, nas *Œuvres complètes* da *Bibliothèque de la Pléiade*, acrescentada « *après-coup* », posteriormente, pelos organizadores da edição, Bernard Beugnot e Michel Collot especialmente.

### 3 TÉCNICA + METATÉCNICA = REFLEXÃO

Disposição oscilatória dos textos em diferentes publicações, impossibilidade de encarceramento do discurso num único gênero literário, ficcionalização abrangente do eu-lírico em consonância com o eu-civil e a figura do escritor, o texto (poético e não somente) refletindo sobre si próprio e outros, forjando uma teia de significados insuspeitos. Antes que nos aventuremos nas sendas de *O Discípulo de Emaús*, *Méthodes* e *La table*, é preciso que continuemos a levar em consideração esses aspectos que serão, logo de saída, redimensionados a uma escala maior, não mais somente pelo poema em prosa (ou por suas possibilidades), mas por conferências, textos de viagem, aforismos, entre tantas outras formas e gêneros discursivos. O seu estado de poesia, em diálogo com outras produções diversas e o processo de escrita pelos rascunhos, é o que deve conduzir o percurso deste capítulo, na observação da prática de um exercício crítico ao qual se dedicam Murilo Mendes e Francis Ponge. No entanto, o caso agora é o de um exercício de autocrítica ou autoanálise mais direta: os poetas (perdoe-nos, Francis Ponge!) investem, direta e indiretamente, na leitura das próprias obras, mas de modo que isso se constitua numa outra dobra sua, performática, reflexiva e denunciadora dos mandos e desmandos da linguagem e da noção de poesia.

Nesse sentido, o nosso investimento deverá ser o de observar o lugar e a articulação possível entre *O Discípulo de Emaús* e *Méthodes* e *La table* com a prática poética de Murilo Mendes e Francis Ponge. Deverá se observar, sobretudo, o modo como esses textos ajustam, em seu mecanismo, poesia e discurso sobre a poesia. Ora, que lugar crítico ocupam um livro de aforismos e outro que reúne uma variedade de escritos diversos? A própria inserção na publicação das obras completas dos dois autores é significativa: o do brasileiro abre a seção intitulada “Prosa” e a do francês compõe a segunda parte do *Le grand recueil*, de 1961. Ou seja, a publicação, quer organizada pelos poetas ou por críticos e especialistas, situa o *corpus* desse capítulo numa espécie de zona indefinida do ponto de vista de sua atuação: prosa, poesia ou crítica?

No entanto, o que importa verdadeiramente é o efeito que têm para a leitura de um panorama geral da obra de Murilo e Ponge. Esse efeito é o de completude, de equilíbrio, na medida em que *Méthodes* e *O Discípulo de Emaús* nos permitem ler outras obras. Esse movimento de espelhamento se dá na abertura do fragmento, no seu fracionamento, tenha ele a

medida do aforismo ou de um grande bloco. O que importa, de todo modo, é como o tecido se ajusta ao passo que se compõe, como no caso da inclusão dos rascunhos em *La table*, permitindo, assim, que possa executar uma série de retornos e prospecções em direção ao próprio porvir. Por um outro lado, essa fragmentação aponta à noção de prática diária do texto, sempre retomado, conduzindo-se como numa sinfonia, plena de repetições no tempo e no espaço.

### 3.1 O Discípulo (e o Oráculo de) Murilo Mendes

*O Discípulo de Emaús* tem sua primeira edição em 1945 e a segunda em 1946, momento em que o verso muriliano abunda em força metafórica e plasticidade – prova disso são, publicados no mesmo período, *As metamorfoses* de 1944, *Mundo enigma* de 1945 e até mesmo *Poesia liberdade* de 1947. Portanto, se o livro de aforismos parece ser um salto, ou tentativa, rumo à prosa, essa investida tem perceptivelmente muito mais de poesia do que se pode, à primeira vista, julgar. O contexto ainda é o da Segunda Guerra Mundial, e o poeta ainda é exclusivamente brasileiro (Murilo só se tornaria o “poeta brasileiro de Roma”<sup>61</sup> em 1957 e sua primeira estadia na Europa iniciar-se-ia somente em 1952). São justificáveis um certo ar de catequização nos fragmentos de um poeta que, em grande medida, continua a ser visto talvez única e exclusivamente (de modo equivocado, frise-se) como católico e surrealista, estigma do qual ele quererá se livrar após a sua chegada à Europa. Para um observador mais atento, no entanto, a consciência de seu tempo e a ironia poética estão presentes e, em *O Discípulo de Emaús*, vazam-se numa prosa (poética, fragmentária, numerada) permitindo-nos olhar o Murilo daquele momento e também o do futuro, numa convergência de posicionamentos que já se nos acenava. Como diria Luciana Stegagno-Picchio (1959, p.70): “Todos os fermentos e estímulos que encontraremos nas obras posteriores já estão aqui em embrião.”

Abrindo-se com uma dedicatória à Maria da Saudade Cortesão, com quem o poeta se casaria em 1947, seguido da citação dos versículos 13 a 23 do livro de “S. Lucas, Cap. XXIV”<sup>62</sup>, *O Discípulo de Emaús* compõe-se de 754 aforismos numerados que contemplam temas variados

---

<sup>61</sup> Maria Bethânia Amoroso (2013a), em *Murilo Mendes: o poeta brasileiro de Roma*, analisa a leitura que faz da obra de Murilo Mendes a crítica, leitores casuais e jornalistas italianos, configurando assim um novo personagem: o poeta brasileiro de Roma, o estrangeiro.

<sup>62</sup> Cf. ANEXO A.

e caros ao universo muriliano: o homem moderno, a política, a religião, a mulher, a poesia, a arte, a cultura, a pintura, a música, a dança, a arquitetura, entre tantos outros. É claro que tais temas serão tratados sob o contexto do episódio bíblico da aldeia de Emaús. Nessa passagem, após a ressurreição, Cristo aparece para dois discípulos que iam de Jerusalém rumo à vila de Emaús, são eles, Cléofas e um segundo cujo nome não é citado. No percurso, os três conversam sobre a morte do próprio Cristo e este lhes transfere ensinamentos das escrituras. É claro que a presença física de Cristo era visível, no entanto, os discípulos não o reconheceram. Ao final do trajeto, convidaram-no a continuar com eles e, quando da partilha do pão, Ele é reconhecido e se torna invisível enfim.

O sentido exemplar tanto da passagem bíblica quanto do poema<sup>63</sup> é muito claro: trata-se da afirmação da fé, que São Paulo (e o próprio Murilo Mendes declarou-se um “cristão paulino”) dizia ser a “prova antecipada do que se espera, um meio de demonstrar as realidades que não se vêem”. A fé “totalmente voltada para o futuro”, “liga-se ao diretamente invisível”. (MOURA, 1995, p.106, grifo do autor).

O modo como Murilo se vale da passagem é, em si mesmo, crítico. Um primeiro ponto que fica claro é a apropriação do texto bíblico, sob a forma de citação, que vem antes dos aforismos, como se prefaciasse a conduta do aforista e asseverasse a necessidade de saber ver as verdades essenciais. É claro que, no correr dos fragmentos, Murilo pratica este salto: daquilo que parece estritamente religioso àquilo que é do campo da literatura, da arte, da vida, universalizando a prática religiosa, tornando-a uma prática também artística e cultural. Nesse sentido, a reflexão contida em cada pequeno texto, oferece-nos uma visão que se deseja verdade geral. É o que se tem, por exemplo, com o aforismo de número 6: “O difícil não é encontrar a verdade: é organizá-la.” E, sobretudo, com o de número 8: “O invisível não é irreal: é real o que não é visto.” (MENDES, 1994, p.817). Ambos ligados implicitamente ao episódio de Emaús. Outrossim, de modo mais direto, o encontro de Jesus com os dois discípulos aparece enquanto

---

<sup>63</sup> Em *Mundo enigma* de 1945, há um poema que “investiga os paradoxos da presença divina” (MOURA, 1995, p.105). Intitula-se “Emaús”: “Sempre és o hóspede – nunca és o rei / Muito mais derrotado que vitorioso. / Quando chegas e bates ao meu coração / Eu não te reconheço – há luz demais – / Debruço-me sobre as gravuras do caminho. / Quando te afastas – acompanhado pelo peixe azul – / Quando as formas se movem como num aquário, / Então eu levanto enternecido a lanterna / E logo começo a desejar que voltes, / Fascinado pela tua obscuridade.” (MENDES, 1994, p.378).

aquilo que Murilo Mendes classifica como o “ESPÍRITO DE EMAÚS”<sup>64</sup>, ou seja, uma espécie de abertura para o entendimento, de penetração no sentido da Escritura. No entanto, como sempre, a religiosidade, sob a batuta do cristianismo, liga-se diretamente ao que há de poético, à vida poética, livre, fraterna e caridosa:

235

O espírito de Emaús é o contrário do espírito de gabinete e de laboratório: é o espírito antitécnico, de desprendimento, de improvisação e de fraternidade no essencial. A vida poética pela contemplação das obras divinas, pelo aprofundamento da escritura, o companheirismo, o céu aberto, o pão eterno, uma posta de peixe e um favo de mel. É o complemento e a plenitude do espírito do Sermão da Montanha, o mais alto e perfeito exemplo de vida poética jamais proposto aos homens. (MENDES, 1994, p.838).

No contexto dado pela passagem bíblica, fica clara a posição desse Discípulo, que é um só, escancarado no título da obra: *O Discípulo de Emaús*. Logo, é como se a voz lírica tomasse seu lugar e acompanhasse Jesus e o próprio Cléofas numa caminhada que leva a Emaús, mas que nos leva também, como Cristo levou, por um caminho de reflexão e aprendizado, por entre uma gama multifacetada de temas, sob a forma versicular dos aforismos. Daí porque o Discípulo é aquele que nos força a ver: o homem moderno (religioso) e as coisas que se lhe rodeiam. A citação do livro de “S. LUCAS, CAP. XXIV” é significativa porque espelha o desejo muriliano de forjar com seus aforismos uma espécie de Evangelho próprio que, ainda que não narre uma passagem, tem pendor catequizante, parabólico e, acima disso, crítico. Do ponto de vista da forma, o versículo bíblico, em Murilo Mendes, por vezes se estende até tocar no poema em prosa, transformado por uma liberdade clara, incontida, embora a forma curta, iluminada, epigramática, seja dominante.

É evidente que o substrato religioso tem grande importância nesse momento da obra muriliana; no entanto, evidente também é que observar os aforismos de *O Discípulo de Emaús* única e exclusivamente por essa ótica seria o mesmo que reduzir a amplitude de uma prática poética que não vê fronteiras em nenhum aspecto da existência. Ora, ainda com viés religioso, o texto que aí se apresenta funciona como uma espécie de paleta crítica e auto-reflexiva da

---

<sup>64</sup> O aforismo 231 diz: “É necessário que todos que possuam um resto de crença, rezem para que o mundo futuro se revista do ESPÍRITO DE EMAÚS – isto é, para que se lhe abra o entendimento, e ele se penetre do sentido da Escritura.” (MENDES, 1994, p.838). Vale lembrar que os aforismos seguintes (232 a 234) também vão tratar diretamente de Emaús.

produção de Murilo Mendes, estendível, inclusive, às suas obras finais. “[O] *Discípulo de Emaús* que erroneamente tem sido considerado apenas no seu aspecto de manifesto católico e nunca no mais significativo de profissão estética do poeta.”<sup>65</sup> (STEGAGNO-PICCHIO, 1959, p.62). Não à toa, a própria crítica especializada coloca esses aforismos como base para a compreensão da obra do mineiro, ou seja, desempenhando papel de obra crítica também. Bons exemplos, e não os únicos, são os do próprio Murilo Mendes (1980), de Haroldo de Campos (1967) e de Laís Corrêa de Araújo (2000). Esta, em seu *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*, insere muitos dos aforismos de *O Discípulo de Emaús* na seção intitulada “Ideário crítico”, numa obra (e antologia) que foi entusiasticamente comemorada e aprovada por Murilo Mendes<sup>66</sup>, amigo da autora. Ora, é ao elencá-los juntamente com outros textos publicados em jornais e periódicos que ela nos acena ao teor de mobilidade das formas aí apresentadas.

No caso de Haroldo de Campos (1967, p.55, grifo nosso), vale a citação do início de seu antológico ensaio “Murilo e o mundo substantivo”.

Há em *O Discípulo de Emaús* de Murilo Mendes, livro publicado em 1945, um **aforismo que vale por toda uma programação estética**: “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”<sup>67</sup>. Pode-se dizer que o itinerário do poeta, a culminar no *Tempo Espanhol*, de 1959, tem sido um longo empenho no sentido de transfundir **essa posição teórica na prática de sua poesia**.

---

<sup>65</sup> E continua Stegagno-Picchio (1959, p.62, grifo do autor): “Ocorrem com frequência neste volume dois conceitos nos quais vamos encontrar a mola de toda a obra de Murilo Mendes: os conceitos de ‘elegância’ e ‘equilíbrio’. Termos divergentes apenas inicialmente, fundem-se depois numa correspondência cada vez mais rigorosa, de modo que ‘equilíbrio’, na linguagem do poeta, se tornará sinônimo de ‘elegância’ e a elegância será arte porquanto equilíbrio.”

<sup>66</sup> Numa carta a ela endereçada, data de 28.7.72, Murilo saúda Laís Corrêa de Araújo (2000, p.225) acerca do ensaio que constituiria o livro:

Querida Laís,

**BRAVO!**

Estamos contentíssimos, seu ensaio é magnífico, e durante muito tempo a ele deverão recorrer os que se interessarem pela minha poesia. Você agora passa a figurar na primeira linha dos críticos brasileiros. Saudade ontem me disse: “Deste livro salta a imagem de um grandíssimo poeta”. Sinto-me até abafado...

<sup>67</sup> “Mas aqui, já tangenciamos a visão religiosa, a ideia da ‘vocação transcendente do homem’, expressa em um aforismo famoso: ‘*passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo*’, isto é, **de uma condição acessória e decaída para outra essencial**. O mesmo aforismo, como se sabe, tem sido interpretado, e de modo igualmente razoável, de um ponto de vista estético: **busca da linguagem mais densa, tensão contínua para a expressão artística mais complexa.**” (MOURA, 2014a, p.263, negrito nosso, itálico do autor).

O trecho deixa transparecer na leitura do crítico o modo como a poética de Murilo Mendes sistematiza-se nos aforismos de *O Discípulo de Emaús*. Para além disso, mostra a eficiência desses posicionamentos teóricos oferecidos pelo poeta mineiro na elucidação de vários pontos de sua própria obra, dentre eles a concretude, no que toca à palavra, a que procedeu em seus anos europeus. Interessante é notar que *O Discípulo de Emaús* é o que poderíamos chamar de primeira incursão muriliana na prosa, embora seja preciso deixar claro o fato de que se trata de uma prosa que sendo aforística é, portanto, muito ligada à poeticidade, à iluminação – estado de que falaremos a seguir. Importante, nesse aspecto, é observar como o livro funciona qual um divisor de águas, de motor reflexivo, digamos assim, porque parte do verso, anterior, criador do mito Murilo, e olha para a prosa poética, poema em prosa e uma série de outros gêneros híbridos que foram publicados posteriormente.

Sendo tão mítico e personagem de si mesmo, Murilo também serve de exemplo quando observamos que ele e Maria da Saudade Cortesão Mendes incluem, enquanto organizadores, em *Transístor*, a Antologia de Prosa de 1980, com textos produzidos entre 1931-1974, os trechos de *O Discípulo de Emaús* junto a outros de *A idade do serrote*, *Poliedro*, *Retratos-relâmpago* e *Conversa portátil*. A presença de determinados aforismos entre uma gama de outros gêneros aponta como sempre ao caráter elástico de formas e de práticas da poesia do brasileiro: do poema em prosa ao retrato, passando por textos de viagem e trechos do livro de memórias. Outro ponto a ser observado na antologia é a maneira como se organiza a recolha dos aforismos: eles são pinçados do original com seus números e alocados em ordem crescente, logo, temos, por exemplo, o 1, seguido do 2 e depois do 4, e assim por diante, sem que essa numeração seja alterada. É evidente que o antologizar quebra a totalidade do conjunto, mas essa quebra nos leva a concluir, numa leitura total, o quanto o agrupamento dos aforismos é significativo no desempenho do plano reflexivo que a obra executa. Então, se há temas subordinados uns aos outros que se disseminam por todos os 754 aforismos, por outro lado pode-se observar que certos motivos se agrupam de modo sequencial ou próximo – como é o caso daqueles dedicados a Camões e Gil Vicente. Sob outra perspectiva, a fragmentaridade da forma permitiria ler cada pequeno texto de modo autônomo – como máxima, aforismo, reflexão, verso, versículo e, nos casos em que se distende num movimento de reflexividade incontido, como uma pequena crítica.



No que toca à brevidade, reflexividade, iluminação, marcas do aforismo, parece muito claro o quanto tais características aproximam-se daquelas ditas poéticas e, conseqüentemente, o quanto verso e aforismo são unidades afins em “Murilo Mendes, poeta cuja base são as epifanias” (LUCAS, 2001, p.70). A questão do fragmento na poética muriliana é um reflexo dessa relação que apontamos. Porque, no limite, se o verso é a unidade que de certo modo orienta o poema, o aforismo, em seus seguimentos, compõe-se como um meio termo entre verso e prosa – o verso é o *versus*, o retorno, a dança; a prosa é o pensar, a marcha. No caso de Murilo, essa divisão se esfalfa justamente pelo uso do verso livre e, sobretudo, da prosa poética. Na distância percorrida entre verso e prosa, ambos fragmentados e disseminados numa trajetória literária que vai dos anos 1930 aos anos 1970, o aforismo surge como mais uma extensão de uma poética que não se encarcerava em nenhum deles.

O jogo com o fragmento esteve presente já na primeira fase de Murilo Mendes. Como bem aponta José Guilherme Merquior (1974-1975, p.237) « [...] *l'épigrammatisme est une tendance générale du vers murilien.* »<sup>68</sup> O crítico lembra que a própria Laís Correa de Araújo (2000, p.92 e p.97) atenta ao fato em duas passagens de seu *Murilo Mendes*, ao dizer que, nas décadas de 1940, “[o]s versos se tornam menores e mais secos, porém tão dramáticos e contundentes quanto nos livros anteriores, de que Murilo Mendes agora abandonou apenas os movimentos demasiado teatrais e voluptuosos do corpo.” Ela ainda emenda que, “[m]esmo quando empolgado pela própria eloquência e sua presença de palco, vimos que o poeta seccionava muitas vezes a impulsividade de seu verso por uma observação epigramática, contundente e precisa.” O exemplo oferecido por Laís, embora ela trate a questão de um modo geral, é o seguinte, inserido *Mundo enigma* de 1945:

ALGO

*A Maria da Saudade*

O que raras vezes a forma  
Revela.  
O que, sem evidência, vive.  
O que a violeta sonha,  
O que o cristal contém  
Na sua primeira infância.  
(MENDES, 1994, p.428).

---

<sup>68</sup> “[...] o epigramático é uma tendência geral do verso muriliano.” (MERQUIOR, 1974-1975, p.237).

Outros exemplos podem ser encontrados em *As metamorfoses* de 1944 e em *Tempo espanhol* de 1959. Temos, inclusive, no póstumo *Ipotesi* de 1977, uma segunda parte intitulada “*Epigrammi e altro*” (“Epigramas e mais”). O poema que a fecha se intitula “*Ritorno*”:

*RITORNO*

*Una volta ritornerò  
per salutare il regno minerale  
dove il disordine è minimo.  
(MENDES, 1994, p.1521).*

Na tradução de Júlio Castañon Guimarães e Murilo Marcondes de Moura:

RETORNO

Voltarei um dia  
para saudar o reino mineral  
onde a desordem é mínima.  
(MENDES, 2014a, p.235).

A tendência epigramática atesta o parentesco entre o verso e o aforismo pela ênfase na substantivação da palavra, pelo jogo sintático entre termos, pela vontade de verdade e a colocação em funcionamento dos paradoxos (ainda mais numa poética que bebe das aproximações entre elementos díspares, acoplando-os baudelairianamente falando). Para além disso, e especialmente no caso de *O Discípulo de Emaús*, o pressuposto religioso entra como definidor porque a Bíblia, em sua forma versicular, aparece como parâmetro para a criação de uma espécie de aforismo muriliano próprio – religioso, siderado, contaminado pelo tempo em suspensão. Outrossim: mais do que sabida é a influência da tradução bíblica para o estabelecimento do que conhecemos hoje como o poema em prosa, híbrido entre prosa e poesia.

A forma aforismática, portanto, tem presença antes e depois de *O Discípulo de Emaús*, o que faz com que essa obra surja como uma espécie de salto não tão experimental – um salto feito olhando a tradição mais distante poderíamos dizer –, mas trabalhando como verdadeiro divisor de águas: sendo poesia e prosa, imagem e pensamento. Ora, a proximidade entre poesia, prosa poética e aforismo vai muito além da forma. Para a leitura dos aforismos de *O Discípulo de Emaús*, talvez seja mais interessante uma que considere relativamente alguns grandes temas aí abordados: o poeta, a poesia, a relação com outras artes e, por fim, a presença de Ismael Nery.

Para tanto, tomaremos os aforismos na maioria das vezes de modo espaçado, fazendo com que dialoguem na própria relação de subordinação entre si e em conjunto. A ideia é pensar os aforismos dos anos 1940 em consonância com a poesia propriamente em versos do mesmo período (como numa espécie de espelho) para que, em seguida, possamos analisar como essa forma foi reatualizada pelo poeta nos anos 1970. Nesse sentido, o primeiro movimento é o de encarar *O Discípulo de Emaús* como autocrítica poética e depois, com a leitura do “Setor Texto Delfico” do *Poliedro*, como o gérmen de uma poética que é também crítica.

A questão da forma aforismática relaciona-se diretamente com o posicionamento do aforista, uma vez que ele se coloca de modo artístico e moral. Logo, a verdade (menos importa a aceitabilidade desta) parte daquele que diz. A sua posição é próxima àquela do eu-lírico, cujo objetivo primeiro é o do mascaramento, do engano, da *persona*. E podemos ir mais além: não sem razão, Barthes (2004, p.110-101), ao tratar das máximas de La Rochefoucauld, apontar que

[o] autor das máximas não é um escritor; ele diz a verdade (pelo menos tem o projeto declarado de fazê-lo), é essa sua função: prefigura antes aquele a quem chamamos de intelectual. Ora, o intelectual é totalmente definido por um estatuto contraditório; não há dúvida de que ele seja delegado por seu grupo (neste caso a sociedade mundana) para uma tarefa precisa, mas essa tarefa é contestatória; noutros termos, a sociedade encarrega um homem, um retor, de se voltar contra ela e de contestá-la.

A posição de Murilo Mendes, ou ao menos a que ele almejava e a qual se concretizaria nos anos subsequentes à publicação de *O Discípulo de Emaús*, é, definitivamente, a do intelectual – bem como a concepção do poeta em toda a sua obra. O que não se dava somente na postura, realizada em todas as relações que o mineiro travava com outros intelectuais e artistas, mas no caminho experimental de sua obra, cravada por uma amplitude cultural imensa, na voz de um sujeito múltiplo não só do ponto de vista da forma. De mesmo modo, o empostamento do aforista dialoga com o do eu-lírico de *Tempo e eternidade* (escrito a quatro mãos com Jorge de Lima em 1935) que desejava “restaurar a poesia em Cristo”. Ainda que o texto de *O Discípulo de Emaús*, como um todo, não se circunscreva a essa bandeira, a relação entre aforismo e intelectualidade é muito pertinente à forma como Murilo se colocava enquanto intelectual católico. Isso é importante porque reforça o quanto a *persona* muriliana vai se construindo e fundamentando sob as bases da reflexividade e do pensamento – que são, inegavelmente, movimentos da poesia desde sempre.

Ora, se “o autor das máximas não é um escritor”, o autor das máximas murilianas é quase sempre poeta. A aproximação entre a voz do aforismo e a voz poética é um fato que indica a consciência de que aquilo que praticava era poesia.

266

Raramente me lembro que sou escritor; nunca me esqueço que sou poeta.  
(MENDES, 1994, p.841).

A forma é dística, equilibrando ao passo que desequilibra em direção à predominância do ser poeta em relação ao ser escritor (escritor e poeta: os termos da relação, os *relata*), numa espécie de comparativo (auto)crítico que se estabelece com base na antítese (lembro/esqueço; escritor/poeta). A primeira pessoa agrega um valor particular conferindo ainda mais verdade ao aforismo, como se atestasse o fato de que ser poeta independe de escrever ou não – ora, é o poeta que aqui escreve. Daí surge a engenhosidade porque, apesar de baseado num esquema antitético, os substantivos principais (escritor e poeta) não se excluem: o escritor é poeta, este nem sempre é escritor. Temos, portanto, um aforismo em dois tempos enunciado por um sujeito que performaticamente se autodenomina poeta.

Especialmente nos anos 1940, a obra muriliana situa a figura do poeta num patamar que o aproxima a uma linhagem divina. Como vimos no *Poliedro*, a poesia e o poeta, confundindo-se como num jogo de espelhos e ações, estão antes dos deuses e depois dos homens:

192

A poesia confere uma investidura na universalidade, uma participação na linhagem divina.

200

O verdadeiro poeta é conjuntamente um ser de circunstância, e eterno.

308

Difícilmente poderá ser poeta quem nunca sentiu saudade do céu.  
(MENDES, 1994, p.833, p.834 e p.845).

A crítica impressa na grande maioria dos aforismos direciona-se, se temos em mente aquele de número 266, ao próprio Murilo Mendes, poeta, sujeito e autor daquilo que escreve. Nesse sentido, a prática é completamenete autocrítica e descritiva. Ora, o desejo de definir que observamos no

Murilo europeu aparece em pequeno já nesses momentos. De modo didático, estabelecem-se as bases para que quem é poeta o seja por uma conduta e olhar específicos. O didatismo desses três aforismos não se separa da poeticidade e da engenhosidade: pela estrutura dúplice do movimento (192), por uma ponta<sup>69</sup> que é magistralmente antitética (200) e pela relação deceptiva entre os termos poeta e céu (308).

O poeta que se delineaia nos aforismos murilianos é sempre aquele que não separa projeto estético de projeto ideológico. Sob as benesses da positividade de *As metamorfoses*, publicado em 1944, o paradigma do poeta muriliano sintetiza-se na imagem do poeta futuro.

#### 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 presentis.  
 Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções  
 E não permitirá que algo se perca,  
 Não acabará de apagar o pavio que ainda fumeja,  
 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).

Se procedemos a uma leitura comparada entre o poema e os aforismos, é patente a razão pela qual *O Discípulo de Emaús* tem sido lido como uma espécie de ideário crítico da obra de Murilo Mendes. Justifica-se pelo movimento auto-explicativo, autodefinidor, mas, sobretudo, pelo

---

<sup>69</sup> Segundo Barthes (2004, p.89-90, grifo do autor), no caso da “ponta”, há uma verdadeira “[...] intenção estética que emana diretamente da frase; [...] em resumo, estou lidando com uma verdadeira construção verbal: é a ponta (que se encontra também no verso). O que é uma ‘ponta’? É, se quiser assim, a máxima erigida em espetáculo; como todo espetáculo este visa um prazer (herdado de toda uma tradição preciosista, cuja história já foi escrita); mas o mais interessante é que, como todo espetáculo também, mas com engenhosidade infinitamente maior, pois que se trata da linguagem e não de espaço, a ‘ponta’ é uma forma de ruptura: tende sempre a fechar o pensamento com uma apoteose, com esse momento frágil em que o verbo se cala, resvala ao mesmo tempo no silêncio e no apluso.”

emparelhamento ao poético. Daí, em algum momento, essa mesma fortuna crítica precisa pensar de modo não tão desvinculado o aforismo e o verso muriliano que, em sua unidade, acabam se espelhando com mais força justamente na tendência epigramática e dística (formada pelo encadeamento de sujeito e predicado):

585

O atraso dos outros impele cada vez mais o poeta para o futuro.  
(MENDES, 1994, p.874).

Existe uma diferença, no entanto, entre os versos da década de 1940 e os aforismos do mesmo período. Apesar da proximidade, estes últimos tendem a ser mais descritivos e definidores, pela sua natureza direta, moralizante. A diferença reside também no fato de que os poemas desse momento lançavam mão de maneira intensa da força metafórica. É claro que os aforismos de que tratamos aqui se valem de imagens (justamente para estabelecer os termos das relações); a poesia, no entanto, trabalha com uma metáfora de base surrealista, de aproximação de contrários totalmente distanciados, ainda que racionalmente associados, criando choques que dialogam com o período vivido, assolado pela Segunda Guerra Mundial. Também essa metáfora de força explosiva aparecerá em aforismos murilianos, mas naqueles dos anos 1970, como veremos mais adiante na leitura do “Setor Texto Délfico” do *Poliedro*.

Os aforismos tendem a nos apresentar, pela investidura nos substantivos que conformam os termos da relação-definição, uma imagem mais estática, porque reflexiva, moralizante e desejosa de ser verdade. Ao contrário dos poemas que, ainda que reflexivos porque olham o mundo e a si próprios, têm ares de prática ativa, no sentido de que se baseia no desejo de ser ação no mundo. Nessa direção, a presença do verbo “ser” nos aforismos rivaliza a uma infinidade de verbos de ação nos poemas. O que nos leva ao que Murilo toma, de fato, do Surrealismo: a cartilha inconformista.

286

Viver a poesia é muito mais necessário e importante do que escrevê-la.  
(MENDES, 1994, p.843).

Tal aspecto ativo da poesia é entrevisto na própria imagem do poema enquanto dominador, um tipo de entidade de palavra que controla o eu-lírico. A poesia, o ser poeta, então, equivalem a viver em estado de poesia – a automitificação da vida muriliana é prova desse estado. Prova também é a necessidade contínua de refletir, de ser crítico (da cultura), um crítico em estado bruto cujo amadorismo é qualidade e não defeito. Viver a poesia é estabelecer a *religio* entre o humano e o sagrado, entre a estética e a ideologia, valendo-se da linhagem divina. Daí porque a existência do poema começa no próprio eu-lírico/poeta (que encaramos como sinônimos), mas ultrapassa-o:

597

O poeta é escravo e senhor do poema.

644

O poeta não quer ser governado nem governador.  
(MENDES, 1994, p.875 e p.879).

À imobilidade do aforismo contrapõe-se a ação explosiva e mutabilidade do verso, em que o poema persegue o poeta<sup>70</sup>. Este surge, então, e a partir daqui falamos tanto do ponto de vista dos aforismos quanto dos poemas em verso e em prosa; o poeta surge como agenciador do contato entre o humano e o divino. Mas também um criador: um pequeno deus, um Prometeu mortal que rouba o fogo sagrado. O poema é a ferramenta por meio da qual ele executa sua tarefa de estabelecer-se como um centro de relações, pelo qual todas as coisas passam. É aquele que reajusta as coisas na unidade, como reza o “Ofício humano” de *Poesia liberdade* de 1947:

#### OFÍCIO HUMANO

As harpas da manhã vibram suaves e róseas.  
O poeta abre seu arquivo – o mundo –  
E vai retirando dele alegria e sofrimento  
Para que todas as coisas passando pelo seu coração  
Sejam reajustadas na unidade.

---

<sup>70</sup> Como lemos no poema “A criação e o criador” de *As metamorfoses* de 1944: “E agora é ele quem me persegue / Ora branco, ora azul, ora negro, / É ele quem empunha o chicote / Até que o verbo da noite / O faça voltar domado / Ao pó de onde veio.” (MENDES, 1994, p.337).

É preciso reunir o dia e a noite,  
Sentar-se à mesa da terra com o homem divino e o criminoso,  
É preciso desdobrar a poesia em planos múltiplos  
E casar a branca flauta da ternura aos vermelhos clarins do sangue.

Esperemos na angústia e no tremor o fim dos tempos,  
quando os homens se fundirem numa única família,  
Quando ao se separar de novo a luz da trevas  
O Cristo Jesus vier sobre a nuvem,  
Arrastando por um cordel a antiga Serpente vencida.  
(MENDES, 1994, p.408).

Esses exemplos que temos citados dão conta do diálogo extremado entre a poesia de Murilo e o seu tempo, num trabalho poético plenamente redimensionado pela religiosidade e pelas técnicas de vanguarda. Os aforismos, portanto, espelham essa relação de modo mais contido, como se fossem uma grande coletânea de poemas cuja força metafórica arrefeceu em favor da reflexão, da crítica, do estabelecimento da figura do intelectual e de seu desejo de cravar a verdade. Eles, são, ao fim e ao cabo, extensão, avesso e espelho da obra poética – e também da obra em prosa. Em razão disso, tendem a definir, sendo quase categóricos, o posicionamento do poeta e da poesia perante os homens e os acontecimentos:

125

No poeta existe uma comunicação de todos com cada um, e de cada um com todos.

202

Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta. O poeta é ao mesmo tempo um ser simples e complicado, humilde e orgulhoso, casto e sensual, equilibrado e louco. O poeta não tem imaginação. É absolutamente realista<sup>71</sup>.  
(MENDES, 1994, p.827 e p.834).

Parece-nos lógico o fato de que cada um dos aforismos deve ser lido não só individualmente, mas enquanto parte de um conjunto – movimento de leitura que o livro nos leva a executar. É preciso observar, no entanto, que em algumas ocasiões o próprio aforismo apresenta uma chave de leitura direcionando-o de modo urgente a outro. É o caso dos números 499, 530 e 455, que cabe ser observado:

---

<sup>71</sup> Esse realismo é do tipo que vê mais lógica numa nuvem que num ônibus, porque aquela é elemento natural enquanto este nunca o será. Portanto, o poeta é aquele que se opõe com tenacidade ao absurdo da vida.



455

Complemento ao n° 477:  
 O poeta é o homem que dá; o rico é o homem que toma.  
 (MENDES, 1994, p.862).

O aforismo de n° 477:

477

Todos os movimentos políticos modernos chegaram a este resultado:  
 desconsolar o homem e tirar-lhe a razão da existência.  
 (MENDES, 1994, p.864).

Sermos direcionados a um aforismo posterior confere ao fragmento um teor crítico no sentido de que o texto dialoga afirmadamente com o seu porvir. Esse é o único caso em que o “Complemento” refere-se a um aforismo posterior, as outras ocorrências complementam aforismos que vieram antes. Tais indicações do texto dão a ver o seu inacabamento, um estado natural e consciente de incompletude. Ou seja: enquanto fragmento que deve ser lido em consonância com todo um universo determinado, o do livro e o da obra completa de Murilo Mendes. E não somente, pois a leitura conjunta transforma em quaternária (não de todo equivalente) um fragmento cuja estrutura era dual. Para além disso, a complementação ressignifica ambos os aforismos: o poeta é o homem que consola e dá razão da existência; os movimentos políticos modernos, sob a casca dos homens ricos, desconsolam e tiram a razão da existência dos homens<sup>72</sup>. Resignifica-se, novamente, quando o fragmento n° 477 torna-se, já que complemento, ainda mais inserido na sociedade de destemores em que foi criado.

Ainda com a mesma força epigramática, o “Poema nu” de *As metamorfoses* sintetiza o poeta enquanto figura devotada ao amor pelo homem e à humildade do serviço com as palavras.

---

<sup>72</sup> Essa relação entre o poeta pobre e o rico aparece em vários momentos. O aforismo 447 é bom exemplo: “Não existe nada mais dentro de um conceito lógico, e menos digno de surpresa, que o desprezo do rico pelo poeta.” (MENDES, 1994, p.861).

## POEMA NU

Amor, sinônimo de pobreza,  
Amor, sinônimo de poesia.

A grande Ode antiga  
Clama no deserto:

O poeta meu servo  
É pobre como um sino,  
Pobre como um gramofone de 1900.  
A poesia é a pobreza,  
E o amor sobe para o espaço  
Sem ajuda.  
(MENDES, 1994, p.367-368).

As mesmas relações de equivalência (que, não por acaso, abundam em *O Discípulo de Emaús*) estão presentes tanto nos aforismos quanto no poema. Por exemplo: “O poeta é o homem que dá [...]” e “O poeta meu servo/ é pobre como um sino” ou também “A poesia é a pobreza”. Observando esses versos, fica claro como existem alguns termos que sustentam as proposições, estabelecem a comparação, e soam como palavras de força conduzindo-nos, como diria Roland Barthes (2004, p.83, grifo nosso), a um

[...] sentimento (aliás profundamente estético) de estar tratando com uma verdadeira **economia métrica do pensamento**, distribuída no espaço fixo e finito que lhe é reservado (o comprimento de uma máxima) em tempos fortes (as substâncias, as essências); é fácil reconhecer nessa economia um substituto das linguagens versificadas: **existe, como se sabe, uma afinidade particular entre o verso e a máxima, a comunicação aforística e a comunicação divinatória.**

A observação do autor do *Plaisir du texte* é certa para a leitura da posição do aforismo na obra muriliana, já que o tom religioso favorece a comunicação dos homens com os deuses. Ora, se o aforismo age estabelecendo uma “economia métrica do pensamento” fundamentado numa *religio* (religação entre o homem e o divino), vejamos que, para Murilo,

120

A poesia é a teoria dos homens e a prática dos deuses.

198

A poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito.  
(MENDES, 1994, p.827 e p.834).

A ponta do aforismo 120 (“e a prática dos deuses” – é ponta porque fecha de modo espetacular e antitético) reforça a ligação poética entre os homens e os deuses: a prática humana é divina e, enquanto teoria, também é uma forma de pensamento<sup>73</sup>. No entanto, existe um vão entre aquele que faz poesia, esses “alguns iniciados” dos quais fala o aforismo 198, e aqueles aos quais ela chega. O poeta faz parte desse grupo de iniciados (os iniciados dos mistérios órficos, das artes mágicas, da canção), portanto, é dele a missão de levar a poesia aos outros homens, como uma espécie de profeta moderno que pensa a prática divina ao passo que a executa.

Não só é função do poeta produzir o canto, mas ouvi-lo. A compreensão do conceito de poesia e seu poder de síntese passa por outras artes. No caso da música especificamente, ela é incorporada a essas obras por meio de um corte mais abrupto e sincopado, quando se trata dos sons do terror, além do aparecimento de elementos sonoros típicos do bélico (serrotes, tanques, bomba); por um outro lado, fazendo frente a esses sons, existe uma espécie de sinfonia do mundo, de harmonia secreta, que tende a ser ouvida.

591

Há um perene murmúrio no universo, que serve ao diálogo interminável entre a criatura e o Criador. O que falta a certas pessoas, para ouvi-lo, é musicalidade.

660

Só pelos místicos, pelos músicos e pelos poetas se poderá restaurar a melodia da estrutura humana. (MENDES, 1994, p.874 e p.881).

No aforismo de número 591, existe um jogo entre presença e falta. Aquela é o diálogo, comunicação entre criatura e Criador, entre o homem e Deus, entre o poema e os Homens. A falta é justamente daquilo que possui o poeta: musicalidade. É claro que esse termo é tomado em sentido amplo, como a capacidade de produzir o canto, ultrapassando as presenças notórias e importantes de Mozart (a quem *As metamorfoses* é dedicada) e Beethoven, o jazz, e chegando à percepção daquilo que nos rodeia. Segundo Fábio Lucas (2001, p.74), Murilo desenvolve o “conceito de música tangível”: “Recordo-me que na minha infância eu queria não tocar música,

---

<sup>73</sup> O aforismo 383 diz: “É necessário pensar o pensamento.” (MENDES, 1994, p.853).

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?” (MENDES, 1994, p.1084).<sup>74</sup>

A dança aparece em *O Discípulo de Emaús* como um “desdobramento da revelação poética”:

634

Dança: ritmo – plástica – elevação – ordenação do caos.<sup>75</sup>

636

Depois de tantas teorias voltamos aos antigos conceitos: a dança é um desdobramento da revelação poética; uma confrontação plástica do homem com o destino; um ritual de encantação.  
(MENDES, 1994, p.878).

E a pintura, cuja plástica relaciona-se diretamente ao poético pela força do poema enquanto imagem:

174

É necessário fazer tábua rasa dos nossos processos visuais. Aprender a ver em conjunto e em detalhe.

176

Os maus quadros ajudam a esclarecer a crítica dos bons.

342

Há uma espécie de meditação plástica tão intensa como uma meditação filosófica.

351

Um quadro é sem dúvida uma operação manual – mas é o resultado de inúmeras operações visuais e mentais.

---

<sup>74</sup> Posteriormente, nos anos 1970, com a dimensão trágica do eu-lírico muriliano mais estabelecida, essa musicalidade foi comumente invadida por uma espécie de cansaço, por um “silêncio amorfo”, ainda som no entanto – como lemos no poema em prosa “O golpe da manhã” de *Poliedro* (MENDES, 1994, p.1028-1029).

<sup>75</sup> É interessante comparar este aforismo a um outro que aparece no *Poliedro*, justamente pela ordenação e síntese que sugere o encadeamento dos termos:

“O pensamento grego:

Rotação — contato — ambiguidade — tangência — polivalência.”

(MENDES, 1994, p.1043).

356

A pintura se exprime pela forma e pela cor – e não pela poesia. Ela produz a poesia como a roseira produz a rosa – naturalmente e sem intenção. (MENDES, 1994, p.832, p.848, p.849 e p.850).

Vejamos que música, dança e pintura (essas outras artes às quais a poesia é esticada), atuam sempre como maneiras de corrigir os desajustes, seja restaurando o humano, reordenando o caos ou pensando visualmente o mundo. Todas essas artes trabalham com princípios construtivos e criativos, assim como a poesia e nela se ajustam. É claro que tais relações careceriam de mais análise, mas nosso objetivo aqui é somente mostrar como os aforismos dialogam com a obra muriliana como se fossem seu espelho e reflexão – uma extensão ativíssima da obra poética.

De modo geral, temos pinçado aforismos isoladamente, ainda que os apresentemos por ordem crescente. É preciso dizer que existe uma tendência à sequencialização temática quando se trata de música (do 660 ao 672, por exemplo), dança (625 a 638) e pintura (344 a 351). Ora, se adotada uma outra perspectiva, o ensinamento do aforismo 174 – “É necessário fazer tábua rasa dos nossos processos visuais. Aprender a ver em conjunto e em detalhe” (MENDES, 1994, p.832) – pode ser transposto para a questão da própria composição de *O Discípulo de Emaús* como um único texto, uma espécie de fatura estética fragmentada, poética e crítica a um só tempo. Tal ideia de unicidade deve ser estendida à obra completa de Murilo Mendes:

179

Um pintor pinta até o fim de sua vida um único quadro, um poeta escreve um único poema, etc. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio. (MENDES, 1994, p.832).

Vale pontuar a insistência no uso da repetição, típico mecanismo aforismático e poético. Ela atua de modo que os termos do aforismo sejam reforçados, mas criam também uma noção de alternância. No caso do 179, a incidência do termo “único” insiste na ideia de conjunto e torna clara a alternância e relação entre o pintor e o poeta.

Além desse esticar da poesia a outras artes, deve-se levar em conta aqui a presença de Ismael Nery. A relação entre os dois artistas durou de 1927 a 1934, quando Ismael faleceu, e foi marcada por uma troca que é decisiva para o estabelecimento do Murilo Mendes poeta e intelectual como o conhecemos hoje. Do que nos interessa por hora é a presença do pintor, poeta, artista plástico e dançarino em *O Discípulo de Emaús* porque se relaciona com “[o] diálogo, o

debate intelectual, a ampliação da experiência e do conhecimento, a discussão crítica, o intercâmbio de ideias, a expansão da vida do espírito [...]” (ARRIGUCCI JR., 1996, p.18). Tanto do ponto de vista espiritual quanto estético, Ismael foi o outro com quem se dialoga e aprende. Dessa relação, o Essencialismo é o traço mais firmemente identificável na poesia muriliana.

Embora hoje nos pareça vago e difícil de apreender, apesar de resumos e depoimentos do tempo, para Murilo o pensamento filosófico de Ismael constituía um sistema filosófico coeso e coerente, ou talvez melhor que isso, uma verdadeira filosofia para ser vivida. Com ela, buscava compreender o essencial das coisas, mediante a abstração do tempo e do espaço, propondo a felicidade de uma sabedoria harmônica, feita de equilíbrio entre o espírito e a matéria, entre a vida interior e a exterior, como via de acesso à transcendência. O “essencialismo”, no dizer do próprio Murilo, estava intimamente ligado à surpreendente personalidade do amigo, a seus “olhos de verruma” e à insaciável paixão do conhecimento que o levava a viver em contínuo “estado de pesquisa”. Teria sido concebido como uma espécie de preparação para o catolicismo, um catolicismo do contra, embebido de cristianismo primitivo, para ser vivido no dia-a-dia, concretamente, e que aceitava, como justas, partes do comunismo e bem podia casar-se ao Surrealismo, visto por ambos como “o evangelho da nova era, a ponte da libertação”. Ismael de fato abriu o caminho percorrido por Murilo rumo a essa ponte e a outros lados da realidade. (ARRIGUCCI, 2000, p.109, grifo do autor).

Vários são os aforismos que indiretamente investigam a filosofia de Ismael:

54

O tempo e o espaço são duas categorias anacrônicas que o homem deverá abstrair se quiser conquistar a poesia da vida.

98

O espírito de esquema e de síntese opera constantemente cortes no tempo, reduzindo todos os fenômenos à unidade.

623

O espaço e o tempo estão catalogados e previstos. (MENDES, 1994, p.823, p.825 e p.877).

O volume *Recordações de Ismael Nery*, publicado em 1996, mas composto por artigos publicados no ano de 1948 em *O Estado de S. Paulo* e no suplemento *Letras e Artes*, é ainda mais incisivo da importância dessa relação. Subtraído o teor elogioso, os artigos descortinam muito da vida intelectual brasileira dos anos 1920 – da chegada das vanguardas, da eclosão do moderno e

do Modernismo. Para além do mérito desses textos enquanto registro vivo do panorama cultural da época, o que nos interessa é em que medida permitem aproximar a prosa aforística de Murilo Mendes às ideias de Ismael Nery. Observemos um trecho de um dos artigos:

Muitas vezes interpelei-o a respeito da transmissão de suas **ideias estéticas, filosóficas e religiosas**. Dizia-lhe eu que um homem da sua estatura era indispensável ao mundo; que, sendo impossível aos seus amigos divulgarem suas ideias, devido ao tom singular e pessoal com que ele as apresentava, Ismael invariavelmente me respondia que não havia nenhuma importância nisso; e – textualmente – **“que se suas ideias eram verdadeiras, haveriam de se transmitir na sucessão das idades, não importando que aparecessem com o nome dele ou de outro”**. [...]

Jamais conheci alguém tão firmemente convicto da verdade desta proposição teológica, que o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. **Elaborara mesmo Ismael a “teoria dos deuses”, de que só me comunicou fragmentos, e que mostrava a dignidade do ofício de homem, como ele dizia.**

(MENDES, 1996, p.34-36, negrito nosso, aspas do autor).

Cinco pontos são importantes no trecho que foi publicado originalmente em *O Estado de S. Paulo*, no dia 16/07/1948, e no suplemento *Letras e Artes*, no dia 20/06/1948: a coexistência entre “ideias estéticas, filosóficas e religiosas”, a sistematização da filosofia de Ismael Nery, o questionamento da noção de autoria, a utilização do método fragmentário e a apropriação da visão de homem e de mundo. Esses itens serão, de um modo geral, desenvolvidos por Murilo ao longo de sua obra. Sobretudo, no caso do Essencialismo: não procedendo a uma sistematização de fato, o mineiro, valendo-se da bandeira de que “é mais importante viver a poesia que escrevê-la”, personificava em sua obra as linhas gerais da doutrina. O paradigma dessa sistematização, tantas vezes citado, é “Mapa” publicado nos *Poemas* de 1930, em que o eu-lírico aparece submetido aos deslocamentos espaço-temporais, prática que se tornará corrente a partir de então.

Em *Poemas*, aliás, fica claro como “[a]lguns títulos confirmam ora a a-temporalidade e a a-espacialidade, ora a confusão de tempo e espaço, a refração das idades, o simultaneísmo espacial (exemplo: ‘Abstração da Perspectiva’, *Tempo e eternidade*).” (LUCAS, 2001, p.27). Em *O visionário*, publicado em 1941, mas com poemas escritos entre 1930 e 1933, temos as dimensões do mito e do cotidiano reversíveis, sob as vestes de um princípio feminino indestrutível, no corpo de “Jandira”, submetida ao movimento de abolição do tempo e do espaço. Já em *Tempo e eternidade*, de 1935, dedicado a Ismael Nery, o “Poema essencialista” nos permite observar um elenco dos preceitos essencialistas numa espécie de poema-inventário, cujo

corde revive a abstração espaço-tempo, o simultaneísmo, a síntese ao essencial, o encontro entre todas as idades, dentre outros:

POEMA ESSENCIALISTA

*A Aníbal Machado*

A madrugada de amor do primeiro homem  
 O retrato de minha mãe com um ano de idade  
 O filme descritivo do meu nascimento  
 A tarde da morte da última mulher  
 O desabamento das montanhas, o estancar dos rios  
 O descerrar das cortinas da eternidade  
 O encontro com Eva penteando os cabelos  
 O aperto de mão aos meus ascendentes  
 O fim da ideia de propriedade, carne e tempo  
 E a permanência no absoluto e no imutável.  
 (MENDES, 1994, p.261).

A sistematização da filosofia de Ismael Nery vem tanto pela publicação de artigos, sob a forma do relato, de uma prosa mais jornalística, nas *Recordações*, quanto pelos próprios poemas que, ao fim e ao cabo, concretizam os conceitos – então, a poesia muriliana é a crítica, sob a forma poética, do Essencialismo. Nesse sentido, existe um movimento antropofágico que coloca em questionamento, de maneira muito particular, a noção de autoria.

Voltemos ao trecho do artigo de 1948 citado anteriormente: a expressão “vocação transcendente do homem” está relacionada com a visão de mundo de Ismael Nery e aparece apropriada por Murilo em *O Discípulo de Emaús* (e em outros momentos).

563

Através dos séculos o poeta é encarregado, não só de revelar aos outros, mas de viver praticamente no seu espírito e no seu sangue, a vocação transcendente do homem. (MENDES, 1994, p.871).

Vejamos que, em algumas ocasiões, fica muito patente a proximidade de trechos desses artigos e de fragmentos, como se a potência aforística forçasse o trânsito entre uma e outra forma: “De resto, o próprio Cristo, colocando em seu devido eixo a palavra antiga do demônio, declarou que **somos deuses (S. João, X, 35).**” Ou: “Pelo contrário, tudo depõe a favor da **vocação transcendente do homem.**” (MENDES, 1996, p.36, grifo nosso). O espaço que vai de certas



passagens desses artigos a outras de *O Discípulo de Emaús* parecem funcionar como estalos captados pela memória e lidos e relidos por um leitor que lhes tomou a essência, o núcleo do didatismo, manejando-os de modo a espetacularizá-los na rapidez do fragmento tendo a si mesmo como centro. De certa forma, o impulso fragmentário está no princípio da metodologia de Ismael Nery, avesso a qualquer sistematização – basta retomar o trecho: “Elaborara mesmo Ismael a ‘teoria dos deuses’, de que só me comunicou fragmentos”. Nesse percurso, oralidade e memória, aliadas à grande capacidade oratória de Ismael Nery, cujas palavras Murilo tentava transcrever e não conseguia, juntam-se para que o texto se estabeleça. O ato quase que antropofágico de se ler o outro, nesse caso, espelha o modo como esse Murilo lê-se a si mesmo. Murilo Marcondes de Moura (1995, p.51-52, grifos do autor) mostra o grau em que as vozes de um e outro se misturavam em *O Discípulo de Emaús*:

<i>O Discípulo de Emaús</i> (1943):	<i>“Notas autógrafas de Ismael Nery”</i> (s.d.):
“O catolicismo antecipa ao homem o conhecimento de verdades que ele e a humanidade irão atingindo no curso da vida” (n. 14)	“O catolicismo antecipa ao homem o conhecimento das verdades que ele e a humanidade irão atingindo no curso da vida”
“A tragédia da vida consiste no desvirtuamento do objetivo do homem” (n. 21)	“A grande e única tragédia consiste no desvirtuamento do objetivo do homem”
“A vida da humanidade possui as mesmas características da vida dum homem” (n. 27)	“A vida da humanidade possui as mesmas características da vida dum homem” (n. 27)
<i>Idem:</i>	<i>“Testamento de Ismael Nery (1933):</i>
“O homem é um ser futuro. Um dia seremos visíveis” (n. 754)	“Quando tudo tiver atingido o seu fim, aí começará nossa visível utilidade”
“Quando os fuzis, as togas dos juizes e as sandálias das prostitutas forem recolhidas aos museus, então começará a vida poética” (n. 376)	“Já reparaste que vivemos num mundo em que existem soldados, juizes e prostitutas?”
<i>Idem:</i>	<i>“Arte e artista” (s.d.):</i>
“A vida nos oferece em seu curso as emoções mais opostas – emoções necessariamente opostas, pois de outra maneira não teríamos relações construtivas” (n. 19)	“A vida nos oferece em seu curso as emoções mais opostas, emoções necessariamente opostas, pois de outra maneira não teríamos relações construtivas”
“A humanidade não tem sido outra coisa senão um homem submetido aos reflexos do ambiente dentro do tempo” (n. 11)	“A humanidade não tem sido outra coisa senão um homem submetido aos reflexos do ambiente dentro do tempo”
“Fazer justiça é repor um equilíbrio” (n. 75)	“[...] percebido o desequilíbrio, cuida de sua reposição (justiça pessoal)”
“O conceito primordial de arte encerra a ideia de equilíbrio” (n. 17)	“O conceito primordial de arte encerra a ideia de equilíbrio, eis porque achamos que um artista moderno não deva mais ser um cultor de temperamento e sim um estabelecedor de relações”

Essa seleção de trechos, que poderia ser muito mais extensa evidentemente, foi retirada por Murilo Marcondes de Moura do catálogo *Ismael Nery 50 anos depois*, cuja edição ficou sob os cuidados do MAC/USP em 1984. Originalmente, eles foram publicados como *Recordações de Ismael Nery*, em 1996, e no *Letras e Artes* em 1948. E, é claro, aparecem em *O Discípulo de Emaús* de 1945. Ainda que essas constatações pareçam óbvias, elas apontam à pendularidade entre muitos gêneros e posturas lírico-críticas: livro de aforismos, jornal, livro, catálogo de arte. Nessa passagem, as chispas poéticas, indo de uma publicação para outra, são indício de que a vivência poética muriliana ia muito além do escrever poesia. Trata-se de uma prática móvel da literatura, do material bruto literário, tomado de uma maneira que seja estendível em diversos sentidos e propósitos – da publicação, da leitura, do uso crítico, do aspecto afetivo. É uma literatura que se dispõe sempre a ser outra coisa manipulada pelo leitor e pelo próprio eu-lírico. Daí o conceito de autoria solapar-se agindo a favor da construção de uma *persona* por meio de resquícios dos outros que lhe completam, refletidos no texto. A noção de literatura para Murilo Mendes se realiza com base na ideia de um tecido único e abrangente, ao longo do qual as obras comungam com o todo e dele necessitam.

Embora o livro [*Recordações de Ismael Nery*] contenha elementos próximos de um gênero ficcional como a confissão, a prosa não tem aqui a força literária de outros momentos de Murilo: *A idade do Serrote* ou *Poliedro*, por exemplo, feitos com garra poética, naquele estilo condensado, de curtos-circuitos, elipses e explosões imagéticas irradiantes. Não consegue tampouco a percuciência e a límpida elegância de escrita dos textos críticos ou dos “retratos-relâmpago”, que se medem pela precisão. Apesar da tensão espiritual que demonstram em largas passagens, estas páginas carecem do brio e da agudeza das demais obras em prosa; **falta-lhes a chispa do desconcerto muriliano**. Mas não chegam a desapontar em sua agradável fluência; apenas a soltura jornalística torna-as transparentes para realce do assunto. **Murilo talvez as retrabalhasse, se a elas tivesse podido voltar.**

Mais importante aqui do que a qualidade da prosa é o teor do documento, que adquire valor literário, por assim dizer, obliquamente. **É que uma literatura não vive sem textos como este, pois depende deles até para que se possa compreender o que em determinado momento se concebe por literatura.**

(ARRIGUCCI JR., 1996, p.17-18, negrito nosso, aspas do autor).

No limite, é preciso considerar o fato de que existe um diálogo entre essas produções e que um retrabalho possível dos textos de *Recordações*, ou pelo menos das considerações de Ismael Nery, já se dissemina por toda a obra de Murilo Mendes, com a “chispa do desconcerto muriliano”.

Ora, se o valor literário de *Recordações de Ismael Nery* é oblíquo, seu valor crítico é indiscutível – ainda mais no sentido de que o Murilo jornalista se dispunha a salvar a obra de Ismael Nery. Bom exemplo é o seguinte trecho publicado no dia 09/07/1948 em *O Estado de S. Paulo* e dia 13/06/1948 no suplemento *Letras e Artes*:

Nosso querido Manuel Bandeira incluiu Ismael Nery entre os poetas bissextos. Em relação aos documentos escritos que deixou, está certo. Mas, verdade, Ismael era poeta contumaz, e ninguém conheci mais poeta do que ele. Punha mesmo a sua qualidade de poeta acima da de filósofo e muito acima da de pintor. Como às vezes eu o interpelasse a respeito da possibilidade de ele escrever poesias, Ismael respondia que “não desejava ser poeta oficial”. Escreveu de fato poucas poesias; as que encontrei em seus papéis, publiquei-as na revista *A ordem*, em fevereiro de 1935. Mas dessa pequena série existem dois poemas em prosa (que não constam, de resto, da antologia de Bandeira) e que considero até hoje, depois de os ter relido inúmeras vezes, extraordinários, com uma atmosfera única na poesia brasileira, e que são: “Poema Post-essencialista” e “O Ente dos Entes”. (MENDES, 1996, p.29-30, grifo do autor).

Essas relações todas traçam um fio entre verso, poema, aforismo, crítica e uma gama de relações de caráter afetivo. Mais uma vez, há o embaralhamento (sensível, no entanto) de vozes quando o “Poema Post-essencialista” e “O Ente dos Entes” são publicados por Murilo Mendes como artigos entre aqueles do *Letras e Artes* em 20/06/1948 sob a rubrica “Dois poemas de Ismael Nery”. Tal movimento, que se focaliza numa figura literária específica e com ela dialoga, também ocorre em *O Discípulo de Emaús* (e ainda de modo mais amplo nos *Retratos-relâmpago*). Para nossos propósitos, o que se dá então com Gil Vicente e Camões é lapidar. A este, são dedicados os aforismos 424 a 439; àquele, do 675 ao 682. Sobre Camões, trataremos brevemente num dos capítulos seguintes, colocando esses aforismos que lhes são dedicados lado a lado com o “Murilograma a Camões” de *Convergência*. No que toca a Gil Vicente, a sequência de aforismos é de teor descritivo, analítico, comparativo, mas sempre crítico e com um arremate típico de uma ponta aforística. A proximidade com o retrato é flagrante, assim como se dá entre Murilo e Ismael Nery, muito embora, se dispense o tom mais afetivo e de registro de acontecimentos. De *O Discípulo de Emaús*:

675

Gil Vicente é uma feira de prodígios. Poeta teocêntrico em plena Renascença voltada para o exterior, não é menos humanista que seus pares; mas, embora estude e considere o homem – porque o ama – não coloca nele seus fins. Poderemos antes dizer que se filia ao espírito da Idade Média, não só pelo caráter da sua religiosidade, como pela sua concepção do teatro muito ligada à dos “mistérios”. É principalmente pela crítica ao farisaísmo e aos costumes dos cristãos – tantos leigos como eclesiásticos – que ele se aparenta ao espírito renascentista.

677

Poucos poetas, em todos os tempos, terão compreendido e amado tão bem o Cristo como Pobre.

678

Por que compará-lo a Molière? Este restringiu-se à observação e caracterização do tipo, à crítica de costumes – dentro da relatividade do plano moral. Gil Vicente elevou-se ao plano transpsicológico, às alturas da contemplação dos mistérios divinos, desenrolando ante nós o panorama grandioso da Criação do Homem, da sua Queda e Redenção, neste auto verdadeiramente genial que é a História de Deus; e dentro do plano humano e psicológico iguala Molière, se não o supera. As peças deste – conforme ele mesmo declarou, – muito ligadas à sorte das representações; a música desempenha nelas um papel capital. A superioridade de Gil Vicente sobre Molière é, para mim, manifesta. (MENDES, 1994, p.882-883).

*De Janelas verdes:*

Homem de bom senso, franco, fala sem rodeios, sem abuso de retórica. Sempre nasce; nasce do próprio dissenso com o mundo falsificado, da sua “representação” figurativa; nasce dos problemas teológicos, políticos, agrários, militares – imediatos ou postrimeiros. Sempre nasce do tablado, da sabedoria adversativa do povo (“essa é a outra fantasia!”); sempre nasce do texto desdobrando-se e corrigindo-se no texto ulterior. Segundo alguns, pronuncia Molière e Brecht.

•

Músico e ator, mostra-se vários, multiplicando-se em exemplos didáticos, alegóricos, bíblicos; traja costumes medievo-renascentistas; elucidando-se, ilude (ou alude) a corte bilíngue que o perfilha; serve-se também do saia-guês; enraíza-se em São Francisco, Raimundo Lúlio e Juan del Encina. O inquisidor deforma-lhe o texto, as edições de corcel restituem-lhe a fisionomia inteiriça, “representada”. Grande é seu dom de síntese, particularmente nas situações pessimistas (“O! quem não fora nascido, / ou acabasse de viver”; “E comer-vos-ão a vós / os piolhos”, “Vós sois minha despedida, / minha morte antecipada”, “Ao inferno todavia! Inferno há i pera mi?”).

(MENDES, 1994, p.883 e p.1418-1419, grifo do autor).

A primeira coisa que os três aforismos e os dois trechos dão a ver é a extensão. É claro que são considerados extensos se comparados a alguns trechos mais breves compostos de sujeito e predicado, ou seja, a máxima de um tempo. Nesses casos, quando os comparamos a tal brevidade, podemos dizer que se aproximam muito mais de reflexões. No entanto, entre os aforismos 675 e 678 e os dois fragmentos de *Janelas verdes*, publicado em 1970, todos devotados a explorar a figura de Gil Vicente, existem diferenças claras: os dois primeiros tendem à descrição e à análise muito mais direta. A crítica, portanto, vem por um percurso reflexivo que é explícito, inclusive quando o objetivo é compará-lo a Molière. No que toca aos fragmentos de *Janelas verdes*, o processo crítico dá-se por meio da definição, marcada por uma estrutura paratática cujo tom é extremamente poético: a progressão da definição, especialmente no primeiro fragmento de *Janelas*, é feita com base na repetição dos termos “nasce” e “sempre”. A maneira como o olhar lírico se coloca em relação ao objeto é também diversa. Que se compare: “A superioridade de Gil Vicente sobre Molière é, para mim, manifesta” com “Segundo alguns, denuncia Molière e Brecht”. Há um sentimento, sutil, por certo, de relativização do próprio pensamento, quase como um outrar-se, o ser algum outro, ou aquele que se corrigiu. Nesse sentido, a comparação é interessante porque confirma que esses aforismos mais longos não se distanciam, em termos críticos, nem do retrato, nem do texto jornalístico, mantendo a coerência do tecido da obra muriliana, bem como a consciência de revisão e relativização. Logo, movimentação.

Se pudéssemos falar com Barthes (2004) diríamos que se excluiu, nos aforismos 675 e 678, de resto nos mais longos e reflexivos, o espetáculo, o drama da ponta. No entanto, essa espetacularização da linguagem acaba vindo a reboque porque esses fragmentos, mais críticos, mais reflexivos e menos moralizantes, são lidos como extensão dos outros. É claro que o fio que liga Camões e Gil Vicente a *O Discípulo de Emaús* é a religiosidade num primeiro plano e a poesia, a arte, num mais profundo. Daí que a trama, para além disso, ocorre quando lemos que “Poucos poetas, em todos os tempos, terão compreendido e amado tão bem o Cristo como Pobre”. Este, sim, um aforismo em quatro tempos (fundamentado em quatro pilares principais: “poetas”, “compreendido e amado”, “Cristo”, “Pobre”), mas que se alimenta dos anteriores: o poeta é Gil Vicente, “poeta teocêntrico”. Dentre esses poucos que amam o Cristo como Pobre, está, evidentemente, o próprio aforista – o indefinido “poucos” não sai impune. No entanto, podemos dizer ainda que a afetividade e a convergência de projetos liga Murilo a Gil Vicente.

Numa carta de 1932, Mário de Andrade (1968, p.102, grifo nosso) já aponta a Augusto Meyer essa proximidade entre os dois autores sob um outros ponto de vista:

Temos agora dele [Murilo] um “Bumba meu poeta” **simplesmente enorme, em que sátira, pagodeira, sensualidade e carícia se fundem numa harmonia inigualável, acho simplesmente enorme a coisa, digna dum Gil Vicente, no qual faz pensar, não pelas qualidades fundidas, mas pela forma de auto e pela força crítica de costumes. Tenho a impressão que é uma dessas coisas que já nascem clássicas.** Está claro que não pro público. Aliás você está reparando que a verdadeira arte poética, os verdadeiros poetas brasileiros, estão cada vez mais divorciados do público mesmo culto brasileiro? A verdadeira poesia do Brasil contemporâneo é uma manifestação absolutamente de elite e isso é terrível.

Sobre *Janelas verdes*, cujo título “[...] não se refere ao Museu as Janelas Verdes. Refere-se a espaços abertos; à liberdade; ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre” (MENDES, 1994, p.1444), é bom frisar que se divide em dois “Setores”, o primeiro enfoca cidades e lugares portugueses e o segundo, autores diversos; insere-se naquele movimento da viagem-poesia, também visível em *Tempo espanhol*, de 1959, e o inédito *Carta geográfica*, com textos de 1965-1967. Essas características são relevantes aqui porque apontam a uma setorialização que já aparecera em *Poliedro* e, de resto, presente em *O discípulo de Emaús*, e que só refletem o desejo de organização coerente por parte de Murilo. Por isso, a nota ao final de *Janelas*, além de mostrar a consciência da unidade (ou do inacabado), deixa claro o quão importante era, para ele, a noção de “exercício”, liberdade e afetividade em relação aos autores e lugares com os quais dialoga:

#### NOTAS DO AUTOR

- Reconheço a falta de unidade (no sentido clássico) do livro, mas não me importo. Trata-se dum exercício de estilo; e, querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto. (MENDES, 1994, p.1444, grifo do autor).

Em “Prosas de Murilo Mendes”, prefácio a *Transístor*, antologia publicada em 1980, Luciana Stegagno-Picchio (1980, p.21, negrito nosso, aspas do autor) afirma que

[o] “volume” [*O Discípulo de Emaús*] – eis o que eu dizia então – “apresenta-se como um manifesto de restauração católica, como um convite a recriar o espírito de Emaús, que é espírito de companheirismo com o Cristo, espírito antitécnico de desprendimento, de improvisação e de fraternidade no essencial, ‘complemento e plenitude do espírito do Sermão da Montanha, o mais alto e perfeito exemplo de vida poética jamais proposto aos homens’. A prosa (que pela sua própria natureza proíbe passagens bruscas de planos, e disciplina, canaliza, e escolhe sua matéria, exigindo, muito mais que a poesia, a presença concreta de numerosos anéis da **cadeia lógica**), **em lugar de extinguir o tom das afirmações, concorre aqui para tornar vigorosa, mais imediata, mais explícita cada uma das proposições. Os temas são muitos, mas ligados uns aos outros por uma relação de subordinação**, em vez de coordenação, e portanto sempre reconduzíveis a um só: **a relação entre homem e Deus na constante busca de uma harmonia geradora de equilíbrio**: ‘Nosso equilíbrio deve também produzir equilíbrio, para que haja equilíbrio total na nossa vida em colaboração com a humanidade’<sup>76</sup>.”

Ora, se existe um movimento de subordinação entre os temas (e estrutural também), como vimos com os aforismos dedicados a Gil Vicente e todos os outros, aliás, e se, de acordo com Stegagno-Picchio, esses temas são reconduzíveis à “relação ente homem e Deus”, é preciso ter como horizonte que tal relação passa sempre pela arte, cultura ou literatura e poesia como “vocação transcendente do homem” – aquilo que se produz para gerar equilíbrio. Nas “Notas e variantes” da *Poesia completa e prosa* de 1994, a que esclarece a dedicatória de *Tempo e eternidade* revela o desejo muriliano de desvincular de certo modo a totalidade de sua poesia do impulso religioso:

Dedicatória: À MEMÓRIA DE ISMAEL NERY] A Ismael Nery na eternidade T [Tempo e eternidade] • *na página de rosto do exemplar de T corrigido por MM, figura esta nota a mão pelo autor: “Corrigi êste livro em 1956. Não deverá figurar o dístico do começo do livro: ‘Restauremos a poesia em Cristo’. MM”*. • *na página branca que antecede a de rosto, outra nota: “Em vez de ‘A Ismael Nery na eternidade’, deverá figurar a dedicatória: ‘À memória de Ismael Nery’. Tomei estas decisões de acôrdo com Jorge de Lima. 1956. MM”*. (MENDES, 1994, p.1622, negrito nosso, aspas do autor).

---

<sup>76</sup> Na *Poesia completa e prosa*, pela Nova Aguilar, o aforismo 23 é diferente: “Nosso equilíbrio deve também produzir para que haja um equilíbrio total na nossa vida em colaboração com a humanidade” (MENDES, 1994, p.819).



Por um outro lado, é preciso entender que *O Discípulo de Emaús*, enquanto “criação extravagante dentro do bloco compacto da obra em verso”, deve ser observado como não tão extravagante assim, dada a proximidade total da obra muriliana com o fragmento e com uma tendência poética, crítica e reflexiva. Ademais, o conceito de extravagante não é estranho à obra do mineiro, haja visto os múltiplos caminhos que ela percorre.



Até o final, a obra de Murilo Mendes continua a apresentar lampejos aforísticos e fragmentos exemplares. A primeira parte de *A idade do serrote*, publicado em 1968, “Origem, memória, contato, iniciação”, é formada por aforismos; assim como o “Texto sem rumo”, que está em *Conversa portátil*, miscelânea publicada na *Poesia completa e prosa*, mas que deveria ter estado em *Poliedro*. Deste último, publicado em 1972, “O menino experimental” texto do “Setor A Palavra Circular”, bem como todo o “Setor Texto Délfico”, trabalham com a forma aforismática. Pelo caráter modelar dessa última parte do livro, convém observarmos o seu *modus operandi* associando-o àquele de *O Discípulo de Emaús*.

A primeira questão a ser discutida é, evidentemente, a da forma. De acordo com José Guilherme Merquior (1974-1975, p.237, grifo do autor), a quem este Setor do *Poliedro* é dedicado, num texto escrito em francês e intitulado « *Le ‘Texto Délfico’ de Murilo Mendes* », o dito setor

[...] *n’est pas rédigée en vers: il est écrit en aphorismes, en maximes, comme il convient à une parole d’oracle. Chez Murilo, virtuose du vers libre dépouillé de toute mélodie strophique, le passage à la prose fragmentaire appartient à la logique de l’élocution. [...] l’épigrammatisme est une tendance générale du vers murilien. L’aphorisme ne surgit d’ailleurs pas avec Poliedro. On le trouve déjà dans O Discípulo de Emaús, paru em 1944 [sic]. Plusieurs « graffiti » et « murilogrammes » de l’avant-dernier recueil du poète, Convergência, l’employaient aussi.*<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> “[...] não é redigido em versos: é escrito em aforismos, em máximas, como convém a uma palavra oracular. Em Murilo, virtuose do verso livre despojado de toda melopéia estrófica, a passagem à prosa fragmentária pertence à lógica da elocução. [...] o epigramatismo é uma tendência geral do verso muriliano. O aforismo não surgiu, aliás, com *Poliedro*. Nós o encontramos já em *O Discípulo de Emaús*, lançado em 1944. Muitos ‘grafites’ e ‘murilogramas’ da penúltima coletânea do poeta, *Convergência*, utilizavam-no também.” (MERQUIOR, 1974-1975, p.237, grifo do autor).

A esse fragmentarismo aludiu indiretamente João Cabral de Melo Neto (apud ARAÚJO, 2000, p.374) na famosa carta endereçada a Murilo Mendes apontando ao aspecto gráfico do qual este se vale em *Tempo espanhol* de 1959: “Por isso acho ótima a sua ideia de botar aquelas bolas ● para separar as partes de alguns dos poemas.” A observação cabralina é aguçada, pois “as bolas pretas” continuariam após 1959, momento em que Cabral escreve. Em inúmeras obras encontramos os tais sinais gráficos (●) separando partes de textos e, sobretudo, pulverizando a página, tornando, por vezes, a prosa num aforismo que se aproxima muito do verso. Essa aparição está no *Poliedro* e com mais intensidade no “Setor Texto Déléfco”.

A presença desse expediente tipográfico rivaliza com a numeração fixa apresentada em *O Discípulo de Emaús*. Os aforismos do “Setor Texto Déléfco” trabalham muito mais no sentido de uma desordem aparente, porém enganosa. Guiada por um eu-lírico divino, e pagão, aquilo que sugere essa desordem é, na verdade, vidência de um sujeito comungando com a tradição clássica mais original, a que é mítica e oracular: “Tenho fome de pedras, diz Rimbaud. Sirvam-lhe fragmentos do Pártenon, mesmo requentados. Ou de qualquer pedra anônima, ainda fria, de Delfos, Delos ou não.” (MENDES, 1994, p.1040). Tal mecânica do fragmento assim orientada, no entanto, serve à leitura de partes isoladas e também em porções dentro do todo – o que nos permitiria encarar o “Setor Texto Déléfco” de modo autônomo em relação ao *Poliedro* e seus outros Setores. Ora, a observação do fragmento isolado e do conjunto também está presente em *O Discípulo de Emaús*. A diferença básica entre os aforismos de 1945 e os de 1972 é que o modo como as relações entre termos se estabelecem são menos evidentes, a compreensão tornada mais nebulosa, estabelecendo aproximações afins às da poesia em verso dos anos 1940, só que numa linguagem pulverizada no branco da página.

O Setor é “Déléfco”, de Delfos, com seu mítico Santuário onde a Pitonisa lançava profecias e enigmas. Sendo sempre uma mulher comum daquela mesma região treinada para incorporar a voz de Apolo, temos a palavra por meio da máscara do feminino – o que é coerente na obra muriliana, basta pensarmos na quantidade de figurações sob as quais a poesia aparece (Musa, Mulher, Dama Branca, etc). As complexas profecias da embriagada Pitonisa, para que fossem compreendidas, dependiam não só do sopro dos deuses, mas da leitura dos homens. O retrato de Delfos oferecido em *Carta geográfica*, com textos escritos entre 1965 e 1967 e publicados postumamente só em 1994, é interessantíssimo quando se pensa na visão do oráculo

por Murilo, mas, sobretudo, quando se observa a forma como o mito mistura-se à vida desse eu-lírico e endossa-lhe algumas posturas poéticas.

Aqui [em Delfos] o culto de Apolo atingiu o vértice. Além de contribuir em alto grau para o desenvolvimento da cultura que nasce da religião (o templo apolíneo foi comparado a uma universidade) os sacerdotes souberam fazer render a superstição popular. Instalada na trípole do santuário, movida talvez pela constante ameaça dos tremores de terra e outros fenômenos naturais, a pitonisa caía em transe; os sacerdotes interpretavam a seu modo o oráculo ambíguo, influenciando assim em todos os setores da vida grega. Foram tantos os tesouros concentrados em Delfos, que muitos séculos mais tarde seus despojos transferidos para Constantinopla puderam adorná-la.

•

Ovídio informa que havendo Apolo matado aqui a espantosa serpente Píton, símbolo do caos, da desordem, recebeu o título honorífico de Pítios, também nome primitivo de Delfos; ele é portanto o espírito ordenador, o gênio da razão e da claridade, o que soube circunscrever o enigma. Atribuíram-lhe outro título que me agrada muito: Esminteu, isto é, exterminador de ratos. (Pudesse ele agora exterminar a Bomba!) Apolo era finalmente dito o Musageta ou condutor das musas; seu prestígio atravessa os tempos até ao nosso, pois que subsiste em poemas de Hölderlin, Rilke, e numa partitura maravilhosa de Strawinski. Por sua vez Baudelaire escreveu: “*N’y a-t-il pas un Apollon pour tout homme qui le mérite?*” Se Apolo guiava as musas, vale dizer que era o planejador consciente da obra poética, reunindo inspiração e artesanato. Nietzsche opôs-lhe Dionísio, deus da emoção, do instinto religioso descontrolado. Entre esses dois polos oscilava a vida espiritual dos gregos.

•

Além das notícias de Plutarco e Heródoto sobre a importância do oráculo délfico, possuímos referências de Platão em vários tratados. Mas o texto capital encontra-se na Apologia ou processo e morte de Sócrates, onde se revela a influência decisiva que a resposta do oráculo a seu amigo Cairefonte exerceu no pensamento do filósofo que, depois dum inquérito feito a homens de várias classes, reconheceu os limites da consciência humana. O ambiente de Delfos provocou portanto uma passagem dialética fundamental da cultura grega: da dúvida abstrata à certeza pessoal do pesquisador.

•

Salto a enumeração fastidiosa das obras de arte existentes em Delfos, preferindo resumi-las na estátua brônzea do Auriga condutor de carros, semelhante segundo alguns a uma coluna, misto de força e graça, tímido-soberbo, com os olhos amendoados, o queixo voluntarioso; e na esfinge alada em mármore de Naxos, alusiva àquelas que propôs a Édipo a questão essencial: que é o homem? A figura da esfinge, entre delicada e monstruosa, tornou-se durante muito tempo uma ideia fixa dos gregos. Deles recebi também este signo poético que fertilizou minha vida a partir da adolescência.

(MENDES, 1994, p.1056-1057, grifo nosso).

Do longo trecho citado, algumas considerações são extremamente importantes. A primeira delas é a ambiguidade do oráculo, típica do poético, influenciando nos setores da vida grega, constituindo-se um fazer ativo na sociedade – o que corroboraria as diretivas do “é mais importante viver a poesia que escrevê-la”. Outra questão é a capacidade de leitura que o eu-lírico-personagem demonstra ter acerca do tema que discute. São leituras não só realizadas *in loco*, por meio da observação, mas advindas do trabalho com os textos, configurando um referencial amplo – aquele do intelectual, poderíamos dizer. Por isso mesmo e também por se tratar de um sujeito eminentemente poeta, a presença apolínea tem mais força em Hölderlin, Rilke, Baudelaire e Strawinski. Outrossim, o estatuto de Apolo, enquanto “planejador consciente da obra poética, reunindo inspiração e artesanato”, oposto a Dioniso, que se estabelecem como os dois polos entre os quais oscilava a vida espiritual dos gregos, é também o caso muriliano em sua “Microdefinição do autor” em que afirma “[...] não separo Apolo de Dionísio”. Talvez mais importante que tudo isso seja a consicência do gênero ao dizer que saltará “a enumeração fastidiosa das obras de arte existentes em Delfos”, bem como o relato da própria vida fertilizada pelo enigma. Essas considerações são importantes porque mostram como os textos murilianos ganham consistência se lidos enquanto tecido ou conjunto. Pois, nesse movimento, eles se permitem ler uns aos outros, explicar uns aos outros, logo, conferir à obra uma amplidão de sentidos que não estaria de outro modo prevista. Portanto, “[a] viagem que realiza pela Grécia, transformada poeticamente em páginas de *Carta geográfica*, é toda ela marcada pela oscilação entre a Grécia mítica que sobrevive em Murilo e as ruínas desse passado que o poeta visita em 1957.” (AMOROSO, 2013a, p.53-54).

No panorama da pendularidade de gêneros da obra muriliana, essa característica fragmentária (não somente o fragmento clássico como em *O discípulo de Emaús*, mas o fragmento-explosão como no “Setor Texto Delfico”, ou aquilo que poderíamos chamar de fragmento-face dos objetos, que veremos em várias obras como a própria *Carta Geográfica* ou *Janelas verdes*); tal característica fragmentária deve ser posta a serviço da leitura da própria obra, no sentido da ação crítica: analisando, decompondo e recompondo, tendo por horizonte a criação de um objeto mais completo. Dessa maneira, por exemplo, podemos observar o quanto as visões de Murilo relativas a Delfos e às condutas daí advindas estão estabelecidas com base num diálogo de mão dupla (e múltipla porque deve envolver outros textos) entre *Carta geográfica* e o “Setor

Texto Déléfco”. Aliás, é na leitura conjunta que ganham em amplidão, numa poética que procura cobrir uma variedade de aspectos da vida e da literatura.

Voltando ao eu-lírico dos aforismos do *Poliedro*, podemos dizer dele, comparativamente ao dos anos de 1940, que ainda está em contato com o divino, um menos católico e mais pagão. De certa forma, ele procede a uma espécie de crítica de si mesmo enquanto poeta por meio da retomada daquele grego que lhe faltava (ou que só lhe acenava) nos anos 1940. Então, o oráculo surge como a voz a ser ouvida e reproduzida com a ambiguidade que lhe é característica:

O oráculo: Não transmitirá a teu filho repouso, mas o frêmito; te fabricarão o inédito do paralém.

Paciência, enquanto fabricam o inédito do além.

•

O oráculo: No corpo do homem o enigma se contempla e se autodestrói.  
(MENDES, 1994, p.1036).

No “Setor Texto Déléfco”, a voz oracular toma ares modernos e cumpre a função de orientar, como se a poesia, mesmo para esse Murilo dos anos 1970, ainda tivesse a obrigação de servir a um entendimento mais pleno do homem por meio do contato com suas origens: “O oráculo planifica a visão.” (MENDES, 1994, p.1037). Delfos moderno é, então, próximo, cotidiano, como numa busca incessante daquele do mundo antigo num mundo presente que dialoga com a surrealidade:

Delfos: onde a perfeição (circunscrita) se inseria no normal cotidiano, na exigência do cotidiano.

Sei que exagero. Quem exagera, supervê.

(MENDES, 1994, p.1043).

Por isso, tal voz ou olho que tudo diz e vê, aproxima-se da voz poética, ou até mesmo do paradigma de uma figura do poeta agora aparentada explicitamente aos primeiros gregos, uma figura cujos pés estão firmemente plantados na noção grega de homem e de mundo, mesmo que enxergue dolorosamente o tempo que vive: “As janelas do futuro abrem sobre a tradição viva.” Nesses aforismos do “Setor Texto Déléfco”, o eu-lírico surge como uma figura de ação, detentora do poder da palavra: “O grifo é meu.” (MENDES, 1994, p.1045 e p.1038); próxima à divindade,

aberta ao recado dos deuses, como uma pitonisa moderna que cai em transe, mas completamente inserida no espaço dos homens comuns:

O operário e o poeta caminharão um dia juntos. A destruição das classes, operada pela morte, deverá começar aqui mesmo neste mundo, concluindo-se no paralém. (MENDES, 1994, p.1036).

Observemos que os aforismos fiam-se numa ideia de tempo que nos coloca face à origem, o mundo grego, e ao fim ou futuro, uma espécie de “paralém” (do bem e do mal), a suspensão do tempo, ainda não realizado, em que os homens continuam o trabalho.

Os deuses, tendo fabricado o mundo, repousam depois do sétimo ou sétimo bilionésimo dia.

Os homens continuarão sozinhos a **desenvolver o Ato**, agora e para sempre impuro, grandioso, caminhando, de altos coturnos e **máscara da impessoalidade**, para a catástrofe consciente. (MENDES, 1994, p.1040, grifo nosso).

Numa esfera de universalidade, esses homens de que fala o aforismo desenvolvem o Ato, portanto, são homens de ação, imbuídos da consciência de que é importante agir, ou tentar fazê-lo, dentro da sociedade em que vivem. Chama atenção essa “máscara da impessoalidade” que é tanto a voz do aforista quanto a poética, ambas filiadas à modernidade e sabedoras da morte, do fim que nos aguarda a todos. A morte, aliás, que fundamenta o homem<sup>78</sup>. No aforismo citado, relativamente mais longo com suas duas partes em que a primeira, falando dos deuses, é menor, e a segunda, que trata do trabalho dos homens, este maior, daí a maior extensão do trecho, num paradoxo que aponta ao esforço e fraqueza dos homens; enfim, nesse aforismo, o recuo da segunda parte marca não só a dimensão da fabricação do mundo, mas também a distância entre deuses e homens, bem como aquele silêncio original ao qual este sujeito quer retornar. Vejamos como a forma do texto, espelhando o conteúdo, aproxima-o muito daqueles contidos em outros Setores do *Poliedro*. O “Setor Texto Delfico”, é bom lembrar, apresenta aforismos que se distendem e encurtam, sem haver um paradigma a ser seguido que não seja o da liberdade, o da explosão espontânea do oracular. De um modo geral, a leitura desse Setor ganha ares críticos quando pensamos que todo ele é a concretização do desejo de retorno ao mundo grego.

---

<sup>78</sup> “As papoulas da morte preparam o autochá.” (MENDES, 1994, p.1035).

O período europeu de Murilo Mendes mostra o quanto a sua poética de conciliador de contrários foi reordenada pelos elementos gregos. Numa palestra proferida em 2012 e intitulada “Murilo Mendes: o grego que falta”, o crítico e estudioso da obra muriliana Fernando Fábio Fiorese Furtado (informação verbal)<sup>79</sup> discute alguns pontos importantes para a leitura que estabelecemos entre *O discípulo de Emaús*<sup>80</sup> e o “Setor Texto Delfico”. A primeira colocação é o fato de que existe uma espécie de acomodação crítica ao afirmar que, já no período europeu, Murilo Mendes é esse conciliador de contrários sem, contudo, especificar quais são eles. Nesse sentido, a conciliação, após a chegada à Europa, é de viés biográfico e centra-se na mistura entre a cultura judaico-cristã e a cultura grega. Tal conciliação é necessária justamente pela situação religiosa fomentada pelo pós-guerra: enquanto no Brasil ainda se vivenciava um catolicismo libertário, o europeu era opressivo. Portanto, a inspiração muriliana é mesmo pré-socrática porque busca compensar as atitudes descomedidas do cristianismo católico. Daí surge uma poética de teor paradoxal e paroxístico, dividida entre o mitos e o logos gregos, por um lado, e o verbo e a revelação judaico-cristãs por outro: “A poesia, a religião e a mecânica trocam-se tiros de revólver no ar.” (MENDES, 1994, p.1037).

Essas inflexões, sob a forma da conciliação, são sentidas timidamente em *O Discípulo de Emaús*, mas com muita força no “Setor Texto Delfico” como podemos ver:

Entre Delfos e Jerusalém plantei um arco; voo a bordo dele. As cidades são adversativas ou vizinhas conforme o metro espiritual usado na sua medida. Como opor as cidades que o próprio gênio do homem construiu? A distância foi um *pathos* em outra época. (MENDES, 1994, p.1043).

O fato, portanto, é que o encontro com a Grécia antiga redimensiona a conciliação de contrários, e o Murilo Mendes católico-evangélico torna-se marcado pela reordenação dos elementos gregos com sua medida, orfismo e teor dionisíaco. Ainda que referencialmente

---

<sup>79</sup> Tema discutido por Fernando Fábio Fiorese Furtado na palestra “Murilo Mendes: o grego que falta”, em março de 2012, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Araraquara-SP.

<sup>80</sup> É preciso deixar claro a consciência prévia da importância da tradição clássica para Murilo Mendes desde sempre. Em *O Discípulo de Emaús*, o aforismo 598 diz ser preciso viver “o grego que também existe na universalidade” de Cristo: “Os teólogos têm justamente insistido na necessidade de se acompanhar o Cristo nos seus sofrimentos, paixão e morte. Mas é também necessário acompanhá-los nas suas alegrias – que não podemos, de resto, separar da sua paixão. É bom acompanhá-lo nos seus vastos raids pelos campos e pelo mar da Galiléia; cultivar o prazer da conversa com Ele no templo, no pórtico de Salomão; beber o vinho, comer com Ele o pão, o peixe, o favo de mel; cantar hinos; e estabelecer amizades de sólida ternura, cujos modelos eternos são Lázaro e Maria Madalena; **viver, enfim, o grego que também existe na universalidade de sua Pessoa.**” (MENDES, 1994, p.875, grifo nosso).

borrado, o aforismo aponta a esse movimento na obra do próprio Murilo Mendes, numa auto-análise performática. Vejamos como essa conciliação não se realiza de modo muito tranquilo. Já em *O Discípulo de Emaús*, o eu-lírico muriliano se resignara à dificuldade do encontro entre culturas antagônicas (grega, romana, judaica, cristã), cuja encarnação é Paulo de Tarso ou São Paulo. Como reza no aforismo 588: “É difícil ser cristão sem ser antes pagão, e israelita.”<sup>81</sup> (MENDES, 1994, p.874). De um modo geral, e aqui a principal ideia da fala do crítico Fernando Furtado, o Murilo europeu busca na cultura grega<sup>82</sup> o equilíbrio que corrija as desmesuras do Deus, alheio às dores cotidianas do homem; o que garante a proteção, contenção, à prepotência e violência histórica. E, nesse momento, podemos acrescentar: a consciência dessa retomada da cultura grega é explicitada criticamente no corpo da obra como se ela se estivesse passando o fato em revista, numa autoafirmação irônica.

Os aforismos do “Setor Texto Delfico” permitem-nos observar que, em virtude desse desejo de correção do *pathos*, o modo como cristianismo e história são compensados pelo tom trágico grego, faz a história se tornar apêndice do mito:

Passarei. Sobrevoado pelo mito, o espanto, o in-pássaro no impasse, o cosmonauta, o céu planifica-dor.

•

O mito pré-fabrica a história, superando-a.  
(MENDES, 1994, p.1036 e 1038).

Nesses aforismos, a opção é pelo Cristo-homem, aparentado ao mito, ou seja, aquele que vivencia a história, porque é uma figura que intervém, diferentemente de Deus.

Ainda nesse sentido, é premente, para a contenção da desmesura, a medida, no sentido grego de justiça, beleza, harmonia, posicionamento que faz abundarem noções geométricas e tendendo à exatidão, orientada por um “matemático cego”:

---

<sup>81</sup> E também o de número 587: “Toda ideia superior encerra verdades vestibulares: o paganismo é o profundo vestibulo do cristianismo.” (MENDES, 1994, p.874).

<sup>82</sup> O aforismo 689 atesta a consciência muriliana da importância da cultura clássica: “Se vos esquecerdes que sois gregos e latinos, tereis conseguido abalar a própria estrutura do ser.” (MENDES, 1994, p.884).



Paralelas e tangentes alegrias da construção geométrica.

•

O matemático cego escuta a equação, desce na diagonal, sobe no triângulo.

•

(Atenas.)

Desta colina São Paulo num comício surpresa discursa aos gregos. Novo Sócrates recria a técnica da maiêutica: Paulo de Tarso também grego opera o deus desconhecido na matriz das ideias. Desencadeia a dialética. Atribui aos gregos pagãos o título de “homens mais religiosos do mundo”.

•

O pensamento grego:

Rotação – contato – ambiguidade – tangência – polivalência.

(MENDES, 1994, p.1037, p.1041 e p.1043).

Ora, a ironia do eu-lírico muriliano, órfico, dionisíaco, fica evidente quando traçamos um paralelo entre ele e aquele de *O Discípulo de Emaús*, porque a sua recusa, a sua rebeldia aos moldes cristãos, à igreja opressora dos anos 1960 e 1970 da Europa, é tão manifesta que a autocorreção fundamenta-se no reencontro com o mito, tornando o diálogo com a tradição primeira um diálogo quase sempre poético:

Dionísio desce ao inferno, regressa com uma lente.

•

Se Orfeu não se voltasse, Eurídice passaria a inexistir.

(MENDES, 1994, p.1036).

Sendo aquele que fecha o *Poliedro*, o “Setor Texto Déléfco” apresenta com o próprio título uma questão importante para a tese que defendemos, qual seja: que a ausência de fronteiras rígidas entre poesia e prosa, marcada por uma prática inacabada do texto poético, favorece o seu estado (auto) crítico. Nesse caso, o “Texto” de “Setor Texto Déléfco” faz ler internamente a ideia de conjunto, de tecido, a noção de sequencialização, num todo formado com base num esquema de fragmentação-explosão. É a prosa fragmentada em canto, é o retorno, como uma espécie de consciência de que a poesia veio antes. Se em *O Discípulo de Emaús*, o lugar de cada aforismo é fixo, justamente colocado por um poeta-escritor-intelectual, evangelizador até, neste Setor o texto atende a uma tendência mais primitiva da palavra, como se a sua intenção fosse a volta ao início.

A leitura de Vico que Alfredo Bosi (2010) estabelece em *O ser e o tempo da poesia* é fundamental para que entendamos o modo crítico, extremamente referencial, dos aforismos do “Setor Texto Déléfco”. De acordo com o crítico brasileiro, o italiano Giambattista Vico, no século XVIII, propôs a teoria das três idades, que disporia a História em três momentos sucessivos: a era divina (dos deuses), a heroica e a humana. A poesia situa-se na segunda idade, a heroica<sup>83</sup>, mas está em contato direto com a primeira, a dos deuses. O retorno de Murilo Mendes aos gregos é o olhar do poeta aos “[p]rimeiros tempos do mundo”:

(Vico) Primeiros tempos do mundo. O silêncio desdorme, gera filhos explosivos do silêncio, a metáfora, a onomatopeia. (MENDES, 1994, p.1035).

A ida muriliana a Vico é dada por uma chave de leitura parentética presente no aforismo, o que só reafirma seu diálogo com um conceito prévio, analisado e inserido no panorama do Setor. A ideia de estudo é aparente: em meio a uma referencialidade somente iluminadora, nunca explicada, temos uma sequência de pequenos estudos que o leitor deve por si próprio completar. Então, partindo de Vico (apud BOSI, 2010, p.238), sabemos que “[...] a língua dos deuses foi quase toda muda, pouquíssimo articulada; a língua dos heróis misturada igualmente, articulada e muda [...] a língua dos homens toda articulada e pouquíssimo muda.” Se passamos em revista os aforismos de Murilo Mendes, fica agora claro como seu retorno aos gregos e a teoria de Vico ali se desenvolvem microorganicamente. Do silêncio dos primeiros tempos, marcados “por atos e gestos”, por “auspícios e oráculos” avança-se aos tempos mitopoéticos quando a conaturalidade que “[...] se instaura entre palavra e cosmos, configura-se em interjeições, onomatopeias, metáforas, metonímias e fábulas antropomórficas [...]”. O que anima o “Setor Texto Déléfco” é o primado da poesia e de sua lógica interna, pois “[...] a fala heroica foi uma fala por semelhanças, imagens, comparações, nascidas da carência de gêneros e espécies necessárias para definir as coisas com propriedade, e em consequência, nascida por necessidade de natureza comum a nações inteiras.” (BOSI, 2010, p.236 e p.240). Então, o mergulho muriliano no mundo grego é

---

<sup>83</sup> A aproximação entre o modo como Vico descreve a cultura heroica e o modo como a obra final de Murilo relaciona mito, religiosidade e linguagem, são muito próximos: “As descrições que Vico faz da cultura heroica evocam um universo que vai da violência ao espanto, da euforia ao êxtase. Nesse mundo, havia pouco habitado por feras e gigantes, mutuavam-se imaginação e realidade. Povoam o universo da Ilíada raptos, cruzezas sem nome, deuses que exigem hecatombes. O que se dá também nos livros iniciais do Velho Testamento.” (BOSI, 2010, p.238).

também um retorno à primeira idade, mas ainda uma reiteração constante da poesia em seu próprio tempo.

*Si l'esthétique du fragment régissant Texto Déléfico rejette le monumentalisme et l'achevé – le « trabalhado canto » de la p.146 – c'est peut-être par fidélité à l'héroïque, à la morale héroïque qui inspire tout christianisme de l'inquiétude de Murilo). Un fragment l'avoue : c'est la grandeur elle-même qui exclut le monumental (p.137). Volontiers héritier de la casuistique de saint Paul, maître du paradoxe (p.134), Murilo veut ranimer à la fois l'éthicité et l'eschatologie : le sens de la justice et le désir du salut. La poétique de la liberté, devenue en même temps poétique de la charité, un orphisme de l'agapè chrétien :*

*Meu vizinho será possivelmente órfico, a curto ou longo prazo... (MERQUIOR, 1974-1975, p.244, grifo do autor).<sup>84</sup>*

Nesse sentido, estes aforismos, ainda sendo prosa, são poesia: “A prosa provém da digestão de Orfeu.” (MENDES, 1994, p.1037). O que relativiza até certo ponto o aforismo 550 de *O Discípulo de Emaús*: “A poesia habita um mundo, a prosa outro.” Ainda que a afirmativa válida seja a da primazia da poesia.

De tudo isso, parece ficar demonstrado que a locução poética nasceu por necessidade da natureza humana antes da locução prosaica; como por necessidade da natureza humana nasceram as fábulas, universais fantásticos, antes dos universais arrazoados, ou seja, filosóficos, os quais nasceram por meio dos falares prosaicos. Por isso, pondo-se os poetas, no começo, a formar a fala poética com a composição de ideias particulares, dela vieram depois os povos a formar os falares da prosa contraindo em cada palavra, como em um gênero, as partes da fala poética que havia composto. (VICO apud BOSI, 2010, p.242).

Voltando ao já citado texto de José Guilherme Merquior, o « *Le Texto Déléfico de Murilo Mendes* », o crítico aponta, citando exemplos, para alguns mecanismos (totalmente poéticos) do funcionamento desses aforismos, quais sejam: a) a ausência da vírgula; b) a utilização da paranomásia; c) os jogos de palavras; d) os trocadilhos; e) os neologismos; f) a enumeração

---

<sup>84</sup> Os números de páginas na apresentação na citação se referem à edição de 1972 do *Poliedro*: “Se a estética do fragmento que rege o *Texto Déléfico* rejeita o monumentalismo e o acabado – o ‘trabalhado canto’ da p.146 – é talvez por fidelidade ao heroico, à moral heroica que inspira todo cristianismo da inquietude de Murilo). Um fragmento o comprova: ‘A dimensão de grandeza do ambiente exclui o monumento’ (p.137). Com prazer herdeiro da casuística de São Paulo, mestre do paradoxo (p.134), Murilo quer reavivar a um só tempo a ética e a escatologia: o senso da justiça e o desejo da salvação. A poética da liberdade, torna-se a concomitantemente poética da caridade, um orfismo do ágape cristão: Meu vizinho será possivelmente órfico, a curto ou longo prazo...” (MERQUIOR, 1974-1975, p.244, grifo do autor).

caótica; g) o jogo entre abstrato e concreto; h) a energia metafórica; i) a antítese; j) o paradoxo. Dentre esses tropos, a metáfora é o que separa definitivamente o Murilo de *O Discípulo de Emaús* daquele do “Setor Texto Delfico”. A energia metafórica muriliana continua sendo ainda aquela força que une disparidades: “[...] a imagem poética moderna [...] consiste na combinatória radical de elementos os mais disparatados, sendo ainda que o seu produto *cria* algo novo cuja função é expandir a realidade e não reproduzi-la.” Nesse estudo, Murilo Marcondes de Moura (1995, p.25, grifo do autor) dedica-se à poesia dos anos 1940 do juiz-forano. No entanto, a força motriz da poética muriliana embutida na relação com a metáfora, também está presente no período europeu: porque o “[...] privilégio da imagem, ou da ‘metáfora com toda a sua carga de força’, representava uma posição do autor em favor de uma poesia da criação, criação esta intimamente associada a uma atitude combinatória.” Podemos dizer, então, que as chispas do desconcerto muriliano retornam, por exemplo, na relação entre “a glória do diamante” e o impedimento da “borboleta de dormir”. O que se tem nesse setor é o encantamento das palavras na imagem, em Delfos, na metáfora: “Os deuses jejuam de pão e tudo mais. Menos da metáfora.” (MENDES, 1994, p.1042). Ainda mais quando se trata de uma metáfora que dispensa a lógica e vive do imaginário e da fantasia:

O povo dá à fantasia o que o pensamento não lhe dá.

•

Fantasticar é preparar a realidade concreta da futura metáfora.  
(MENDES, 1994, p.1036).

É por meio da criação metafórica, da força de síntese, que se estabelece o arco entre a modernidade muriliana e os elementos gregos. As imagens de que o eu-lírico se vale mostram com frequência a reversibilidade passado-presente: “O gigante poda as pernas para poder atingir

o homem.” (MENDES, 1994, p.1035). Num redimensionamento claro de Bernard des Chartres<sup>85</sup>, agora são os gigantes que vão aos homens, não porque são menores que estes, mas porque, sendo moderno, Murilo encara a arte (e a literatura) como coletiva. Aliás, como bom nietzschiano que é, recusa a história, em certa medida pela via do mito, e qual o filósofo “[...] reconciliava a modernidade e eternidade, como única possibilidade de se escapar da decadência [...] o reconhecimento da modernidade compreende a sua rejeição, pelo menos no sentido segundo o qual, se a arte se volta para a vida e o mundo presentes, ela o faz para sublimá-las e alcançar a identidade do eterno.” (COMPAGNON, 2003, p.26).

O heroico e o moderno estão unidos também com a comparação direta entre Homero e Valéry: “Duas obras-primas da literatura grega: a *Odisseia* e *Le cimetière Marin*.” (MENDES, 1994, p.1042). A afirmação, típica de um aforista, prevê uma verdade que precisa ser lida sob o seu ponto de vista como se apontasse a um fato óbvio que não tem sido visto. Por isso mesmo, pois agora os termos analisados, pela lógica, não se ajustam aos da comparação: “obras primas da literatura grega”. Temos, portanto, um posicionamento quebrando espaço e tempo literários, composto de modo praticamente dístico e que, de resto, encara a literatura por meio da imagem (de vés praticamente sincrônico) de um único grande corpo escrito pelos homens. Observe-se, no entanto, que é a modernidade francesa que vai à literatura grega e não o contrário, mantendo-se ainda uma certa ordem nesse grande tecido. É evidente que muitas são as aproximações passíveis de serem realizadas entre as duas obras – especialmente do ponto de vista daquilo que representam para a literatura<sup>86</sup> –, entretanto, não é nosso objetivo adentrar essa vereda. Enfim, é nesse movimento de síntese de tempos e espaços, de afirmação de uma filiação literária que não é

---

<sup>85</sup> “Trata-se da representação dos evangelistas, trepados nos ombros dos profetas, nos vitrais da catedral de Chartres: no sul, por exemplo, São João, nos ombros de Ezequiel, e São Marcos, nos ombros de Daniel. Símbolo da aliança entre o Antigo e o Novo Testamento, essa imagem tornou-se, graças a uma confusão, o emblema da relação entre os antigos e os modernos. De fato, ela esteve muitas vezes associada a uma fórmula, num lugar comum, surgido no século XII, em Bernard de Chartres: *Nanus positus super humeros gigantis*. ‘Somos como anões nos ombros de gigantes’. Em sua origem, a imagem e a fórmula não têm provavelmente nada em comum: a definição dos evangelistas como anões, opostos aos profetas, vistos como gigantes, não é coerente com a concepção cristã da relação entre os dois Testamentos. Foi, pois, a recepção que misturou os dois simbolismos num único lugar comum, mas isso é igualmente significativo. E se eles foram compreendidos como sinônimos, foi a ambiguidade que lhes é comum que permitiu isso.” (COMPAGNON, 2003, p.18, grifo do autor).

<sup>86</sup> A *Odisseia*, com seu par, a *Iliada*, constituem os poemas mais antigos da literatura ocidental, unânimes na modernidade. No caso do « *Le cimetière Marin* », a sua noção de criação com base “numa imagem rítmica vazia”, da qual se desprende a “ideia mais poética: a ideia da composição” (VALÉRY, 2011, p.178 e p.179, grifo do autor), bem como as considerações estabelecidas no ensaio “Acerca do *Cemitério marinho*” são fundamentais para a literatura francesa.

nem mesmo a sua própria, é nesse momento que o eu-lírico muriliano assume sua postura mais crítica para com a literatura. De modo despretencioso: poético.

A conciliação entre o clássico e o moderno alinha-se biograficamente ao cotidiano em outro momento:

(Delfos; Hölderlin.)

Os trinta anos, de Hölderlin, passados em Tubingue, à mão do carpinteiro, na ode, trancada, no eclipse da laranja, com janelas de ferro-vidro, a medusa portátil, as letras regressivas, o serrote, a plaina; mas era aqui, em Delfos, ou na ubíqua Tubingue; mas era aqui, recordo-me bem, era em Delfos ou Tubingue, que Apolo a Scardanelli atava o laço dos sapatos; e o padre Lana do colégio de Niterói taxou-me de louco porque eu declarei: – “Delfos é maior que Roma.” – “Imaginações dos 16 anos! Fantasias!”. Ora, eu já vira de perto Anfisbena. Não sabia nada de Hölderlin, mas já sabia e lera muitas letras sobre Delfos. De resto em Niterói também existia o mar, gramáticas, dicionários, mulheres, mulheres mínimas, mulheres máximas, fome, sede, o horizonte, nuvem, estrela, queijo, azeitona, cabra, mel, hotel, liras, ainda que dissonantes, trilemas, árvores antropomorfas, colinas, fogo, colunas, ainda que falsas, homens e mulheres bicando-se afetuosamente, sísifos menores a rolar pedras divertidos, papagaios de seda à moda de águias, tantos tântalos, tantos, papoulas de Prosérpina, fechaduras de cara fechada; no monteparnaso próximo levanta-se de Raimundo a Ode; um livro de Platão ao alcance da mão; letras, letras, letras, fragmentos de pré-sinais de Hölderlin, assim na *prima Etruria c'era già* Roma pré-melhorada e nas primeiras flautas délficas a flauta de Debussy; mas Hölderlin saberia de Mozart, seu não-paralelo; tangente? E abandonei o colégio para assistir à dança de Nijinski recriador, recriado e binoculado. Ora, Nijinski seria possível sem Delfos? Com Hölderlin se encontrará em outra Delfos ou mesmo nesta?  
(MENDES, 1994, p.1039, grifo do autor).

O texto lança de chofre uma linha conectando Delfos a Hölderlin (1770-1843), espaço a poeta. E somos, portanto, levados diretamente à presença grega na poesia hölderliana. Se fecharmos este arco àquilo que nos interessa, o que vem à tona parece ser mesmo a aproximação feita pelo poeta alemão entre Cristo e Dionísio e, sobretudo, o modo como encarava o trabalho do poeta e a

dívida com os gregos, bem como a conciliação entre os modernos e os antigos<sup>87</sup>. A presença de Hölderlin, portanto, aparece pela comunhão do eu-lírico muriliano com o seu desejo de retorno ao clássico, na junção entre homem e deuses mediada pela força do poeta. Mas o texto muriliano insere o romântico alemão por meio de uma quebra acentuada de tempo e espaço, refletindo o movimento da sua poesia, como a abertura do texto parenteticamente propõe: o ponto-e-vírgula fraciona e sintetiza o todo (Delfos; Hölderlin.). Diferentemente, aliás, do tipo de inserção que temos de Hölderlin no trecho citado de *Carta geográfica*.

Em “*Parataxis*”, Adorno (1973, p.102) nos mostra como existe, na poesia de Hölderlin, uma tendência paratática revelada na “[...] presença concreta da constelação das palavras, de uma constelação todavia, que não se satisfaz com a forma da sentença. Esta, como unidade, nivela a multiplicidade que se encontra nas palavras.” É, por meio da absorção da parataxe hölderliana, na ausência de coordenação, que Murilo reforça, em seu aforismo, a quebra do tempo e do espaço literários, permitindo-lhe ver Hölderlin já em Delfos (“Não sabia nada de Hölderlin, mas já sabia e lera muitas letras sobre Delfos”) e aproximá-los da Niterói dos seus tempos de formação e ainda depois. Pela parataxe, o poeta procede a uma espécie de montagem, quase cinematográfica, redimensionando a quebra de tempo e espaço essencialista. Portanto, o que floresce é uma cadeia de imagens cerradas, com muitas enumerações caóticas, resistente à interpretação e à própria linguagem. É justamente nesse ambiente que a colisão de tempos e espaços encontra seu lugar e a possibilidade de biograficamente alinhar Murilo Mendes (homem, poeta, eu-lírico) a Hölderlin, a Delfos e ao mito. Mas, vejamos que, ao final, o aparente fosso separando todos esses termos alucinados no trecho acaba numa possível síntese entre Hölderlin, Mozart, Nijinski e Delfos: “Que seria de Delfos, agora, sem Mozart ou Hölderlin?” (MENDES, 1994, p.1039). Ora, é crítico esse alinhamento e reafirmação da síntese entre as artes. É crítico o posicionamento assumido pelo eu-lírico muriliano quando lê Hölderlin como se o deglutisse por meio da concretização da parataxe. Paratático e epigramático será também o “Murilograma a Hölderlin”, de *Convergência*,

---

<sup>87</sup> Segundo Marco Aurélio Verle (2005, p.96, grifo do autor): “A poesia de Hölderlin somente pode dizer o sagrado a partir de uma ida e vinda poética à origem histórica de um povo. Para sua poesia, isso se mostra, segundo Heidegger [em *Interpretações da poesia de Hölderlin*], no diálogo entre os ocidentais e os gregos. O que temos, portanto, nessas três interpretações de Heidegger, é uma ordem de aproximação na direção da autêntica tarefa poética. Hölderlin poetiza primeiro a volta ao lar, enquanto um reconhecimento do ‘terreno’ que deve ser fundado, depois se situa no centro dele, na natureza como horizonte de encontro entre os deuses e os homens e, por fim, poetiza o fundamento temporal desse centro, a necessidade de troca entre o que é próprio e o que é estranho, entre os modernos e os antigos.”

mas a investigação concretudo no verso muriliano é análise para um dos capítulos subsequentes.

Fica a citação:

MURILOGRAMA A HÖLDERLIN

1

Poeta lacerado pelo BR  
— Univercidade nascente —

Lutando para modelar o caos  
Liber'ação

À tua grave Ode ou Delfos  
Chego Hölderlin

Procurando o eco elíptico  
Do canto órfico;

(que a espada atinge  
em Delfos, Rio ou Tubingue?)

O pórtico de oliveira;  
Mensajeiros da poiesi  
Coloquiais  
Aeroviando,  
Usando a cabeça.

2

Saíste das Madres antigas.  
Passaste do oval ao esférico

Tentando a ortopedia  
Das ruínas do Sagrado.

3

Vacante de Diotima  
Ex-Nausícaa mineral  
Fixada na estrela santa:

Abolido Scardanelli  
Assumes o corpo apêndice.

4

A quem entregar sigla e senha?  
A quem a chave do verbo  
Se todos: ex?



## 5

Tudo é fábula da fábula  
 Mitologema do mitologema  
 Tudo é força do vento (macho)  
 E da ventania (fêmea).

Roma 1965

(MENDES, 2014c, p.77-78).<sup>88</sup>

### 3.2 Os métodos em *Méthodes*

Em 1961, Francis Ponge publica pela editora Gallimard os três volumes do *Le grand recueil: Lyres, Méthodes e Pièces*. Segundo o próprio autor, ali se agrupa tudo que não tinha existência cômoda em sua literatura até então e, portanto, não havia sido incorporado a obras como o *Le parti pris des choses*, *Proêmes* ou *La rage de l'expression*, respectivamente de 1942, 1948 e 1952. A dificuldade natural de agrupamento fez com que a metodologia usada fosse a abertura de três braços principais – as liras, os métodos e as peças – nos quais, por uma certa iluminação cronológica (e não somente)<sup>89</sup>, os escritos foram inseridos. Poderíamos dizer, então, que os três volumes se dividem da seguinte maneira: « *Lyres (écrits de jeunesse, célébrations diverses)*, *Méthodes (regards du parlant sur la parole, explication de celle-ci)*, *Pièces (textes plus objectifs apparemment ; davantage en forme de poème)*... »<sup>90</sup> (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1054). Essa divisão, esmiuçada na « *Notice* » do *Le grand recueil* da obra completa da edição da *Pléiade*, apresenta de modo muito sintético a diversidade dos gêneros produzidos. Mas não

---

<sup>88</sup> A escolha da edição de 2014 de *Convergência*, sob os cuidados da Cosac Naify, justifica-se em virtude de um melhor arranjo gráfico da disposição do texto no branco da página em comparação com a integrante da *Poesia completa e prosa* de 1994 da Nova Aguilar. Assim, quando nosso foco for a referida obra, será sempre à edição mais recente que nos referiremos.

<sup>89</sup> « *Beaucoup [des textes] étaient épars dans une foule de périodiques, et plusieurs isolés dans luxueux étuis ; d'autres quittent pour la première fois mes tiroirs [...] puis à l'intérieur de chaque volume, par les artifices de la mise en pages, plusieurs sentiers ronds-points : d'où peut-être, quelques perspectives imprévues. Toute cela, je ne sais trop comment, à vrai dire.* » (PONGE, 1999, p.445). Na tradução: “Muitos [dos textos] estavam esparsos num grande número de periódicos, e muitos isolados em luxuosos estojos; outros deixam pela primeira vez minhas gavetas [...] depois, no interior de cada volume, pelos artificios da paginação, muitos caminhos encruzilhados: dos quais, talvez, algumas perspectivas imprevistas. Tudo isso, não sei como verdadeiramente dizer.”

<sup>90</sup> “*Liras (escritos de juventude, celebrações diversas), Métodos (olhares do falante sobre a palavra, explicação desta), Peças (textos mais objetivos aparentemente, sobretudo em forma de poema)*...” (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1054).

revela, por um outro lado, a porosidade dessas mesmas formas. A resistência evidente ao encarceramento é um dos pontos que contribui para o aspecto crítico da poética pongiana. No entanto, no caso de *Méthodes*, objeto desta análise, a crítica da poesia e a poesia ela mesma desenvolvem-se seguindo o mote de que deve haver uma retórica por objeto. É na transformação da crítica em objeto e do objeto em crítica que eles se tornam também uma poesia de viés muito pouco tradicional e verdadeiramente desafiador.

Cronologicamente, os textos elencados em *Méthodes* compreendem o espaço entre os anos de 1947 e 1952, com a exceção de « *Fables logiques* », escritos entre 1924 e 1928, e « *Proclamation et petit four* » de 1957, mas com texto de 1937. A colocação é importante porque mostra a necessidade pongiana de, num determinado momento de revisão da obra, elevar naturalmente a um mesmo estatuto (o de obra publicada e literária) os esparsos e os textos ditos literários – vale lembrar, então, que *Le parti pris des choses* e *Proêmes* são de 1948 e 1942. Evidente é que a própria recolha e alocação do material em volumes é autocrítica e irônica, já que causa um certo ar de estranheza o pareamento de textos tão diversos. Esse estado é causado em virtude da tensão entre os gêneros ali dispostos, mas, mais especificamente, da forma como a própria poesia ali existe (uma poesia que adequa retórica e objeto, linguístico ou não). Porque é como se, por entre a imprecisão desses escritos, ela adentrasse, movimentando-se do lugar mais elevado que normalmente lhe outorgam e dialogando com seu próprio comentário reflexivo, ou seja, a explicitação de seu funcionamento. Nesse sentido, o jogo entre crítica e poesia começa quando do ato da publicação e este envolve uma gama de relações intra e extratextuais. Além do processo de organização do texto final, diálogo com editoras, é interessante atentar à paginação, sintomática do critério de eleição de cada texto.

Começemos com a *table des matières* da edição de 1961 de *Méthodes*:

1947-1948	<i>My creative method.</i>	7
1947-1948	<i>Pochades en prose.</i>	45
1948	<i>Le porte-plume d'Alger.</i>	97
1948	<i>Le verre d'eau.</i>	115
1924-1928	<i>Fables logiques.</i>	175
1945-1951	<i>L'homme à grands traits.</i>	181
1949-1951	<i>Prologue aux questions rhétoriques.</i>	190
1950	<i>Le murmure.</i>	191
1952	<i>Le monde muet est notre seule patrie.</i>	202
1946	<i>Des cristaux naturels.</i>	207
1946	<i>Le dispositif Maldoror-Poésies.</i>	210
1952	<i>La société du génie.</i>	212
1957 (1937)	<i>Proclamation et petit four.</i>	221
1947	<i>L'ustensile.</i>	225
1953	<i>Réponse à une enquête sur la diction poétique.</i>	226
1947	<i>Tentative orale.</i>	233
1956	<i>La pratique de la littérature.</i>	269
1952	<i>Entretien avec Breton et Reverdy.</i>	295

**Figura 3** – « Table des matières » do *Méthodes* de 1961.

**Fonte:** Francis Ponge (1961, p.5).

O primeiro ponto que se deve notar é a divisão entre os textos. Os blocos nos quais são colocados obedecem a uma ordem determinada pelo branco da página, por suas disposições textuais (tema, objetivo, estado) e pela cronologia. Os critérios, portanto, estão explícitos visualmente e conformam uma espécie de chave de leitura que tende a passar despercebida. Mais do que um recenseamento de esparsos, o que encontramos em *Méthodes* está organizado sob as benesses de uma lógica relacionada com a obra pongiana como um todo e, mais diretamente, com a significação de cada um desses textos, encarados em si mesmos como objetos – tanto quanto poderíamos fazê-lo com um poema em prosa. Prova disso é a atenção dada ao « *mise en page* »<sup>91</sup>, que se estenderá à execução de tudo que está no livro. O índice do volume de 1961, o modo como os textos se dispõem na página, a sua relação com os títulos, a fragmentação (seja em porções ou páginas de diário) reforça uma das três dimensões da palavra: a da vista. Segundo Ponge (1999, p.676), em « *La pratique de la littérature* »:

*[L]es 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. Parce que un mot, comment dirais-je ? Pour l'œil, c'est un personnage d'un centimètre ou d'un demi-centimètre ou de trois millimètres et demi, avec un point sur l'i ou un accent... ; un personnage, enfin, un petit ver, un petit ver, et avec aussi, un regard. [...] Enfin les mots sont des choses sonores, mais il y a très sensiblement la vision du mot et beaucoup plus importante qu'avant Gutenberg.*<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> « [...] *une extrême attention aurait été portée à la présentation typographique et à la mise en page. Cette dernier point est confirmé par les placards ayant servi à la mise en page, corrigés de la main de Ponge, que conservent les archives familiales ; blancs à prévoir entre les paragraphes, textes à déplacer 'en bonne page', c'est-à-dire sur le page droite, faux titres, ces indications sont plus nombreuses que les interventions lexicologiques ou stylistiques.* » (BEUGNOT; FARASSE apud PONGE, 1999, p.1050, grifo do autor). Na tradução: “[...] uma extrema atenção tinha sido dada à apresentação tipográfica e à paginação. Este último ponto é confirmado pelas placas que serviram à paginação, corrigidas pelas mãos de Ponge, conservadas pelos arquivos familiares; brancos previstos entre os parágrafos, textos a serem deslocados ‘na página correta’, ou seja, na página direita, páginas de rosto, essas indicações são mais numerosas que as intervenções lexicológicas ou estilísticas.” (BEUGNOT; FARASSE apud PONGE, 1999, p.1050, grifo do autor).

<sup>92</sup> “As palavras, temos aí algo de estranhamente concreto porque, se vocês 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. Porque uma palavra, como dizer? Para o olho, é uma personagem de um centímetro ou de meio centímetro ou de três milímetros e meio, com um pingo no i ou um acento...; uma personagem, enfim, um pequeno verme e com um olhar também. [...] Enfim, as palavras são coisas sonoras, mas existe, muito sensivelmente, a visão da palavra, e ela é mais notável do que antes de Gutenberg.” (PONGE, 1997, p.137-138).

Já com seu título, *Méthodes* deixa claro que o método é à sua maneira literatura porque permite e requer uma multiplicidade de caminhos: « *Le pluriel du titre et son étymologie viennent le rappeler [les problèmes de l'expression] en invitant le lecteur à emprunter ses divers 'sentiers de la création' [...]* »<sup>93</sup> (BEUGNOT; FARASSE apud PONGE, 1999, p.1083, grifo do autor). Logo, explicar seus métodos equivale a reafirmar o caráter aberto da obra, que pode (e deve) ser submetida a múltiplas leituras. Essa abertura pressupõe a criação de variados sentidos, levando o texto a um devir constante. Daí, o estado de inacabamento dando-se tanto com uma peça não terminada, pela fragmentação, por inserções explícitas que ocorreriam, quanto pela necessidade do olhar do outro. Nesse sentido, a leitura da obra pongiana como um todo demanda que a crítica e os seus leitores não a enclausurem numa leitura definitiva, mas multipliquem-na. Tal movimento geraria uma prática contínua da literatura, coisa na qual investia o francês. Não estranha, portanto, que o título do *Le grande recueil* poderia ter sido *La Vie Textuelle* (*A Vida Textual*)<sup>94</sup>, já que borbulha um efeito de vivência nesses esparsos. É como se a recolha, sob a concretização de cada uma das líras, dos métodos e das peças, espelhasse o percurso da prática literária pongiana, concomitante ao desvelamento de uma obra que procura sua explicação.

Esse modo de pensar o trabalho com a palavra coloca Francis Ponge como um poeta típico da modernidade cuja voz serve à crítica do próprio ofício. Não só do ponto de vista do texto, mas da apresentação e da criação da imagem do escritor e do seu posicionamento acerca daquilo que era a poesia. Coordenando esse diálogo está a *persona* de Francis Ponge: o poeta que não se quer poeta e a todo momento questiona a própria posição – numa convergência também de viés biográfico. Conseqüentemente, é justificável (e necessária) a permeabilidade entre as funções do poeta e do crítico.

---

<sup>93</sup> “O plural do título e sua etimologia vêm lembrar [os problemas da expressão] convidando o leitor a tomar de empréstimo seus diversos ‘caminhos da criação’ [...]” (BEUGNOT; FARASSE apud PONGE, 1999, p.1083).

<sup>94</sup> Como nos informa a cronologia da primeira edição das *Œuvres complètes*: « *Selon la correspondance avec Philippe Sollers, ce recueil aurait pu s'appeler La Vie textuelle.* » (PONGE, 1999, p.lxxxvi). Na tradução: “Segundo a correspondência com Philippe Sollers, essa coletânea poderia ter se chamado *A vida textual*.”

*Le projet [du Grand recueil] sans cesse remanié, l'effort de définition qui l'accompagne ne sont pas étrangers à l'irritation que suscitent à cette époque les intellectuels et les critiques : « C'est aussi parce que les critiques (même au sens de Félix Fénéon) ne font plus leur métier que certains d'entre nous, au premier rang desquels moi-même, sommes obligés de tenter de nous expliquer théoriquement, de nous confirmer à nous-mêmes la grandeur et l'originalité de nos entreprises. »<sup>95</sup> (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1053, grifo do autor).*

Não podendo sair do poeta, o que lemos em *Méthodes* oscila entre o desejo de se explicar e de ser literatura. Chegando a configurar-se como uma espécie de afronta crítico-literária, pois ao tratar dos seus métodos, o poeta transforma-os em objeto. O que lemos em cada um dos dezoito textos da coletânea acaba por ser não só a explicitação dos procedimentos pongianos, mas do desarranjo causado por essa literatura: reflexão crítica e dicção poética se relacionam com base num parasitismo delicado, impreciso, sustentado naquela mesma tendência à oralidade e simplicidade enganosa que vemos no *Le parti pris des choses*. A vacilação dos estatutos pode ser observada, como já se disse, de um a outro texto ou no desenvolvimento de um único, quando a autocrítica acaba cedendo à força do pólo poético, ainda que essas fronteiras sejam muito difíceis de se determinar. Além disso, é preciso considerar a flutuação dos textos de outras obras a *Méthodes*. No entanto, o que mais lhes confere o caráter poético é que a eles se aplica o movimento principal da poesia pongiana: a “retórica por objeto”. É pensando justamente nesse princípio que podemos tecer algumas considerações em busca da pendularidade tensa entre crítico, poeta e objeto, observando alguns dos métodos inseridos na obra de 1961.

Começemos com « *Tentative orale* ». Trata-se da transcrição de uma conferência realizada em 1947, fato assinalado logo após o título.<sup>96</sup> O traço do texto é, de saída: tentativa e oralidade. Aquela trata da afirmação de uma diligência em curso (móvel, portanto); esta se relaciona à oralidade do gênero. De um modo ou de outro, os dois vocábulos ecoam durante todo o texto, a começar pelo manuscrito original (prévio à apresentação e no qual lacunas e inserções

---

<sup>95</sup> “O projeto [do *Grand recueil*] sem cessar remanejado, o esforço de definição que o acompanha, não são estranhos à irritação que suscitam nessa época os intelectuais e os críticos: “Também porque os críticos (mesmo no sentido de Félix Fénéon) não fazem seu trabalho que alguns dentre nós, à frente dos quais eu mesmo, somos obrigados a tentar nos explicar teoricamente, confirmar a nós mesmos a grandeza e originalidade de nossas empreitadas.” (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1053, grifo do autor).

<sup>96</sup> « *Tous ceux qui se prêtèrent à cette tentative s'en voient, pour n'en point rester dupes, dédier la transcription – et particulièrement GHYSLAINE et RENE MICHA, qui lui prêtèrent si obligeamment Bruxelles, le 22 janvier 1947.* » (PONGE, 1999, p.649, grifo do autor). Na tradução: “A todos aqueles que a essa tentativa se prestaram, para que não se sintam logrados, vai dedicada a transcrição – e particularmente a GHYSLAINE et RENÉ MICHA, que tão obsequiosamente lhe cederam Bruxelas, em 22 de janeiro de 1947.” (PONGE, 1997, p.89, grifo do autor).

abundam) e por uma retórica simples que se alinha ao falar oralmente. Submetido ao risco da tentativa e às contingências de uma apresentação, essa conferência desenha-se como prática literária e, por isso mesmo, força a sua própria retórica. Para pensarmos essa noção, vale ir a um trecho situado quase ao final da fala de Ponge:

*Allons ! Cherchez-moi quelque chose de plus révolutionnaire qu'un objet, une meilleure bombe que ce mégot, que ce cendrier. Cherchez-moi un meilleur mouvement d'horlogerie pour 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). Alors il s'agit à l'intérieur de tout cela d'un mécanisme d'horlogerie (je parlais de bombe) que, au lieu de faire éclater, maintient, permet à chaque objet de poursuivre en dehors de nous son existence particulière, de résister à l'esprit. Ce mécanisme d'horlogerie c'est la rhétorique de l'objet. La rhétorique, c'est comme cela que je la conçois. C'est-à-dire que si j'envisage une rhétorique, c'est une rhétorique, c'est une rhétorique par objet, pas seulement une rhétorique par poète, mais une rhétorique par objet. Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet.*

*Je crois qu'il ne faut pas être trop ambitieux, revenir à la modestie. Couper les ailes à la grandeur, à la beauté. Et peut-être nous faut-il donc ici même redescendre par degrés au seul ton convenable à ce genre de causerie, oui, au seul ton convenable, au ton joli cœur, par degrés. En France, une conférence ce n'est pas un manifeste, c'est quelque chose de gentil. Quand André Maurois parle, il ne tient pas à sortir de lois du genre.<sup>97</sup>*  
(PONGE, 1999, p.668, grifo do autor).

O próprio texto diz (enquanto faz) o que o torna prática, crítica e literatura. Em primeiro lugar, Ponge adota o “tom conveniente, o tom certinho, por etapas” porque esta é a retórica adequada ao gênero que ele desenvolve: a palestra, a conferência. Por isso mesmo, reconhecemos a interpelação ao ouvinte/leitor, as repetições, as hesitações do discurso oralizado, bem como seus

---

<sup>97</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). Então, trata-se no interior de tudo isso de um mecanismo de relojoaria (eu estava falando de bomba) que, em vez de fazer explodir, faz funcionar, permite a cada objeto que prossiga fora de nós sua existência particular, que resista ao espírito. Esse mecanismo de relojoaria é a retórica do objeto. A retórica, é assim que eu a concebo. Quer dizer que, se eu considero uma retórica, é uma retórica por objeto, não só uma retórica por poeta mas uma retórica por objeto. É preciso que esse mecanismo de relojoaria (que mantém o objeto) nos dê a arte poética que é boa para o objeto. / Acho que não se deve ser ambicioso demais, voltar à modéstia. Cortar as asas da grandeza, da beleza. E talvez tenhamos então, agora mesmo, que descer, por etapas, até o único tom conveniente, a essa espécie de palestra, é isso, ao único tom conveniente, o tom certinho, por etapas. Na França, uma conferência não é um manifesto, é algo de gentil. Quando André Maurois fala, ele não faz a menor questão de sair das leis do gênero.” (PONGE, 1997, p.121-122, grifo do autor).

descaminhos. O autor obedece, portanto, àquilo que sistematiza no primeiro parágrafo da citação, ou seja, à necessidade de uma “retórica por objeto”, uma retórica que sirva a esse objeto. Esta é, segundo ele, uma espécie de « *mécanisme d’horlogerie* » que, pensado, regrado, coordenado, construído, faz funcionar as coisas ao invés de desagregá-las. Logo, ao fim do processo de criação, o objeto ganhará existência própria – uma vez que vai se manter vivo e inacabado fora dos homens. Ora, o leitor da obra pongiana identificará, com muita facilidade, esse mecanismo nos poemas do *Le parti pris des choses* por exemplo. A complexidade de sua literatura como um todo floresce justamente quando ela se dobra sobre si e, falando de *Méthodes*, põe-se a definir e descrever não mais os objetos simples do cotidiano, mas os discursivos – seja uma conferência, poemas em prosa ou problemas linguísticos. O ar revolucionário decorre do ajuste entre o objeto e o discurso que naturalmente imprime a si mesmo. Frente a toda uma tradição fundamentada em enlevos, ambições e exageros, está a simplicidade de uma literatura que se deixa ser o que é, num processo que inspira criação ao passo que se analisa. A “retórica por objeto” se mostra na “Tentativa oral” como maquinaria na qual alguns dispositivos são sutilmente acionados por uma ironia que expõe ao leitor/ouvinte as cordas que fazem o sistema funcionar: a consciência do gênero; a posição do escritor em relação a ele; os retornos feitos antes que se adentre, de fato, ao assunto; a discussão dos problemas de linguagem e a performatividade final. A consciência do gênero vai sendo tratada logo de início:

Finalement, *c’est comme cela devait se passer, et cela se passe en fait : vous écoutant, moi parlant [...] J’ai assisté déjà à quelques conférences, surtout depuis que je dois en faire une, j’ai voulu voir comment ça se pratique, et j’ai toujours été un peu surpris, très surpris même, très émerveillé de la gentillesse, de la passivité du public [...]*<sup>98</sup> (PONGE, 1999, p.649, grifo do autor).

---

<sup>98</sup> “*Finalmente*, era isso que devia acontecer e é o que está, de fato, acontecendo: vocês aí escutando, eu falando [...] Eu já assisti a algumas conferências, principalmente depois que fiquei de fazer uma, queria ver como isso se praticava, e fiquei surpreso, todas as vezes, bastante surpreso mesmo, com a gentileza, a passividade do público [...]” (PONGE, 1997, p.89-90, grifo do autor).



O movimento da prática da conferência vai sendo posto em funcionamento – vejamos como a sua construção é anterior, explicitada pelo grifo no advérbio de tempo inicial. A característica da prática é dada por uma observação do gênero e por uma escrita precedentes (a do manuscrito da conferência). Então, ainda no « *ton joli cœur* », o conferencista agradece aos presentes e aos organizadores; em seguida, numa progressão fluida e despretensiosa, os desvios que faz antes de entrar no assunto já o colocam, de chofre, no cerne da questão: o mecanismo das conferências, a sua forma e seu desenvolvimento (para desgosto pongiano, talvez até pudéssemos falar em “ser da coisa”).

Em determinado ponto da fala, a discussão se volta à posição do escritor contrastando à obrigação que tem de falar em público. Os escritores são comparados a artesãos, mas, diferente desses, devem falar em público, já que a sua matéria-prima é a palavra. A prática desse objeto de linguagem só se completa quando Ponge se propõe a falar, ele, até então avesso a grandes apresentações. Ora, o ato mesmo de apresentar-se ganha aí ares revolucionários, como ele próprio afirma numa de suas entrevistas com Philippe Sollers: « [*q*]uant à la Tentative Orale, vous avez raison, elle m'a semblé une façon d'exemplifier cette primauté du travail, de la verbalisation en acte ; une façon de démontrer publiquement que l'acte de l'artiste, si l'on veut, était une sorte d'opération, comparable, d'une certaine façon, à une activité militante. »<sup>99</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.97, grifo do autor). Vejamos como essa colocação do objeto em prática faz frente a uma crítica que tanto obriga o poeta a falar em público quanto se mostra incapaz de compreender a sua obra, engessando-a num todo acabado, não-móvel, finito. Nesse sentido, Francis Ponge questiona o estatuto do autor e da crítica fazendo com que seus lugares oscilem. Mas, sobretudo, invalidando de certa forma essa mesma crítica (ou grande parte dela) quando se põe a explicar a natureza criativa dos seus métodos. Como diria Philippe Sollers (1963, p.13, grifo do autor):

---

<sup>99</sup> “Quanto à *Tentativa oral*, você tem razão, ela me pareceu uma maneira de exemplificar essa primazia do trabalho, da verbalização *em ato*; uma maneira de demonstrar o ato do artista, como quisermos, era uma espécie de *operação*, comparável, de uma certa maneira, à uma atividade militante.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.97, grifo do autor). No seu já clássico ensaio sobre a poesia pongiana intitulado “O homem e as coisas”, Sartre (2005, p.235, grifo do autor) reforça tal militância aliando-a de modo muito perspicaz à limpeza da linguagem: “Poeta, ele encara a poesia como um empreendimento geral de desencardir a linguagem, assim como o revolucionário, de certo modo, pode visar desencardir a sociedade. Aliás, para Ponge trata-se da mesma coisa: ‘Jamais responderei senão na posição do revolucionário ou do poeta.’”

*[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>100</sup>

O espanto em relação aos deveres dos escritores alinha-se a uma sequência espiral de desvios do assunto: o apólogo das árvores, em que o poeta se torna um “fabricante de apólogos”; a narrativa de pequenas histórias pessoais; a anedota das fotografias; a da floresta primaveril. Mas esses retornos são tentativas de chegar ao objeto por meio da oralidade e sempre levam àquilo que estão dizendo. No caso específico das fotografias, a analogia com a obra é feita com base no seu esgotamento pós-publicação e na sua necessidade de continuar por meio de outros escritos:

*Vos textes, vos écrits, prennent aussi le même caractère. Ils vous paraissent comme des glaces, comme des miroirs, il semble que vous y soyez enfermé. On essaie de corriger par d'autres textes. Bien sûr c'est comme cela que l'œuvre continue, par des réflexions, des justifications, des explications, des théories. Quelquefois cela se produit (même, si on ne fait pas d'explication, de théories), cela se produit dans l'intérieur des œuvres, de votre production authentique ; il s'y produit comme des reflets ; on arrive à répondre à l'intérieur, je trouve que c'est assez inquiétant.*<sup>101</sup> (PONGE, 1999, p.657, grifo do autor).

---

<sup>100</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, grifo do autor).

<sup>101</sup> “Nossos textos, nossos escritos assumem o mesmo caráter. Parecem espelhos, parece que você está fechado lá dentro. Você tenta corrigir isso com outros textos. Claro, é assim que a obra continua, com reflexões, justificações, explicações, teorias. Por vezes, dá-se a modificação, a mudança, as repercussões, ela acontece (mesmo se você não dá explicação, não faz teorias), a coisa acontece no interior das obras, de sua produção autêntica; produz-se ali como que um *reflexo*, você consegue responder de dentro, o que eu acho bastante inquietante.” (PONGE, 1997, p.102, grifo do autor).

O texto, de um modo geral, vale-se de estratégias do gênero a fim de discutir a continuidade entre os escritos literários e os de crítica, ou as conferências<sup>102</sup>. Os “reflexos” são os reflexos da criação a que a obra nos leva, como se existisse uma vida em movimento, mesmo quando não nos empenhamos em criticar esses textos. O objetivo de Ponge é levar à criação, uma « *prétention de la non-prétention* »<sup>103</sup>: o inacabamento sempre criativo. « [...] *Ponge nous ‘fait assister à l’opération intime’ de la production, au lieu de nous livrer un produit fini. Désormais l’inachèvement n’est plus pour lui le signe d’un échec, mais la vérité même de l’écriture [...]* »<sup>104</sup> (COLLOT, 1991, p.91, grifo do autor).

O escrever antes (a preparação do manuscrito da fala) liga cada anedota, cada historieta (cuja função é entreter o público, com ele ser gentil), à análise da própria obra e da linguagem. O fazer enquanto se diz é concretizado no momento em que Ponge leva a si e aos ouvintes/leitores a tomarem o partido desta coisa que enuncia. E lhes assinala a todo momento, é coisa construída, sobretudo ao hipoteticamente começar a palestra de outra maneira: « *Voici par exemple comment j’aurais pu commencer cette conférence : Mesdames, Messieurs [...]* »<sup>105</sup> (PONGE, 1999, p.658). Tal desnudamento do jogo retórico leva, “finalmente”, à discussão dos problemas de linguagem que lhe assombram. Para o autor, « [...] *c’est à sortir de cet insipide manège dans lequel tourne l’homme sous prétexte de rester fidèle à l’homme, à l’humain, et où l’esprit (du moins mon esprit) s’ennuie à mourir.* »<sup>106</sup> (PONGE, 1999, p.664).

---

<sup>102</sup> No limite, Ponge não cessa de reafirmar a porosidade dos gêneros: « *Si l’on veut bien, au surplus, réfléchir que, s’agissant d’un écrivain, on ne le lui demande pas de changer tellement de mode d’expression en faisant une conférence qui s’inscrit parmi les genres littéraires, après tout, alors il n’y a plus aucune raison de ne pas lui demander ni à lui de ne pas accepter, et cela peut même apparaître en un sens non pas pour vous, bien sûr, mais pour l’écrivain, comme une bénédiction quelquefois.* » (PONGE, 1999, p.653). Na tradução: “Se concordamos, além disso, que em se tratando de um escritor, não lhe é pedido que mude tanto assim de modo de expressão fazendo uma conferência que, no fim das contas, se inscreve entre os gêneros literários, então não há razão nenhuma para não lhe pedirmos, nem para que não aceite, e isso até pode, num sentido, afigurar-se, não a vocês, com certeza, mas ao escritor, uma bênção às vezes.” (PONGE, 1997, p.96-97).

<sup>103</sup> É a “pretensão da não-pretensão” ou, como diria Ponge em determinado momento: « *Vous voulez une maxime ? La voici: il s’agit de ne prétendre qu’à ce qui se trouve objectivement réalisé.* » (PONGE, 1999, p.663). Na tradução: “Querem uma máxima? Aqui está: trata-se de só pretender o que se acha objetivamente realizado.” (PONGE, 1997, p.113).

<sup>104</sup> “Ponge nos ‘faz presenciar à operação íntima’ da produção, ao invés de nos entregar um produto terminado. Doravante, o inacabamento não é mais para ele o signo de um fracasso, mas a verdade mesma da escrita.” (COLLOT, 1991, p.91, grifo do autor).

<sup>105</sup> “Vejam, por exemplo, como poderia ter começado esta conferência: Senhoras, Senhores [...]” (PONGE, 1997, p.104).

<sup>106</sup> “[...] é sair dessa ciranda insípida em torno da qual o homem gira a pretexto de ser fiel ao homem, ao humano, e onde o espírito (pelo menos o meu espírito) se entedia mortalmente.” (PONGE, 1997, p.115).

Por meio dos objetos é possível, portanto, escrever contra o que aí está, contra a linguagem do modo como a têm utilizado durante séculos. Por esse processo, resolve-se o problema do mutismo das coisas, chegar a elas é chegar a essa ideia profunda que o poeta chama de poesia. Ora, é somente encontrando as qualidades novas dos objetos<sup>107</sup> e lhes dando voz que fugiremos ao barulho do espírito de ontem:

*Il faut qu'elle rentre cette qualité, même si elle est rapetissante ou antipoétique, on s'en moque. Tant pis si cela ne fait plus des poèmes. Les poèmes nous nous en moquons ; en ce qui me concerne, j'ai fini par accepter que je fais des poésies ; j'ai tout fait pour qu'elles n'en aient pas l'air ; il paraît que c'est plus facile d'appeler ça des poèmes. En fait cela m'est égal.*<sup>108</sup>

(PONGE, 1999, p.666).

Trata-se de uma poética aparentemente desprezenciosa, que rejeita o traço elevado da tradição, os títulos de poeta e de poesia, todavia, ao fim e ao cabo, aceita-os como se não se importasse. A grande ironia é o fato de que esse comportamento tangente confere à obra pongiana um alinhamento a tal tradição, numa postura de recusa, mas ainda assim alinhante e, coisa que de fato importa, criativa. Chegar, enfim, à qualidade essencial do objeto é encontrar a verdade – « [...] *la vérité jouit (pardonnez-moi). C'est le moment où l'objet jubile [...]* »<sup>109</sup> (PONGE, 1999, p.666, grifo do autor). É oferecer a possibilidade de um devir, daquele homem que ainda não se é. A proposta olha para trás<sup>110</sup>, especialmente aos textos do *Partido das coisas* e de *Proemas*, no entanto, o aparecimento do léxico da lavagem nos anos seguintes, bem como a presença da mesa também são significativos dessa proposta de renovação da literatura. Encerrando a sua fala, o

<sup>107</sup> Por isso mesmo, a conferência foi anunciada em Bruxelas com o título de « *La Troisième personne du Singulier* » (“A Terceira Pessoa do Singular”).

<sup>108</sup> “Essa qualidade, ela tem que aparecer, mesmo que seja baixa ou antipoética, pouco importa. Pior para os poemas se isso não é poético. Pouco importam os poemas: no meu caso, acabei aceitando que faço poesias; mas fiz tudo para que elas não parecessem com poesia; o que acontece é que é mais fácil chamar de poesia. Na verdade, pouco importa.” (PONGE, 1999, p.117-118).

<sup>109</sup> “[...] a verdade goza (me perdoem). É o momento em que o objeto jubila [...]” (PONGE, 1997, p.118, grifo do autor).

<sup>110</sup> « *L'œuvre de Ponge ne progresse qu'en se retournant sur elle-même, qu'en se reprenant sans cesse comme on le voit par exemple avec toutes les anciennes pièces ('Le Cycle des saisons', 'Faune et flore', dans Le Parti pris des choses, [...]); 'Le Jeune Arbre', 'Mon arbre' et 'Le Tronc d'arbre' dans Proèmes [...]; et même 'Le Carnet du Bois de pins', dans La Rage de l'expression [...]) qui viennent nourrir la 'Tentative orale': ces textes, il les porte en avant et leur cherche un avenir.* » (FARASSE apud PONGE, 1999, p.1123). Na tradução: “A obra de Ponge só progride voltando-se sobre si mesma, retomando sem cessar como vemos por exemplo com todas as antigas peças: ('O ciclo das estações', 'Fauna e flora', no *Partido das coisas* [...]; '*Le Jeune Arbre*', '*Mon arbre*' et '*Le Tronc d'arbre*' nos *Proèmes* [...]; e mesmo '*Le Carnet du Bois de pins*', em *La Rage de l'expression* [...]) que vêm alimentar a '*Tentative orale*': esses textos, ele os traz antes e lhes busca um futuro.”

gesto performático final de Francis Ponge (1999, p.669) quando, ao se questionar sobre o lugar do poeta, « [...] *le conférencier se pencha vers la table, jusqu'à l'embrasser. (Note de l'Éditeur)* »<sup>111</sup>, dando existência à coisa, símbolo da conferência, em detrimento da imagem de poeta:

*Et nous n'avons pas eu une conférence ? C'est bien possible. Mais aussi pourquoi l'avoir demandée à ce qu'on appelle communément un poète ?  
Poète ?  
...Chère table, adieu !  
(Voyez-vous, si je l'aime, c'est que rien en elle ne permet de croire qu'elle se prenne pour un piano.)*<sup>112</sup>

Estabelecida a retórica por objeto, parece ser esse o caminho mais natural de observação da tensão entre poesia e crítica – daí porque « *Tentative orale* » é tão digna de uma primeira atenção. Na mesma senda, a das conferências, podemos inserir o já citado « *La pratique de la littérature* »: « (*Texte établi d'après l'enregistrement d'une conférence à la Technische Hochschule de Stuttgart, le 12 juillet 1956.*) »<sup>113</sup> (PONGE, 1999, p.670). No entanto, o que separa a « *Tentative orale* » de « *La pratique de la littérature* » é a total improvisação desta última, que não apresentava senão algumas notas prévias antes de acontecer. Essa característica da imprevisibilidade também estará presente na « *Entretien avec Breton et Reverdy* »<sup>114</sup> de 1954, na qual se discutem temas como a poesia, a inspiração e a situação do poeta naquele momento, e que está emparelhada à « *La pratique de la littérature* ». De um modo geral, o texto dessa conferência se põe a explicitar a prática da poesia pongiana ainda respeitando a “retórica por objeto”. Do que nos interessa diretamente, na leitura da indistinção entre poesia e crítica, é bom reforçar o fato de que se trata de um texto que « [...] *est un palimpseste : le lecteur y voit, comme*

---

<sup>111</sup> “[...] o conferencista debruçou-se sobre a mesa ao ponto de beijá-la. (Nota do Editor).” (PONGE, 1997, p.123).

<sup>112</sup> “E será que tivemos uma conferência? É bem possível. Mas também, por que encomendá-la a alguém comumente denominado poeta? / Poeta? / ... Querida mesa, adeus! / (Sabem, se eu gosto dela é porque nada nela permite pensar que ela se toma por um piano).” (PONGE, 1997, p.123).

<sup>113</sup> “(Texto estabelecido a partir de uma conferência na Technische Hochschule de Stuttgart em 12 de julho de 1956.)” (PONGE, 1997, p.125).

<sup>114</sup> « *Extrait des émissions 'Rencontres et témoignages' dirigées par André Parinaud, et diffusées sur la Chaîne Nationale de la Radiodiffusion française.* » (PONGE, 1999, p.684). Na tradução: “Extrato das emissões do ‘Encontros e testemunhos’ dirigidos por André Parinaud e difundidos no Canal Nacional da Radiodifusão francesa.” É interessante notar como Ponge, ao explicitar a origem desses textos não deseja retirar-lhes o estatuto de extratos, transcrições ou o que sejam, porque isso seria ferir a retórica do objeto – só comprovando a inclusividade e amplidão da sua prática.

*par transparence, remonter à la surface maints fragments de textes anciens qui la hante.* »<sup>115</sup> (FARASSE apud PONGE, 1999, p.1127). O mais evidente desses fragmentos é a análise do poema « *Le cheval* » (“O cavalo”), incluído posteriormente em *Pièces*, cujo título, seguido de sinais de pontuação<sup>116</sup>, é simplesmente mencionado em « *La pratique de la littérature* ». Estão presentes, evidentemente, poemas do *Le parti pris des choses* e também uma página de “*My creative method*”. Por entre os fragmentos de seus próprios textos, surge um Ponge que é seu próprio leitor, uma voz que é introdutória (como num *proème* certamente) e que escreve contra a palavra procurando lavá-la de toda a sua sujeira:

*Ce que je vous dis là est une introduction, une sorte d'introduction de biais, de piétinement de biais, en même temps que d'exhortation à moi-même, parce que je dois dire, peut-être, qu'il n'est pas si simple pour moi de m'élancer dans la parole, de vous parler. Je pense que vous excusez que je ne sois pas un orateur. Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente, parce que je ne suis pas éloquente. Et donc je ne veux pas essayer de l'être. Et souvent, après une conversation, de parole, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles ; même une conversation un peu poussée, allant un peu au fond, avec des gens intelligents. On dit tant de bêtises, on dit les choses sur un tempo qui n'est pas juste, on sort de la question. Ce n'est pas propre. Et mon goût pour l'écriture c'est souvent, rentrant chez moi après une conversation où j'avais eu l'impression de prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau. Je vois la page blanche et je me dis : « Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net. » N'est-ce pas, c'est souvent la raison, peut-être une des principales raisons d'écrire. Pour faire quelque chose qui puisse être lu, relu, aussi bien par soi-même, et qui ne participe pas de ce hasard de la parole. Contre le hasard. Les hasards, ce sont, peut-être de lois compliquées à l'extrême. Et peut-être un bon texte peut-il être hasard dans cette mesure. Très ambigu. Chaque lecture donnant une autre face. Mais une chose qui ne se défasse pas et qui continue à*

---

<sup>115</sup> “[...] é um palimpsesto: o leitor aí enxerga, de modo transparente, vir à superfície muitos fragmentos de textos que a frequentam.” (FARASSE apud PONGE, 1999, p.1127).

<sup>116</sup> E do questionamento que impulsiona a a conferência: « *Qu'est-ce que ce poème ?* » (PONGE, 1999, p.671). Na tradução: “O que é esse poema?” (PONGE, 1997, p.126).

*vivre en même temps que le lecteur présumé, serait-il moi-même.*<sup>117</sup> (PONGE, 1999, p.671-672, grifo do autor).

Vejam os que essas retomadas que efetua da própria obra por meio de citações indiretas, de fragmentos e tantos outros expedientes, tomam a forma daquilo que Picasso disse dos textos de Ponge (1999, p.684): « *Vous, vos mots, c'est comme des petits pions, vous savez, des petites statuettes, ils tournent et ils ont plusieurs faces chaque mot, et ils s'éclairent les uns les autres.* »<sup>118</sup>

A grande variedade de gêneros e formas de *Méthodes* abre-se com três textos ou grupo de textos. Os chamados « *Les textes d'Algérie* » proporcionam observar outras facetas: a do diário, das notas de viagem e a das cartas. Englobando “*My Creative method*”, « *Pochades en prose* » e « *Le porte-plume d'Alger* », o fio que os une é a estada de Ponge na Argélia entre dezembro de 1947 e janeiro de 1948 e depois, quando da sua volta. A ideia do diário vai se desdobrando num conjunto de fragmentos, quer sejam reflexivos, descritivos ou, finalmente, sob a forma de cartas, sempre encabeçados por local e data. Entre os três títulos, a oscilação de gêneros mostra como Ponge faz dialogar poesia, crítica e literatura de viagem.

“*My Creative method*”, pode-se dizer, efetua uma tentativa de tomar partido de pequenas coisas discursivas, numa espécie de diário crítico-literário. De 18 de dezembro 1947 a 20 de dezembro 1948, por meio de registros aleatórios, Francis Ponge discute questões da própria linguagem, bem como a sua obra, ou seja, seu método criativo. Na ordem do dia está a poética dos objetos. O que é trazido à tona é de natureza similar ao discutido na “Tentativa oral”, texto de

---

<sup>117</sup> “O que estou dizendo a vocês é uma introdução, uma espécie de introdução de viés, de pisotear enviesado, ao mesmo tempo que de exortação a mim mesmo, porque, talvez deva dizer, não é tão simples para mim me lançar na palavra, falar a vocês. Acredito que me desculparão por não ser um orador. Se escolhi escrever o que escrevo, é também contra a palavra, a palavra eloquente, porque eu não sou eloquente. E não quero tentar ser. Muitas vezes, depois de uma conversa, depois das palavras, tenho uma impressão de sujeira, coisas turvas; mesmo uma conversa um pouco mais avançada, que vai um pouco ao fundo, com pessoas inteligentes. Dizemos tanta besteira, dizemos as coisas num tempo em que não é o justo, saímos da questão. Não é limpo. E meu gosto pela escritura vem, quase sempre, quando eu volto para casa, depois de uma conversa em que tive a impressão de usar aquelas roupas velhas, de pegar aquelas camisas velhas numa mala para pôr noutra mala, tudo isso estava no sótão, sabem, tudo coberto de poeira, tudo sujo, meio suado e sujo, e eu me sentindo mal. Olho para a página em branco e me digo: ‘Com um pouco de cuidado posso, talvez, escrever algo de limpo, de claro’. Essa é, quase sempre a razão, não é mesmo, talvez uma das principais razões, de se escrever. Para se fazer algo que possa ser lido, relido, até mesmo por nós, e que não participe do acaso da palavra. Contra o acaso. Os acasos, talvez sejam leis complicadas ao extremo. E talvez um bom texto possa ser acaso nessa medida. Tudo muito ambíguo. Cada leitura mostrando sua outra face. Mas uma coisa que não se desfça e que continue a viver ao mesmo tempo que o leitor presumido, a começar por mim.” (PONGE, 1997, p.130-131, grifo do autor).

<sup>118</sup> “Você, suas palavras parecem uns peõezinhos, sabe, umas estatuazinhas, que vão rodando e cada palavra tem muitas faces, e vão clareando umas às outras.” (PONGE, 1997, p.152).

mesmo período, de 1947. Ocorre que, nesse caso, a retórica do objeto se alinha ao tom pessoal do diário, numa aproximação com o leitor que difere do tom certinho da conferência. O aspecto de notas, de prática diária, aparece quando é colocado lado a lado com o cotidiano do escritor viajante – « *Allons tout de suit au fait. Ou, si vous préférez, tâchons de nous prendre sur le fait, en flagrant délit de création. Nous voici présentement en Algérie, tâchant...* »<sup>119</sup> (PONGE, 1999, p.525). A reflexão informada (e não encarcerada) nas páginas do diário está submetida à vivência do sujeito, em movimento, numa viagem textual e criativa:

*Et faut-il pour cela — on pourrait le croire — qu'ils soient plus abstraits que concrets ? Voilà la question. ... (Complètement abruti par la visite du préfet, je n'ai pu pousser plus loin...)*

*Sidi-Madani, lundi 29 décembre 1947.*

*(Aujourd'hui, c'est le défaut de courrier et notre inquiétude consécutive qui m'ont empêché... J'ai décidé alors de téléphoner par radio à Paris, et maintenant, ça va !)*

*C'est sont donc des descriptions-définitions-objets-d'art-littéraire que je prétends de formuler [...]*<sup>120</sup> (PONGE, 1999, p.521).

A continuidade fracionada se inscreve no texto por meio de inserções e da fragmentação da prática em dias diversos. Essas lacunas aparecem, em algumas ocasiões, como ponte para a criação quando, ainda se valendo dos parênteses, há indicações de problemas que aparentemente deveriam ser resolvidos posteriormente pelo sujeito no próprio texto. Mas essas notas, digamos assim, ali estão como num duplo compasso: apontar a sua incompletude, típica do gênero, e solicitar indiretamente seu desenvolvimento. Isso se dá com colocações do tipo: « *(Point à développer.)* » ou « *(Traiter ici à fond la question vocabulaire.)* »<sup>121</sup> (PONGE, 1999, p.521). Além disso, vale lembrar outros recursos tipográficos que aparecem não só em “*My creative method*”, mas ainda em « *Pochades en prose* » e talvez menos em « *Le porte-plume d'Alger* »: o

<sup>119</sup> “Vamos direto ao fato. Ou, se preferirem, tratemos de nos pillar em cima do fato, em flagrante delito de criação. Aqui estamos presentemente na Argélia, tentando...” (PONGE, 1997, p.35).

<sup>120</sup> “É preciso para isso — é possível pensá-lo — que sejam mais abstratos que concretos? Aí está a questão. ... (Completamente arrasado pela visita do prefeito, não pude ir mais além...) // Sidi-Madani, segunda-feira, 29 de dezembro de 1947. / (Hoje, foi a ausência de correio e nossa inquietação consecutiva que me impediram... Decidi então telefonar por rádio para Paris, e agora as coisas vão bem melhor!) / São portanto descrições-definições-objetos de arte literária que eu quero formular [...]” (PONGE, 1997, p.28).

<sup>121</sup> “(Ponto a desenvolver.)” e “(Tratar aqui a fundo a questão vocabular.)” (PONGE, 1997, p.29).



isolamento de palavras ou frases no branco da página, entre o registro de um dia e outro; a utilização de listas; o uso de destaques; a quebra da continuidade dos parágrafos em listas. Evidentemente, tais recursos servem à retórica do objeto:

... *Et je ne dis pas que je n'emploie, parfois, certains artifices de l'ordre typographique ;*  
 — *et je ne dis pas non plus que dans chacun de mes textes il y ait rapport entre sa forme dirai-je prosodique et le sujet traité ;*  
 ... *mais enfin, cela arrive parfois (de plus en plus fréquemment).*<sup>122</sup>  
 (PONGE, 1999, p.533).

De um modo geral, “*My creative method*” discute a relação entre a literatura pongiana e os objetos. Nesse sentido, bandeiras de sua poética serão trazidas o tempo todo e discutidas com o máximo de liberdade: o desgosto das ideias e o gosto das definições; a colocação dos objetos no centro do mundo; a variedade e as qualidades essenciais desses objetos; o desejo de criar escritos novos que façam frente ao verbete de dicionário, ou seja, a tentativa daquilo que é da ordem da “definição-descrição-obra de arte literária”; a fórmula “TOMAR O PARTIDO DAS COISAS = LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS”; o desejo de escrever contra a palavra; bem como de que a forma do poema seja determinada por seu assunto.

« *Comment peut-on écrire ?* »<sup>123</sup> (PONGE, 1999, p.526) – é a primeira questão que se coloca o sujeito em determinado momento. As repostas a essa questão revelam o desgaste de Ponge para com a necessidade de se explicar. Revelam ainda o modo exponencialmente irônico e debochado com que trata determinadas leituras de sua obra – as quais precisa corrigir. O diálogo com a crítica é feito numa clave extremamente sarcástica dado que, ao rechaçá-la ou elogiá-la, Ponge o faz literariamente. Arelado ao modo como vê a sua recepção, está a presença automática da humildade do autor e de seus escritos. Então, ele se diz preguiçoso, suas obras são sempre referidas no diminutivo<sup>124</sup>, seus poemas podem ser explicados por qualquer um, ou quando diz: « *Faut-il que l'époque soit bizarrement dénuée pour qu'on attache à une littérature comme la*

<sup>122</sup> “... E não estou dizendo que não empregue, às vezes, certos artificios de ordem tipográfica; / — e também não estou dizendo que em cada um dos meus textos haja a relação entre a forma, eu diria prosódica, e o assunto tratado; / ... mas enfim, acontece às vezes (cada vez com mais frequência).” (PONGE, 1997, p.49).

<sup>123</sup> “Como se pode escrever?” (PONGE, 1997, p.36).

<sup>124</sup> « *Je n'ai pas publié bien autre chose qu'un petit livre intitulé Le Parti pris des Choses.* » (PONGE, 1999, p.525). Na tradução: “Eu não publiquei muito mais que um livrinho intitulado *Le parti pris des choses.*” (PONGE, 1997, p.36, grifo nosso).

*mienne le moindre intérêt ! Comment peut-on se tromper à ce point ? »*<sup>125</sup> (PONGE, 1999, p.534). O autodeflacionamento da figura do escritor é o deflacionamento da crítica que lhe fazem, numa postura irônica que põe em relevo a possível “imbecilidade dos espíritos da época”, daqueles que pedem a explicação do texto.

*Sidi-Madani, mardi 3 février 1948, dans la nuit (2).*

*Je ne suis pas un grand écrivain, Messieurs, vous vous trompez. Eu égard à La Fontaine (par exemple) je ne serai jamais qu'un petit garçon. J'échafaude avec peine, bâtis avec beaucoup de lourdeur. Certes, je me donne beaucoup de peine... (mon stylo cracha violemment ici).*

*... Cette grosse tache pour me démentir et me forcer à abandonner ce discours, — et mon humilité !*<sup>126</sup> (PONGE, 1999, p.535).

A consciência da própria grandeza se apresenta um tanto a contragosto, o que causa maior efeito. Por meio de uma reação quase corporal (o escarrar da caneta), a mancha surge e obriga o eu-lírico a se desmentir como se a ele não fosse dada escolha. Nesse ponto, o registo dobra-se e torna a humildade declarada um ato de consciência. Portanto, a circularidade do texto aparece e impõe uma nova leitura em que ele não mais se distancia de La Fontaine, antes o continua – numa imagem praticamente filial em relação à tradição, relida, por certo, mas ainda origem. O diálogo que Ponge estabelece com a tradição literária francesa está marcado por uma espécie de criticidade em relação ao que absorve, fazendo com que a maneira como observa sua obra pressuponha uma leitura criteriosa do que veio antes. Essa leitura torna-se, não filiação, mas adesão ao trabalho poético de renovação da linguagem. O último registo de “*My creative method*” acena à “necessidade de uma nova retórica” partindo de Rimbaud e Lautréamont:

---

<sup>125</sup> “A época deve estar estranhamente empobrecida para que vejam tanto interesse numa literatura como a minha! Como as pessoas podem se enganar a esse ponto?” (PONGE, 1997, p.51).

<sup>126</sup> “Sidi-Madani, terça-feira, 3 de fevereiro de 1948, de madrugada (2). / Eu não sou um grande escritor. Enganam-se, Senhores. Comparado a La Fontaine (por exemplo), nunca seria mais que um menininho. Eu construo a duras penas, sem nenhuma leveza. É o maior sofrimento... (aqui, minha caneta escarra violentamente). / ...Essa mancha enorme para me desmentir e me forçar a abandonar esse discurso — e a minha humildade!” (PONGE, 1997, p.52).

Paris, 20 avril 1948.

*Il faut travailler à partir de la découverte fait par Rimbaud et Lautréamont (de la nécessité d'une nouvelle rhétorique\*).*

*Et non à partir de la question que pose la première partie de leurs œuvres.*

*Jusqu'à présent on n'a travaillé qu'à partir de la question (ou plutôt à reposer plus faiblement la question).<sup>127</sup> (PONGE, 1999, p.537, grifo do autor).*

O método criativo avança com base numa leitura que é aceitação e recusa da tradição. Aceitação na primeira frase, recusa parcial na segunda e reflexão acerca do que tem sido feito até agora, o movimento é o de criticar e tomar de Rimbaud e Lautréamont o que se julga adequado. Aliás, a passagem deixa claro o quanto o sujeito pongiano concebia a literatura como um grande tecido a ser trabalhado. Por isso mesmo, perceber a “questão”<sup>128</sup> colocada de modo enfraquecido, ao passo que não se exime do erro, é também criticar-se. Por um outro lado, é preciso observar que se reafirma a necessidade do trabalho como se convidasse o leitor (que também deve ser crítico) a realizá-lo. Isso porque a « *découverte* » é explícita, ou seja a « ([...] *nécessité d'une nouvelle rhétorique\**) », mas não a « *question* ». A reflexão, muito assertiva, aliás, mantém encoberto aquilo que é preciso trabalhar e reforça a leitura, por meio de uma chave, daquilo que já está descoberto – na nota, indicada pelo asterisco, Ponge (1999, p.537, grifo do autor) especifica: « *\*Rimbaud : 'Je ne sais maintenant saluer la beauté.' Lautréamont : les Poésies (passim).* »<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> “É preciso trabalhar a partir da *descoberta* feita por Rimbaud e Lautréamont (da necessidade de uma nova retórica). / E não a partir da *questão* colocada pela primeira parte de suas obras. / Até hoje, só se trabalhou a partir da questão (ou antes, para recolocar mais enfraquecidamente a questão).” (PONGE, 1997, p.56, grifo do autor).

<sup>128</sup> « *La suspicion portée sur la littérature, sur la poésie, et l'interrogation sur la possibilité même de leur avenir et de leur existence (C'est ainsi que peut s'interpréter la 'question' que lit Ponge dans la première partie des œuvres de Rimbaud et de Lautréamont), reprises par Dada et le surréalisme, doivent être dépassées positivement par l'élaboration d'une nouvelle écriture, inaugurée théoriquement et pratiquement par Une saison en enfer et Illuminations d'une part, et par les Poésies, de l'autre. La postérité rimbaldienne, souvent perçue comme limitée à une exaspération réitérée de la révolte, trouve avec Ponge un continuateur qui poursuit pour son propre compte le travail entrepris, en le (re)prenant au mot.* » (VECK, 1993, p.135, grifo do autor). Na tradução: “A suspeita que pesa sobre a literatura, sobre a poesia, e a interrogação sobre a possibilidade mesma de seu futuro e de sua existência (É assim que se pode interpretar a ‘questão’ na primeira parte das obras de Rimbaud e Lautréamont), retomadas pelo Dada e o surrealismo, devem ser ultrapassadas positivamente pela elaboração de uma nova escrita, inaugurada na teoria e na prática por *Uma temporada no inferno* e *Iluminações* de um lado e pelas *Poesias* de outro. A posteridade rimbaldiana, frequentemente percebida como limitada a uma exasperação reiterada da revolta, encontra com Ponge um continuador que persegue por sua própria conta o trabalho começado, (re)tomando-o ao pé da letra.”

<sup>129</sup> “\* Rimbaud: ‘Hoje sei aclamar a beleza’. Lautréamont: *les Poésies (passim)*.” (PONGE, 1999, p.537, grifo do autor).

A « *nouvelle rhétorique* », portanto, dadas as presenças do trecho final da “Alquimia do verbo” rimbaudiana e das *Poésies* de Lautréamont, deve ligar-se muito mais à « *raison* » clássica (justificável aí toda sua devoção a Malherbe) e despir-se dos subjetivismos românticos. Segundo Ponge: « *Il s’agit que le rôle positif de la poésie s’exprime enfin, qu’il ne s’agisse plus des gémissements, enfin de tout ce que Lautréamont classe, par exemple, dans les grandes têtes molles. Il s’agit du rôle positif de la poésie, que je viens de définir comme une activité qui donne les lois de la politique, de la morale.* » Outrossim, a adesão parcial de Ponge a Rimbaud e Lautréamont liga-se ainda à sua recusa à qualificação de poeta justamente pelo trabalho que ele considerava fazer com o “magma poético”: « *À propos de ces deux écrivains [Lautréamont et Mallarmé], qui sont, comme Rimbaud, comme d’autres, définitivement classés dans les manuels, dans les histoires de la littérature, dans les collections, comme ‘poètes’, eh bien ! je voudrais faire remarquer qu’en fait, ce qui subsiste d’eux, c’est surtout ce qu’ils ont pu écrire en prose.* »<sup>130</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.28 e p.32, grifo do autor).

A menção a Rimbaud e Lautréamont (insistente na obra pongiana de um modo geral) nos permite ir ao par « *Des cristaux naturels* » e « *Le dispositif Maldoror-Poésies* », escritos em 1946 e também de *Méthodes*. O primeiro abre-se com uma epígrafe das *Iluminações* de Rimbaud (2007, p.202): « *Oh ! les pierres précieuses que se cachaiet, — les fleurs qui regardaiet déjà.* »<sup>131</sup> A citação é de « *Après le déluge* », primeiro poema da obra e aquele que se inicia com o assentamento do dilúvio e inauguração de uma nova linguagem. Daí sair reforçada a eclosão do chamado “léxico da lavagem” na obra pongiana. O texto concretiza a « *nouvelle rhétorique* » comentada o último registro de “*My creative method*” porque age sobre a retórica das pedras de modo que, passada a turbulência do dilúvio (linguístico), elas aparecem em seu estado natural. As pedras pongianas são exceção à regra de passividade:

---

<sup>130</sup> “Trata-se do fato de que o papel positivo da poesia se manifesta finalmente, que não se trata mais de lamentações, enfim de tudo o que Lautréamont classifica, por exemplo, nos grandes imbecis. Trata-se do papel positivo da poesia, que acabo de definir como uma *atividade* que dá as leis da política, da moral.” E continua: “A propósito desses dois escritores [Lautréamont e Mallarmé], que são, como Rimbaud, como outros, definitivamente classificados nos manuais, nas histórias da literatura, nas coleções, como ‘poetas’, bem! eu gostaria de observar que, de fato, o que subsiste deles, é, sobretudo, aquilo que fizeram em prosa.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.28 e p.32, grifo do autor)

<sup>131</sup> “Oh! as pedras preciosas que estavam escondidas, — as flores que começaram a espiar.” (RIMBAUD, 2007, p.203).

[...] *Il y a dans les pierres une non-résistance passive et boudeuse à l'égard du reste du monde, à quoi elles paraissent tourner le dos.*

*Mais voici qu'au sein du terne chaos — à la faveur de ses failles ou cavités — croissent les rares exceptions à cette règle. D'où, à leur vue, notre saisissement à coup sûr ! Au lieu de sempiternels nuages, enfin le ciel pur momentanément avec des étoiles ! Enfin des pierres tournées vers nous et qui ont déclos leurs paupières, des pierres qui disent OUI ! Et quels signes d'intelligence, quels clins d'œil !*<sup>132</sup> (PONGE, 1999, p.633, grifo do autor).

As pedras dizem SIM, retomando a postura expressa que lhes é devida quando executam o movimento de se voltarem a nós e abrirem as pálpebras. O novo arranjo retórico toma aquilo de que a antiga retórica subjetiva, suja, carregada, utiliza, mas tem, no entanto, por horizonte a qualidade diferencial, invertendo o centro de irradiação da imagem agora partindo do objeto e não do sujeito. As pedras são ditas com uma racionalidade e naturalidade praticamente científica que à ideia da flor ainda não foram restituídas – « [...] *nous prierons d'abord l'idée de la fleur se rasseoir.* »<sup>133</sup> (PONGE, 1999, 633). Trata-se de uma espécie de contemplação ativa<sup>134</sup> originada de uma nova retórica.

O que nos interessa, de fato, é o modo como a obra pongiana olha para si mesma ao passo que se constrói: seguindo as diretivas do próprio método criativo, a criação de uma retórica própria vai sendo erigida com os detritos da tradição. É natural que aquela « *rose distraite et trahie* », contemplada em « *La jeune arbre* » e « *Caprices de la parole* » de *Proêmes*, mantenha a coerência dessa poética na medida em que, no melhor estilo rimbaudiano, tenta fugir ao lugar comum da imagem da flor.

---

<sup>132</sup> “[...] Há nas pedras uma não-resistência passiva e mal-humorada em relação ao resto do mundo, ao qual elas parecem dar as costas. Mas eis que no seio do terno caos — favorecidas por suas falhas e cavidades — crescem as raras exceções a essa regra. Daí, à vista delas, nosso inevitável arrebatamento! Em vez das sempiternas nuvens, enfim o céu puro momentaneamente estrelado! Enfim, as pedras voltadas para nós e abrindo as pálpebras, pedras que dizem SIM. E que sinais de inteligência, que piscadelas!” (PONGE, 1997, p.79, grifo do autor).

<sup>133</sup> “[...] nós pediremos, para começar, à ideia de flor que volte honestamente para o seu lugar.” (PONGE, 1997, p.78).

<sup>134</sup> As observações de Sartre (2005, p.236, grifo do autor) são precisas no que concerne a Rimbaud e à tomada de partido das coisas: “Deve-se antes olhá-los [as palavras, os termos] com os olhos que Rimbaud voltava às ‘pinturas idiotas’, apreendê-los no momento mesmo em que as criações do homem se entortam, se empenam, escapam ao homem com as químicas secretas de suas significações. Numa palavra, surpreendê-los e dominá-los no momento em que estão em vias de se tornar *coisas*. Ou antes – pois a mais humana, a mais constantemente manipulada das palavras é sempre uma coisa sob um certo aspecto –, esforçar-se para apreender todas as palavras – com seu sentido – em sua estranha materialidade, com o húmus significante, rebotalho, resíduo, que as entulha. Essa noção da ‘palavra-coisa’ me parece essencial em Ponge.”

Pode-se afirmar que vigora na obra de Francis Ponge uma espécie de auto-orquestração, da poesia à crítica e vice-versa, numa série de posturas que dispensam a separação entre o poeta e o crítico, evidentemente, porque também dispensa a palavra poeta que tanto lhe outorgam. Portanto, quando aconselha, sob os auspícios de uma posição privilegiada, Ponge aconselha ao outro e a si mesmo, uma vez que se posiciona em relação à história literária francesa e, conseqüentemente, à linhagem à qual se filia. Em « *La pratique de la littérature* » afirma:

*Je crois que c'est Gide qui a dit dans Prétextes, son meilleur livre, qu'une œuvre d'art véritable c'était celle qui donnait de la nourriture à plusieurs générations. Car les générations ne demandent pas les mêmes nourritures. Souvent elles demandent le contraire de la génération précédente.*

*Mais un bon texte nourrit la génération contradictoire. [...] Je crois que c'est bien d'être élève, et la preuve c'est qu'on peut avoir tellement envie ensuite d'être le contraire. Et je ne veux pas dire professeur, mais mauvais élève. Pourquoi ? Est-ce qu'on devient poète ainsi ? (Poète, c'est un mot, mauvais mot.) En raison de l'insatisfaction que vous donnent les œuvres récentes ou contemporaines dans la technique que vous avez choisie ? La littérature, c'est à la fois une grande vénération pour les très beaux textes anciens et une insatisfaction de ce qu'on voit actuellement dans le même ordre. On a tort, mais c'est cela. Je crois qu'on choisit la technique où on pense qu'on a quelque chose à dire, que ça ne va pas comme ça, qu'il faut bousculer un peu les choses. Pourquoi veut-on bousculer ? Ce n'est pas seulement par vénération pour les choses anciennes.*<sup>135</sup> (PONGE, 1999, p.672-673).

A perspectiva é sempre a do enfrentamento e da adesão, num caminho que é o da continuidade do trabalho anterior, tomando daí o aspecto mais rebelde, aquele revolucionário, o do mau aluno. É o que vemos em « *Le dispositif Maldoror-Poésies* », que acaba por endossar a criação da nova retórica com base num « [...] *outillage minimum : l'alphabet, le Littré en quatre volumes et quelque vieux traité de rhétorique ou discours de distribution des prix.* »<sup>136</sup> (PONGE,

---

<sup>135</sup> “Acho que foi Gide quem disse, em *Pretextos*, seu melhor livro, que uma obra de arte verdadeira era a que alimentava várias gerações. Pois as gerações não pedem os mesmos alimentos. Muitas vezes pedem o contrário da geração precedente. / Mas um bom texto alimenta também a geração contraditória. [...] Acho bom ser aluno, a prova é que podemos depois ter tanta vontade de ser o contrário. E não estou querendo dizer professor, mas mau aluno. Por quê? Será que assim nos tornamos poetas? (Poeta é uma palavra, uma má palavra.) Em vista da insatisfação que proporcionam as obras recentes ou contemporâneas em termos de técnica escolhida? A literatura é ao mesmo tempo uma grande veneração pelos belos textos antigos e insatisfação com o que se vê atualmente na mesma ordem. Não deveria ser assim, mas é. Acho que escolhemos a técnica com a qual pensamos ter alguma coisa a dizer porque as coisas não vêm por si só, porque é preciso sacudir um pouco mais as coisas. Por que sacudir? Não é só por veneração pelas coisas antigas.” (PONGE, 1997, p.131-132).

<sup>136</sup> “[...] ferramentas mínimas: o alfabeto, o Littré em quatro volumes e alguns velhos tratados de retórica ou discurso de distribuição de prêmios.” (PONGE, 1999, p.634).

1999, p.634). Tal investimento se dá com a persecução do caminho de Lautréamont (juntamente com Rimbaud) que procura novas formas retóricas.

*Positif et pratique, l'auteur du Parti pris des choses estime vain répéter indéfiniment le geste de Lautréamont. Son ambition est de construire à nouveaux frais. Aussi met-il l'accent sur les Poésies de Ducasse plutôt que sur les Chants de Maldoror de Lautréamont parce qu'il perçoit un effort de « reconversion de l'industrie logique » qui prend appui sur la raison et sur la littérature classique. Adieu expression subjective et négligence formelle à quoi se résume à ses yeux le romantisme! Ce dernier n'aura donc été qu'une parenthèse dans le développement de la littérature. En s'identifiant à Malherbe, Ponge ne fera que souligner davantage encore cette position.<sup>137</sup> (FARASSE; VECK, 1999, p.40, grifo do autor).*

O alinhamento pongiano a esses autores não é só teórico, investindo também numa adesão, evidentemente, retórica. Por extensão é que « *Le dispositif Maldoror-Poésies* » atira-se, à sua maneira, na brevidade clássica que também Lautréamont retoma nas *Poésies*:

*Ouvrez Lautréamont ! Et voilà toute la littérature retournée comme un parapluie !*

*Fermez Lautréamont ! Et tout, aussitôt, se remet en place...*

*Pour jouir à domicile d'un confort intellectuel parfait, adaptez donc à votre bibliothèque le dispositif MALDOROR-POESIES.<sup>138</sup> (PONGE, 1999, p.635, grifo do autor).*

A assertividade da máxima vem aliada à interpelação do leitor e, conseqüentemente, à tendência ducassiana de destruição de uma linguagem romântica. No espaço entre cada máxima, subentende-se a ação do leitor, do crítico e a continuidade da obra, tanto dos poetas da tradição quanto de Francis Ponge. Esse gosto pelo fragmento também aparece em « *Pochades en prose* », o segundo dos três « *Textes d'Algérie* », que se segue a “*My creative method*”. A noção do

---

<sup>137</sup> “Positivo e prático, o autor do *Partido das coisas* julga ineficaz repetir indefinidamente o gesto de Lautréamont. Sua ambição é construir com novos ares. Por isso, insiste sobretudo nas *Poesias* de Ducasse que nos *Cantos de Maldoror* de Lautréamont porque percebe um esforço de ‘reconversão da indústria lógica’ que se fundamenta sobre a razão e sobre a literatura clássica. Adeus expressão subjetiva e negligência formal às quais se resume a seus olhos o romantismo! Este último não seria mais que um parêntese no desenvolvimento da literatura. Identificando-se a Malherbe, Ponge só sublinharia ainda mais essa posição.” (FARRASSE; VECK, 1999, p.40, grifo do autor).

<sup>138</sup> “Abramos Lautréamont! / E eis toda a literatura retornada como um guarda-chuva! / Fechemos Lautréamont! E tudo, imediatamente, se coloca no lugar... / Para desfrutar a domicílio de um conforto intelectual perfeito, adapte, portanto, à sua biblioteca do dispositivo MALDOROR-POESIA.” (PONGE, 1999, p.635, grifo do autor).

inacabado está impressa já desde o título: “Esboços em prosa”. Mas, igualmente, aquela da tentativa, num esforço que é exercício e remete ao trabalho em curso orientado sob a forma de registros diários. O caráter do esboço está também ligado à ação do olhar (« *regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle* » ou o “olhar-de-tal-sorte-que-é-falado”) do sujeito que viaja por uma região exótica e descreve, como se pintasse, de fato, tudo que o cerca. Daí a flutuação de algumas dessas passagens para o *L'Atelier contemporain*, de 1977, que reúne escritos sobre pintura e escultura. « *Pochades en prose* », estabelecendo-se como uma espécie de diário de viagem, compreende o intervalo entre dezembro de 1947 e janeiro de 1948 quando Ponge viaja à Argélia, especificamente à Sidi-Madani, juntamente com Henri Calet e sua esposa, Eugène de Kermadec e Michel Leiris.

*Sidi-Madani, mardi 23 décembre de 1947.*

*Il me convient de dire avec ambages tout le bonheur que je conçois ici.  
Il faut parler, il faut forcer la plume à rendre un peu...*

*Il faut parler, il faut tenir la plume...*

*Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parvienne à elle et qu'elle le formule... Voilà bien l'exercice littéraire par excellence. Toujours la plume au bout des doigts et chaque « pensée », que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cervelet (?) se voit transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume.*

*Formulation au fur et à mesure.*

*Tant que je n'aurai pas le parfait usage de ce moyen, de cet instrument, tant que je n'aurai pas acquis le maniement automatique de cet instrument, je ne pourrai me prétendre écrivain.*

*Oh, ce n'est pas sans de patients exercices que cela peut s'obtenir (si cela se peut) !*

*Mais comment, par quelle aberration continuée, se fait-il que je ne m'avise de cela que vers ma cinquantième année ?<sup>139</sup>*  
(PONGE, 1999, p.551-552, grifo do autor).

---

<sup>139</sup> “Sidi-Madani, terça-feira, 23 de dezembro de 1947. // É-me conveniente dizer sem rodeios de toda a felicidade que concebo aqui. / É preciso falar, é preciso forçar a pena render um pouco... / É preciso falar, é preciso segurar a pena... / É preciso fixar a pena na ponta dos dedos, e tudo que experimentamos chegue a ela e que ela o formule... Eis realmente o exercício literário por excelência. Sempre a pena na ponta dos dedos e cada ‘pensamento’, cada movimento da faringe, do cerebelo (?) se veja transcrita por palavras convenientes sobre o papel por meio da pena. / Formulação à medida que. / Quanto menos eu tivesse o uso perfeito desse recurso, desse instrumento, quanto menos eu tivesse adquirido o manuseio desse instrument, eu não poderia me sustentar escritor. / Oh, não são sem pacientes exercícios que isso se pode ser conseguido (se é que se pode!) / Mas como, por qual anomalia continuada, fez-se que eu só tive coragem por volta do meu quinquagésimo aniversário?” (PONGE, 1999, p.551-552, grifo do autor).



A questão principal colocada com o trecho é a da « *Formulation au fur et à mesure* » ou *F.A.* (« *Formulation en Acte* »). Segundo Jean-Marie Gleize e Bernard Veck (1984), a estratégia pongiana da “formulação em ato” deve ser considerada sob os prismas da relatividade, do corpo, da língua e da ostentação. O escritor, ao perseguir a “qualidade diferencial” do objeto, torna relativa a posição do homem no que concerne às coisas e ao sistema (nada mais de antropocentrismo). Além disso, a verdade é também literal e relativa à linguagem. Portanto, « [...] *l’expression est un processus, une activité qui ne saurait, légalement, connaître de terme ; toute formulation est provisoire, retournable ou amendable. La F.A. c’est cela : le compte-rendu de la relativité, la transposition pratique d’un relativisme généralisé. D’où les textes comme ‘documents’ [...]* »<sup>140</sup> (GELIZE; VECK, 1984, p.52, grifo do autor). Nesse sentido, aquilo que tomamos por correção pode ser unicamente acrescentado, o que faz vacilar a sua noção, bem como aquela outra, a de rascunho. Mas visível no excerto pongiano citado, é a presença do corpo. Ora, sendo a expressão um processo, a sua origem é corporal e a escrita torna-se como que a transcrição do movimento do corpo. « *La stratégie F.A. c’est donc aussi, sans ambiguïté, la volonté de ne pas séparer le texte de ce mouvement (cervelet, arrière-gorge, main, doit, plume), circuit mobile dont le texte porte et doit porter les marques.* »<sup>141</sup> (GELIZE; VECK, 1984, p.53, grifo do autor). Ponge reforça a noção de que é preciso investir no trabalho com a palavra, tornando-o exercício, prática diária, porque falar é necessidade. O que há de visceral no contato da mão com a pena deve ter sua formulação deixada a cargo desta última. O verdadeiro exercício literário é transcrição das palavras convenientes por meio de um esforço corporal, como se o escritor fizesse da pena e do papel uma outra extensão de sua carne. Aliás, poderíamos dizer: um corpo-a-corpo com a palavra.

---

<sup>140</sup> “[...] a expressão é um processo, uma atividade que não saberia, legalmente, conhecer término; toda formulação provisória, retornável ou melhorável. A *F.A.* é isto: o resumo da relatividade, a transposição prática de um relativismo generalizado. Daí os textos como ‘documentos’ [...]” (GELIZE; VECK, 1984, p.52, grifo do autor).

<sup>141</sup> “A estratégia da *F.A.* e, portanto, também, sem ambigüidade, a vontade de não separar o texto desse movimento (cerebelo, faringe, mão, dedos, pena), circuito móvel do qual o texto carrega e deve carregar as marcas.” (GLEIZE; VECK, 1984, p.53, grifo do autor).

O lugar ocupado pela língua nesse panorama não é estático. Ao invés de se apresentar como material inerte, ela é viva, propõe soluções, e força o escritor a ir em busca das formulações ao lado dela. Ainda que seja ele quem opera a linguagem, a participação desta é ativa. Chamando a atenção sobre si, o componente ostensivo faz com que a obra seja encarada como « *événement-mouvement* », construindo-se com base em todos os obstáculos que enfrenta (históricos, literários, biográficos). A formulação em ato pode ser assim definida: « [...] *la langue en train d’agir et de réagir, sous les yeux du lecteur (et de l’écrivain) en chemin vers la formule, franchissant un à un les mots, le travail de ‘formation’, devenir forme, du langage.* »<sup>142</sup> (GELIZE; VECK, 1984, p.55, grifo do autor). A estratégia da formulação em ato liga-se ainda a duas fórmulas muito conhecidas na obra pongiana: *PPC* e *CTM*. Não sem razão a afirmação pongiana de que alguns textos conterão mais *PPC* e menos *CTM* e vice-versa. Como atesta em “*My creative method*”: « [e]n somme voici le point important : *PARTI PRIS DES CHOSES* égale *COMPTE TENU DES MOTS*. Certains textes auront plus des *PPC* à alliage, d’autres plus de *CTM*... Peu importe. Il faut qu’il y ait en tout cas de l’un et de l’autre. Sinon, rien de fait. »<sup>143</sup> (PONGE, 1999, p.522, grifo do autor). A *F.A.* apoia-se, sob todos os aspectos, num fundamento criativo. Na verdade, formular é fazer, criar, dar vida a alguma coisa. Essa estratégia revela, como era desejo pongiano, o próprio funcionamento da máquina da sua literatura. Nesse sentido, a decomposição do trabalho é entrevista no fragmento. Ela está presente ainda nos textos mais fechados, em gérmen, como os do *Le parti pris des choses*, e também porque emparelhados a outros cuja tendência à abertura já é maior. Voltando ao contexto de « *Pochades en prose* », fica claro que a expressão “à medida que” dos textos liga-se à forma do diário e segue uma outra fórmula: a da retórica por objeto.

---

<sup>142</sup> “[...] a língua em vias de agir e de reagir, sob os olhos do leitor (e do escritor) rumo à fórmula, ultrapassando uma a uma as palavras, o trabalho de ‘formação’, tornar-se forma, da linguagem.” (GLEIZE; VECK, 1984, p.55, grifo do autor).

<sup>143</sup> “Em suma, eis o ponto importante: TOMAR O PARTIDO DAS COISAS igual LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS. Certos textos terão mais *TPC* na liga, outros mais *LCP*... Pouco importa. De todo modo, é preciso que exista uma coisa e outra. Senão, nada feito.” (PONGE, 1997, p.30, grifo do autor).

É preciso salientar que essas fórrmulas dialogam umas com as outas de modo muito cerrado, num movimento da poesia à prosa, da poesia à crítica, levando sempre em consideração uma postura inovadora e revolucionária. Vejamos que, no tocante aos nossos objetivos, os textos de « *Pochades en prose* » tanto apresentam os métodos pongianos quanto servem de *corpus* para aplicar-lhes os conceitos. Portanto, quando a indistinção entre o discurso da poesia e o discurso da crítica da poesia não se dá de modo completo, o que se tem em Ponge é mesmo essa oscilação em direção a múltiplos e diversos polos da poesia e de sua crítica. Por entre a multiplicidade dos registros da viagem à Argélia, essas oscilações ocorrem ao passo que as formulações que lhe caracterizam a obra vão sendo postas em funcionamento:

*Samedi 13 décembre 1947. En mer, 7 heures.*

*Modestie dans la façon dont la terre se quitte ; et d'abord comme on aboutit à quai à Port-Vendres... Côté opérette de la chose.*

*L'appréhension à bord : appréhension des rampes, des bastingages.*

*D'une autre sorte d'appréhension...*

*Les objets du bord la nuit : cordages, poulies, canots et radeaux de sauvetage, bouées, ceintures ; le gouvernail.*

*La dunette.*

*Balancement du ciel, et celui du fanal du grand mât.*

*La mer par houle légère.*

*Le réveil la nuit.*

*Au matin l'orage à l'arrière.*

*Comment il est agréable de se trouver au milieu des éléments nébuleux et mouvants, de l'informe et mystérieuse beauté des remous (couleurs, formes, phosphorescence, etc.). Les nuages, les vagues.*

*Que les bords mêmes (Pyrénées orientales) apparaissent comme des masses, d'une autre matière mais également informe, en mouvement.*

*La mer l'hiver.*

*Les dangers.*

*Que les objets évoquant le risque sont les plus apparents à bord.*

*De nuit sur le pont des navires, c'est une immémoriale cérémonie...*<sup>144</sup>  
(PONGE, 1999, p.538-539).

A retórica por objeto e a formulação em ato vão-se aplicando em cada registro. O primeiro, ainda no mar, reflete as marcas das vagas que o barco enfrenta. Daí, a fragmentação das frases no branco da página como se compusessem a busca por equilíbrio de um sujeito submetido à grandeza do movimento da natureza por oposição ao controle dos equipamentos, numa empostação que praticamente tende ao provérbio e, em outras ocasiões dos “Esboços”, vai se realizar completamente. Os espaços do texto marcam o retorno executado pelas ondas, também concretizado numa sequência de sonoridades envolventes que ouvimos disseminadas por todo o poema (e para citar um exemplo, a melifluosidade dos sons em « l » no trecho: « *La mer par houle légère. / Le réveil la nuit. / Au matin l'orage à l'arrière.* »). Porque, evidentemente, trata-se de uma espécie de poema em prosa, aberto, submetido à formatação da página de diário; mas liberto, querendo ser outra coisa além de meramente uma nota numa página qualquer, exatamente por conta do inacabado de sua própria construção. Quando observamos as imagens do manuscrito original, salta aos olhos a marcação do fragmento separado por sinais gráficos e vemos, ainda, as indicações de Ponge em relação à impressão:

---

<sup>144</sup> “Sábado, 13 de dezembro de 1947. No mar, 7 horas // Recato na maneira como a terra se deixa; e, em primeiro lugar, como chegamos ao cais em Port-Vendres... Lado cômico da coisa. / Apreensão à bordo: apreensão das rampas, das amuradas. / De um outro tipo de apreensão... / Os objetos da borda da noite: cordames, polias, canoas e jangadas de salvamento, bóias, salva-vidas; o timão. / O tombadilho. Balanço do céu, e aquele do fanal do grande mastro. / O mar pelo marulho ligeiro. / O despertar à noite. / De manhã a tempestade atrás. / Como é agradável se encontrar em meio aos elementos nebulosos e moventes, da informe e misteriosa beleza dos remoinhos (cores, formas, fosforescências, etc.). As nuvens, as ondas. / Que as bordas mesmo (Pirineus orientais) apareçam como massas, de uma outra matéria, mas igualmente informe, em movimento. / O mar no inverno. / Os perigos. / Que os objetos evocando o risco são os mais aparentes à bordo. / Noturno sobre o convés dos navios, é uma imemorial cerimônia...” (PONGE, 1999, p.538-539).

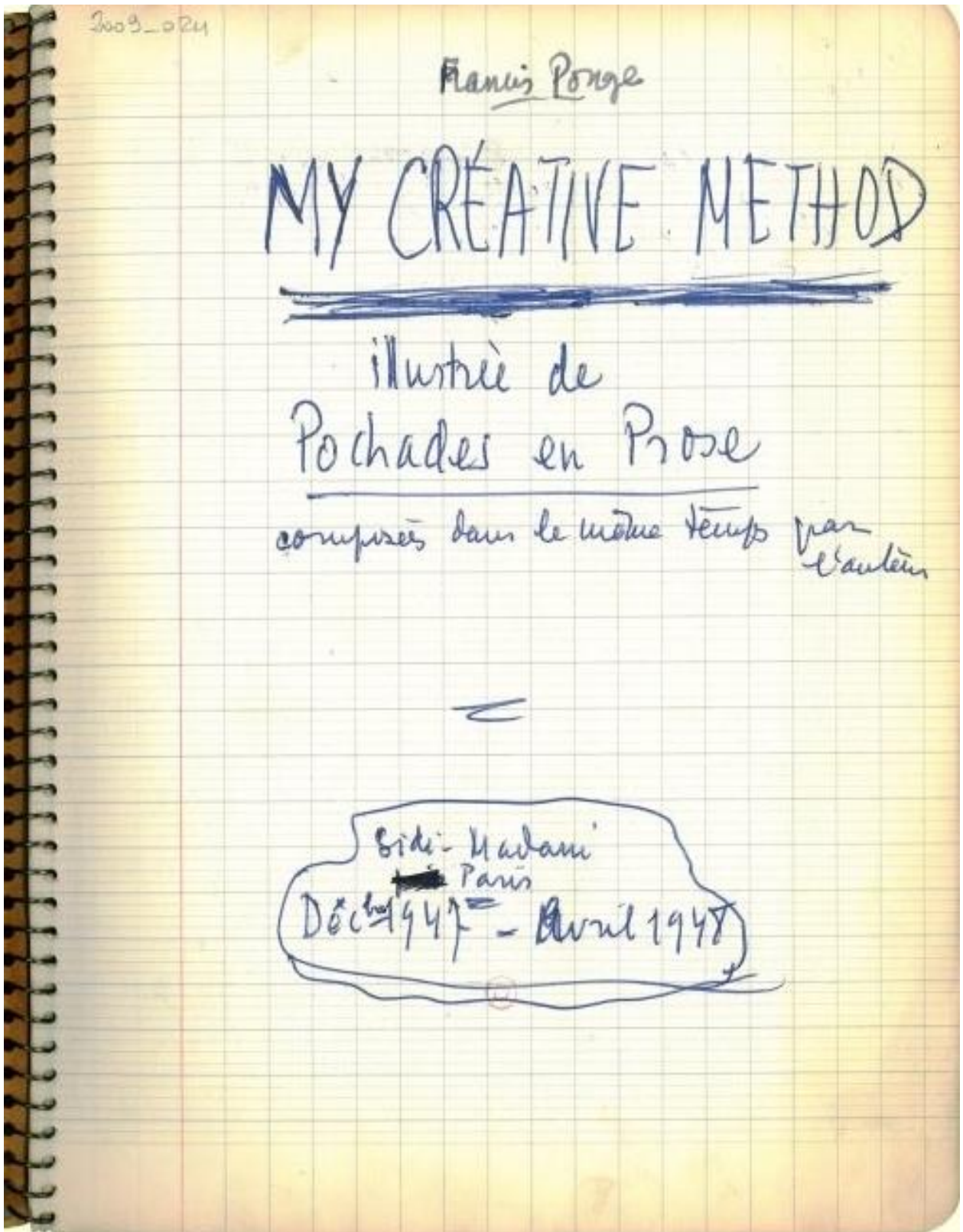


Figura 4 – Manuscritos de “My creative method” e de « Pochades en prose ».

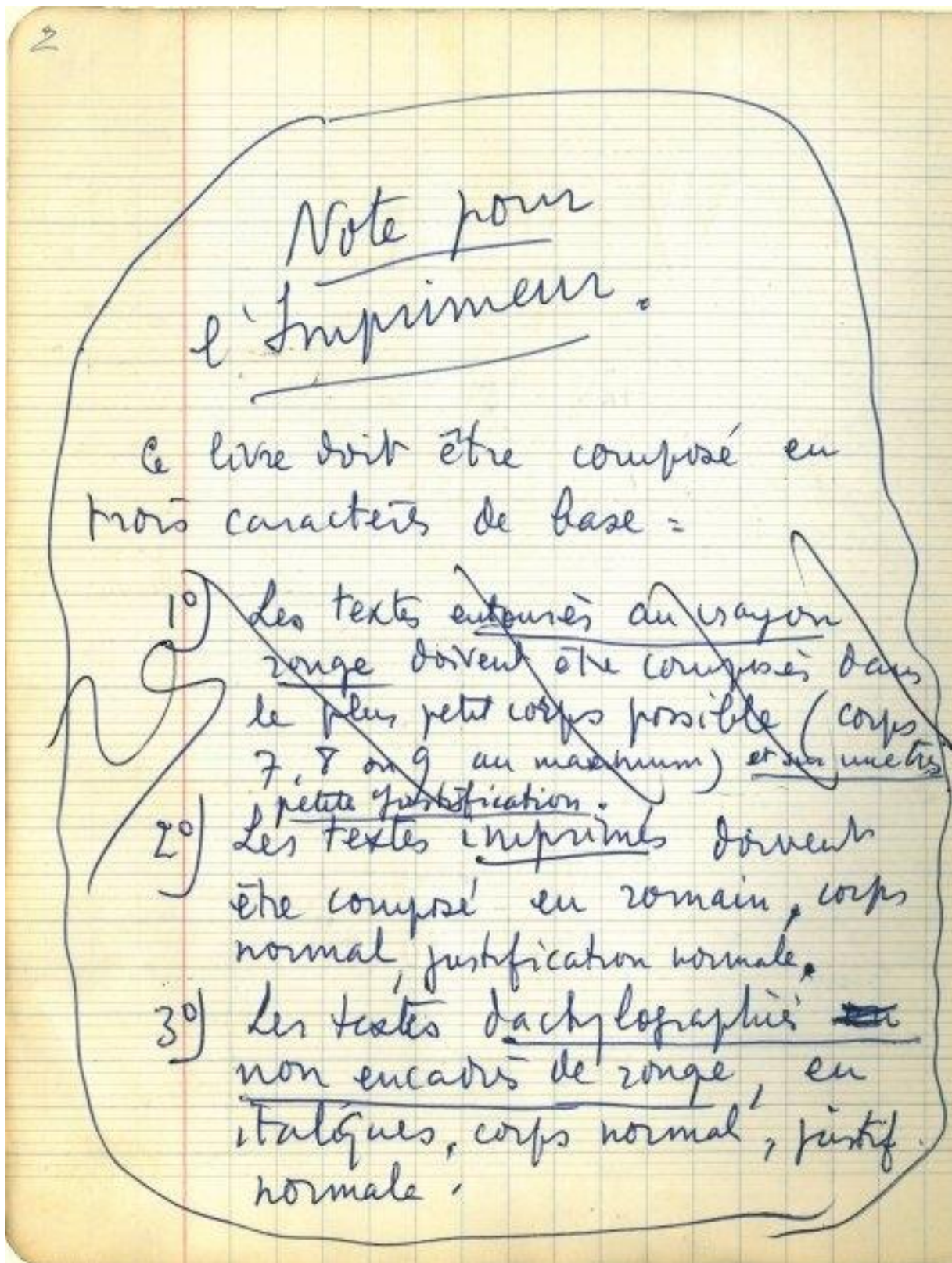


Figura 5 – Manuscritos de “My creative method” e de « Pochades en prose ».

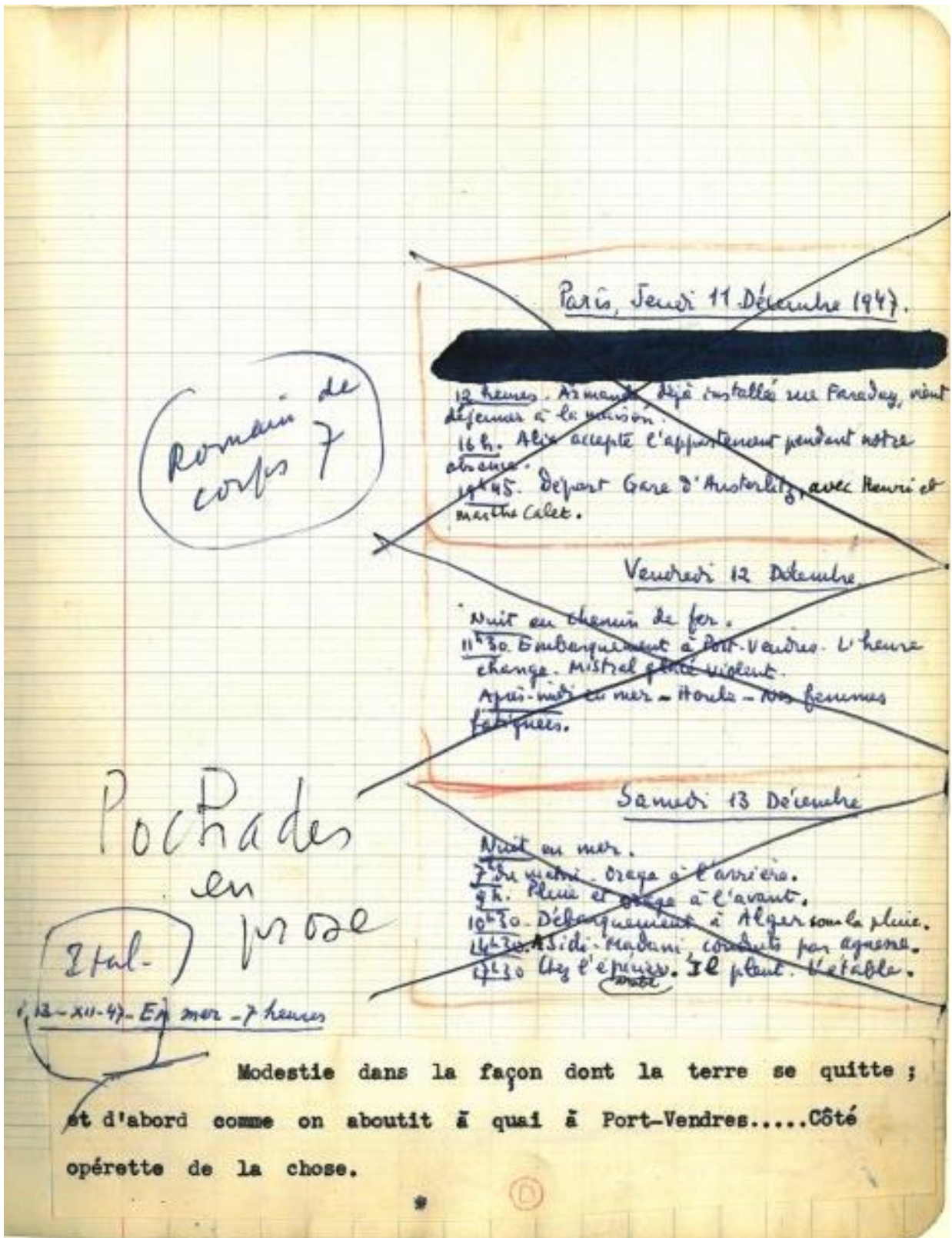


Figura 6 – Manuscritos de “My creative method” e de « Pochades en prose ».

\*

Le marché aux pièces du haut de la Casbah (rue de Rovigo). Les ânes du service des ordures ménagères. L'armoire à glace un beau soir. Rentrée en ville. Square Bresson. L'Opéra. Bab'azoun.

\*

Rue Dumont d'Urville. Expéditions de dattes et oranges par avion. Rue de l'Isly. Chaussures, pâtisserie. La Poste Centrale. Rue Michelet. Palais d'été. Bardo.

\*

Retour de nuit. Lettre d'Armande (ses succès scolaires).  
La bibliothèque du centre. Lecture de Fromentin. (C)

Mercredi 17 Décembre.

Sidi-Madani.

Pluie (entrecoupée de quelques éclaircies le matin).  
Odette et Marthe sont retournées chez l'épicier.  
Calet et moi nous avons travaillé sans sortir.

Le soir, ping-pong. (D)

Non, ce petit palais maure n'avait rien d'une tente. La route passait à deux pas. Mais pourtant quelle solitude, et quel vent !

Quel vent !

La porte de la chambre était secouée moins par le vent lui-même, je crois, que par les diffé-

Figura 7 – Manuscritos de “My creative method” e de « Pochades en prose ».



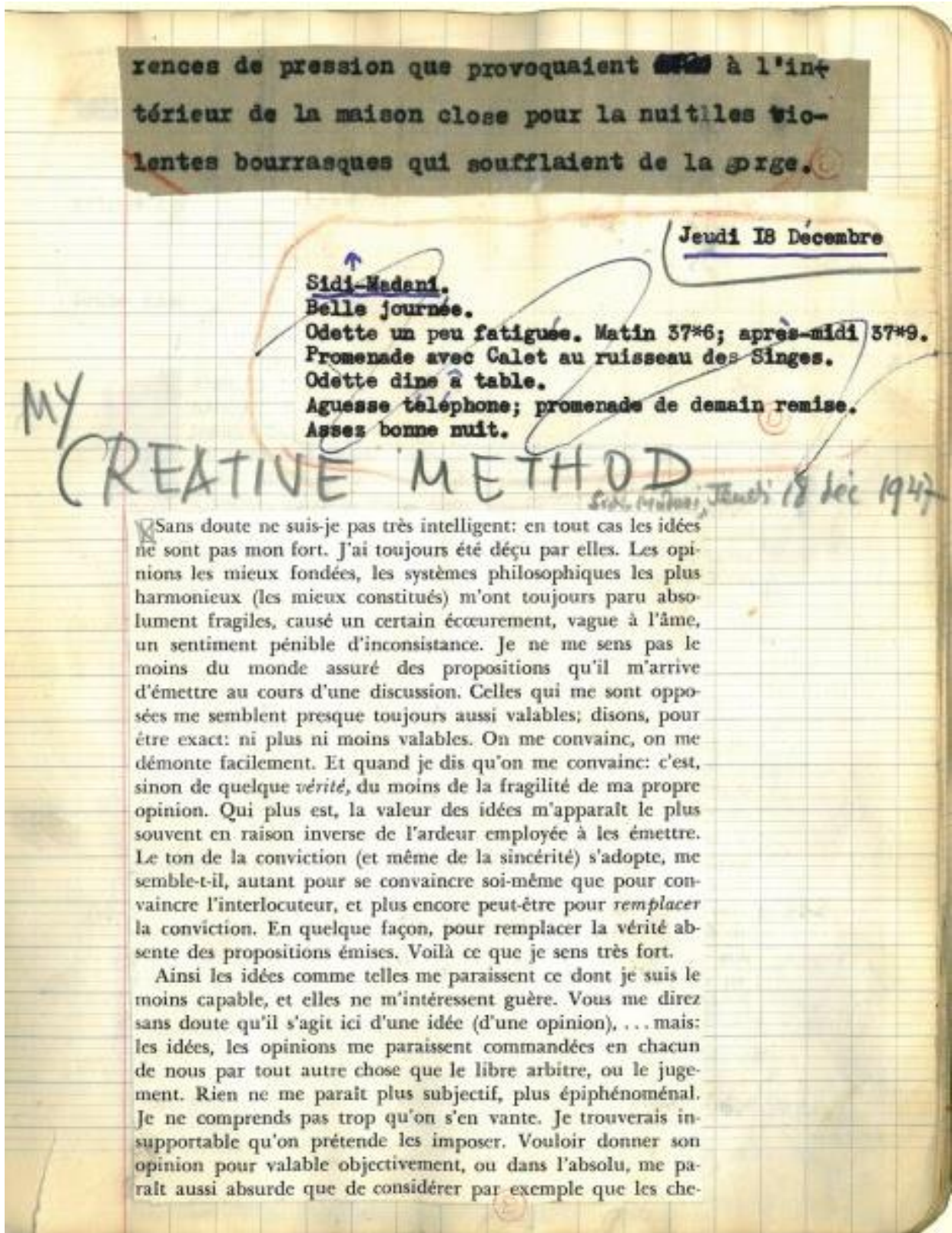


Figura 8 – Manuscritos de “My creative method” e de « Pochades en prose ».

Orientado pelo diário de viagem, os textos de « *Pochades en prose* » estão também submetidos às circunstâncias que envolvem o ambiente de sua criação. Portanto, as marcações epaciais são constantes, especialmente quando se trata dos elementos do ambiente africano. Aliás, as impressões do entorno, alinhavadas às sensações, inserem-se de modo natural nos escritos diários como se o que estivesse em curso fosse uma extensão desse espaço e do próprio sujeito. Como já se viu, as reflexões gerais da viagem (espaço, acontecimentos, elementos) situam-se no mesmo patamar daquelas que cuidam da literatura ou da necessidade de escrita. Daí encontrarmos registros como o já citado, do dia “23 de dezembro de 1947”, e outros em que o fundamento é não muito mais que a enumeração dos locais e das sensações sob a forma da enumeração, nada caótica, como se acompanhássemos o sujeito em seu itinerário. Nesse sentido, o estabelecimento da coisa, ou seja, do espaço, constrói-se por meio de uma fragmentação que parte quase inteiramente do ato de nomear – o percurso da viagem se realiza, para o leitor, na nomeação dos locais, no seu desvelamento atrelado a uma gama de sensações de ordem praticamente sinestésica:

*JOURNÉE À ALGER LE 16-12-47. — Restaurant 4, rue Ampère. Le balcon Saint-Raphäel ; El Biar.*

*Le port. Couleur de la mer. Le quartier d’Hussein-Dey. Mustapha supérieur. Fort-de-l’Eau. Cap Matifou. Jean-Bart.*

*Les absinthes. Le véritable aloès et sa fleur. Les roses. Les strélitziás. Bancs couverts de mosaïques (au balcon de Saint-Raphäel).*

*Fort-l’Empereur. Casernes. Boqueteaux d’eucalyptus.*

*La musée Franchet d’Esperey.*

*La batterie turque. Le fort turc.*

*Vue sur la partie centrale d’Alger. L’Amirauté. Les mosquées (la mosquée de la Pêcherie, la Grande Mosquée). La synagogue. Le port des barbaresques.*

*Vue sur la Casbah.*

*La rue Rovigo. [...]*

*Rue Dumont-d’Urville. Expédition de dattes et oranges par avion. Rue de l’Isly. Chaussures, pâtisserie. La poste centrale. Rue Michelet. Palais d’été. Bardo.*

*Retour de nuit. Lettre d'Armande (ses succès scolaires).*  
*La bibliothèque du centre. Lecture de Fromentin.*<sup>145</sup>  
 (PONGE, 1999, p.543-544).

Uma questão que resta evidente e precisa ser trazida à tona é a inserção do biográfico. Referências à filha de Ponge, Armande, e à sua esposa, Odette, não serão estranhas no espaço de palavra criado na tensão entre diário, notas, poema, registro, fragmentos e percepções. Note-se que a carta da filha emparelha-se à leitura de Fromentin, fazendo a literatura descer do pedestal em que a colocam e se imiscuir na prática diária do homem Francis Ponge (também ele personagem). A menção a Fromentin (1820-1876), poeta e pintor romântico, é interessante uma vez que este escreveu duas obras na Argélia: « *Une été dans Sahara* de 1859 ; *Une année dans le Sahel* de 1857 »<sup>146</sup>. Ou seja, diários de viagem.

Um dos elementos mais constantes no decorrer dessas esboços é a adjetivação delicada, sempre comparativa, forçando o tom descritivo. Em função disso, o trabalho do escritor (ou do eu-lírico, como quisermos) assemelha-se muito ao do olhar do pintor (um pintor com palavras) preocupado em captar, tentando, aquilo que vê.

*Sidi-Madani, vendredi 23 janvier 1948.*

*TRACES DE L'HOMME DANS CES GRANDS PAYSAGES EN RUINES MOUSSUES. —*  
*Traînées (comme la traînée, la trace argentée de l'escargot), filons, cordelettes,*  
*chaînettes, broderies minuscules (un peu semblables, par leur proportion à*  
*l'ampleur de l'étoffe, à celles qui apparaissent sur certaines djellabas que nous*  
*avons aimées au marché indigène de Blidah, Odette et moi) : voilà tout ce que*  
*les hommes de par ici peuvent imposer durablement au paysage. Et les eaux ne*  
*peuvent guère faire plus (cascades dans les gorges sur la route du ruisseau des*  
*Singes au Camp des Chênes).*

---

<sup>145</sup> “DIA EM ALGER 16-12-47. — Restaurante 4, rua Ampère. A sacada Saint-Raphaël; El Biar. / O porto. Cor do mar. O bairro de Hussein-Dey. Mustapha superior. Fort-de-l'Eau. Cap Matifou. Jean-Bart. / Os absintos. O verdadeiro aloé e sua flor. As rosas. As strélitizias. Bancos cobertos de mosaicos (na sacada de Saint-Raphaël). / Fort-l'Empereur. Casernas. Bosques de eucaliptos. / O museu Franchet d'Esperey. / A bateria turca. O forte turco. / Vista sobre a parte central de Alger. L'Amirauté. As mesquitas (a mesquita da Pêcherie, a Grande Mesquita). A sinagoga. O porto dos barbarescos. / Vista sobre a Casbah. / A rua Rovigo. / [...] / Rua Dumont-d'Urville. Remessa de tâmaras e laranjas por avião. Rua de l'Isly. Sapatos, confeitaria. O correio central. Rua Michelet. Palais d'été. Bardo. / Retorno à noite. Carta de Armande (seus sucessos escolares). / A biblioteca do centro. Leitura de Fromentin.” (PONGE, 1999, p.543-544).

<sup>146</sup> Segundo nos informa, em nota, Bernard Beugnot (apud PONGE, 1999, p.1094).

*Filons ; je pense à ces minces filons de quartz, vite interrompus — sectionnés aux deux bouts — dans les ardoises, les schistes de cette région ; je pense aussi à ces filons plus minces encore qui sont comme un dessin très délié, blanc, crémeux, sur les galets d'ardoise gris-bleu, qui font comme des signes sur ces galets comme si ces galets portaient des signes, ou bien étaient simplement « signées ».*

*Le petit filon que constitue ainsi le petit village de Sidi-Madani, comme un filon incrusté au flanc de la montagne, très linéairement, chaque maison comme un petit cristal cubique (leurs façades sont chaque année repeintes à la chaux vive).*

*Le marabout, plus vivement blanc encore, avec son dôme arrondi, isolé, fait lui comme un bonbon, une perle. Quelque chose d'isolé, de (ou d'un) cabochon, quelque chose de voulu, de capricieux, de cabochard, — quelque chose de plus précieux.*

*Il y a aussi ces fils de la vierge, ces imperceptibles traînées de rubans des lignes télégraphiques avec leurs petits isoloirs de porcelaine qui brillent comme des gouttelettes.*

*La route et la rivière font aussi de pareilles traînées, plus persistantes (mais elles sont interrompues à la vision par les replis du paysage).*

*Et les sentiers qu'on aperçoit sont comme des sillons, de légères crevasses, comme lorsque l'ongle a gravé très superficiellement une peau foncée (mince elle-même) : à peine une trace.*

*On me dira que les hommes ont imposé à ce paysage toute une végétation (essences importées, cactées, agaves, oranges, citronniers, eucalyptus, trembles, etc.). — Oui, c'est exact... Et cela fait aussi des traînées comme une broderie en relief, ton sur ton.*

*Et il faut pour être honnête, pour rendre (hommage) à l'homme (de) ce qui est de l'homme, noter — car cela a grande — plus grande spatialement — importance : sa façon de perler le paysage, de défricher, d'enlever des carrés de mousse, mais cela rentre vite dans l'ordre : cela verdit d'abord de façon très*

*vive, puis les tons se dégradent, les bords s'estompent et bientôt tout est fondu, mêlé : il n'y a plus qu'à recommencer (si l'on y tient).*<sup>147</sup>  
(PONGE, 1999, p.564-565, grifo do autor).

O registro do dia tem a forma dos textos mais fechados do *Le parti pris des choses*, tanto do ponto de vista da forma quanto do próprio movimento que executa a fim de dizer a coisa. No caso, os « *TRACES DE L'HOMME DANS CES GRANDS PAYSAGES EN RUINES MOUSSUES* », o objeto, vai sendo composto com base na premissa do sinal, do rastro, do traçado – dispensável é afirmar o quanto esses vocábulos se ligam à linguagem enquanto marca do homem, que o homem imprime. Além disso, a estrutura do poema, podemos claramente dizê-lo um poema em prosa, vai da descrição à definição, fechada e pronta para o recomeço – bem ao estilo de « *Pluie* », cujo funcionamento circular da maquinaria arrefece e se inicia novamente. Aliás, algumas referências são, coincidentemente (ou não), muito diretas para os conhecedores da poesia pongiana e servem perfeitamente para que leiamos o texto com mais eficiência e sob certo ponto de vista põem em relevo a dobradura dessa obra sobre si: o caracol, a ardósia, o cristal, a forma arredondada do domo, a vegetação e a ação de perolar. O que Ponge parece efetuar é uma espécie de retomada desses termos, ou conceitos, inseridos em outro panorama, o africano, o de Sidi-Madani. Assim,

---

<sup>147</sup> “Sidi-Madani, sexta-feira, 23 de janeiro de 1948. / SINAIS DO HOMEM NESSAS GRANDES PAISAGENS EM RUÍNAS MUSGOSAS. — Rastros (como o rastro, o traço prateado do caracol), filões, cordeletes, correntes, bordados minúsculos (um pouco semelhantes, pela sua proporção à amplidão do tecido, àquelas que aparecem sobre alguns djellabas que nós amamos no mercado indígena de Blidah, Odette e eu): eis tudo o que os homens deste lugar podem impor duravelmente à paisagem. E as águas não podem fazer mais (cascatas nas gargantas sobre a rota do riacho dos Macacos no Campo dos Carvalhos). / Filões; penso nesses tênues filões de quartzo, rapidamente interrompidos — seccionados nos dois extremos — nas ardósias, nos xistos dessa região; penso também nesses filões mais tênues ainda que são como um desenho muito delineado, branco, cremoso, sobre os seixos de ardósia cinza-azul, que fazem como que signos sobre esses seixos como se esses seixos carregassem signos, ou bem estavam simplesmente ‘assinados’. / O pequeno filão que constitui assim o pequeno vilarejo de Sidi-Madani, como um filão incrustado no flanco da montanha, muito linearmente, cada casa como um pequeno cristal cúbico (suas fachadas são a cada ano repintadas de cal viva). / O jazigo do eremita, mais vivamente branco ainda, com seu domo arredondado, isolado, feito como um bombom, uma pérola. Algo de isolado, de (ou de um) cabochão, algo de voluntário, de caprichoso, de impulsivo, — algo de  *muito precioso*. / Há também estes fios da virgem, estes imperceptíveis rastilhos de fita de linhas telegráficas com seus pequenos isoladores de porcelana que brilham como gotículas. / A rota e o rio fazem assim semelhantes traços, mais persistentes (mas eles são interrompidos à visão pelas dobras da paisagem). / E os caminhos que avistamos são como sulcos, ligeiras fissuras, como quando a unha marcou muito superficialmente uma pele escurecida (ela mesmo tênue): apenas um sinal. / Me dirão que os homens impuseram a essa paisagem toda uma vegetação (essências importadas, cactos, agaves, laranjas, limoeiros, eucaliptos, choupos-tremedores, etc.). Sim, isso é certo... E isso faz também os rastros como um bordado em relevo, tom sobre tom. / E é preciso para ser honesto, para restituir (homenagem) ao homem (daquilo) o que é do homem, notar — pois isso tem grande — maior espacialmente — importância: sua maneira de perolar a paisagem, de desbravar, de arrebatrar os canteiros de musgo, mas isso entra rapidamente em ordem: isso verdeja primeiramente de maneira muito viva, depois os tons se degradam, as bordas se esbatem e logo tudo é amalgamado, misturado: aí, só há que recommencer (se o consideramos).” (PONGE, 1999, p.564-565, grifo do autor).

para que fiquemos com um exemplo, os sinais do homem nessas paisagens assemelham-se, num primeiro momento, ao “traço prateado do caracol” e então podemos ir ao *Le parti pris des choses* quando, no poema intitulado « *Escargots* », lemos: « *Quel bonheur, quelle joie donc d'être un escargot. Mais cette bave d'orgueil ils en imposent la marque à tout ce qu'ils touchent. Un sillage argenté les suit. Et peut-être les signale au bec des volatiles qui en sont friands. Voilà le hic, la question, être ou ne pas être (des vaniteux), le danger.* »<sup>148</sup> (PONGE, 1999, p.26).

Logo, os sinais que o homem da região deixa são forjados no texto por uma sequência de comparações entre os elementos da paisagem. Elas se dão fundamentados na utilização dos sentidos, especialmente a visão, porque ela está diretamente correlacionada à percepção do espaço. O homem, então, carrega essa paisagem de signos, é aquele que perola<sup>149</sup> a paisagem, ou seja, traça-a, risca-a, acabando por destruí-la em grande medida – basta observar como a sonoridade marcante, novamente em « *l* », dos três primeiros parágrafos, conforme a paisagem se altera com a intervenção humana, arrefece e diminui na quase que segunda metade do texto. No entanto, como as coisas e a palavra nunca assumem postura passiva, a paisagem amalgama toda essa intervenção e a toma para si. Então, a maquinaria retorna. A adjetivação tem um papel importante, junto à sonoridade, porque é a responsável pela captação das cores, das formas, da

---

<sup>148</sup> “Que ventura, que alegria, portanto, ser um caracol. Mas dessa baba de orgulho eles impõe a marca a tudo que tocam. Uma esteira prateada os segue. E os aponta talvez ao bico dos voláteis que os apetezem. Eis o nó, a questão, ser ou não ser (vaidosos), o perigo.” (PONGE, 2000, p.87).

<sup>149</sup> O fechamento do poema « *L'Huître* » é o seguinte: « *Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.* » (“Por vezes raríssima uma fórmula perla em sua goela de nácar, e encontramos logo com que nos adornar.”). Numa das entrevistas a Philippe Sollers, é interessante o comentário de Ponge sobre esta “fórmula [que] perla” e relaciona-se em certa medida à leitura da página de « *Pochades en prose* »: « *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.* » (PONGE; SOLLERS, 1970, p.115-116, grifo do autor). “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 autocritica 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 ornam, 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.”

essência do lugar, que o poeta quer esboçar e cujas impressões quer transmitir. Em *Déplier Ponge*, numa entrevista com Gérard Farasse, Derrida fala do processo de apreensão da cidade de Chiffa por Ponge – Derrida conhecia a cidade, já que nascido em El-Biar na Argélia. Transpostas as suas considerações para Sidi-Madani, temos o seguinte:

*Jacques Derrida. – Il y a donc ce lieu, tel qu'il a vu, tel qu'il a vécu, tel qu'il l'a appréhendé ; et il y a aussi ce nom, ce n'est pas n'importe lequel. Quand il dit qu'il la tient, il n'est pas question de tenir, de maintenir ou de retenir la chose même, bien sûr, mais d'obtenir l'expérience singulière de l'apparition à lui de la Chiffa, la Chiffa-pour-lui, ce que ne veut pas dire simplement subjective, au sens où cela ne tiendrait que pour lui, où ce serait simplement une représentation pour lui ; néanmoins, c'est l'expérience qu'il a faite de la chose même mais qu'il a faite lui-même, c'est l'impression : il y a chez Mallarmé et chez d'autres, chez les peintres en particulier, un discours sur le fait que ce qu'on peint, c'est sans doute la chose même, mais d'abord l'impression que la chose même fait sur nous, la phénoménalité du phénomène de la chose même pour l'expérience. Cette impression n'est jamais simplement installée en un présent monumental, c'est un procès qui lui-même se tient dans l'approximation. Seule une écriture en procès peut tenter de se mesurer à (ou rendre compte de) cette approche.*<sup>150</sup> (DERRIDA; FARASSE, 2005, p.47-48, grifo do autor).

O último dos « *Textes d'Algérie* » coloca a percepção da viagem sob um olhar diverso: o do diálogo com o outro. Em « *Le porte-plume d'Alger* », temos a reprodução de quatro cartas que Francis Ponge troca com o editor Henri-Louis Mermod (1891-1962) durante a viagem à Argélia. O termo « *porte-plume* » remete-se tanto ao instrumento de escrita, a caneta tinteiro, quanto à pessoa que escreve. A qualidade algeriana desse sujeito (e objeto, pois a pena e o homem são um mesmo corpo) marcam a força com que o espaço nele se insere naquele momento.

---

<sup>150</sup> “Jacques Derrida. – Há, portanto, este lugar, tal como ele o viu, tal como ele o viveu, tal como ele o apreendeu; e há também este nome, ce n'est pas n'importe lequel. Quando ele diz que ele a detém, não se trata de segurar, de manter ou de agarrar a coisa mesma, é claro, mas de obter a experiência singular da aparição a ele de Chiffa, *a Chiffa-para-ele*, o que não quer dizer simplesmente subjetivo, no sentido em que isso se deteria só *para ele*, ou isso seria simplesmente uma representação *para ele*; entretanto, é a experiência que ele fez da coisa mesma mas que ele fez de si-mesmo, é a impressão: ela existe em Mallarmé e na obra de outros, nos pintores em particular, um discurso sobre o resultado disso que pintamos, é sem dúvida a coisa mesmo, mas primeiramente a impressão que a coisa mesmo tem sobre nós, a fenomenalidade do fenômeno da coisa mesma para a experiência. Essa impressão não está simplesmente instalada num presente monumental, é um processo que ele mesmo mantém na aproximação. Somente uma escrita em processo pode tentar se medir (ou dar conta) dessa aproximação.” (DERRIDA; FARASSE, 2005, p.47-48, grifo do autor).

*Comment, MON CHER AMI, rester insensible aux paysages ? Bien que je ne les subisse, sans doute à la manière des peintres, ils produisent en moi la plus vive impression : morale et matérielle à la fois. Je n'y échappe pas. Je ne puis d'eux, non plus, rien laisser échapper. Ils me paraissent plus qu'intéressants. Ils s'engouffrent en moi, ils m'envahissent, ils m'occupent. Le personnage le plus imposant, la femme la plus touchant paraîtraient-ils alors aux portes de mon intérêt, et même viendraient-ils en contact avec moi, je ne cesserais pour autant d'éprouver avec une attention soutenue tout le reste, c'est-à-dire le paysage où nous sommes insérés.*<sup>151</sup> (PONGE, 1999, p.571).

Ainda que se trate de um tipo diferente de método, cujo endereçamento é preciso, essas cartas permitem-se a liberdade tão característica da prosa pongiana: vão de comentários (com levíssimo embrião de narratividade) acerca da viagem, passando por reflexões de cunho diverso e, sobretudo, centram-se em momentos descritivos do espaço e do entorno, muito próximas àqueles feitos em « *Pochades en prose* »<sup>152</sup> – quebrando até certo ponto a diferença entre a carta e aqueles escritos. O desejo de apreensão da paisagem se confirma no esboço, pela vivacidade da impressão moral e material, porque ele se realiza de modo constante, sem interrupções, asseverando o movimento de entrada da paisagem no sujeito (que, aliás, reporta sempre as suas impressões na clave do contato com o outro, donde o uso constante do nós é expletivo e literal, pela presença daqueles com quem ele viajava). Existe, para além de tornado o escritor e a caneta algerianos, uma verdadeira devoração do sujeito por aquela terra. Ele, com seu estilo que nem supõe que dê conta de tudo, somente se insere (como se se ajeitasse, coubesse, delicada e discretamente) na paisagem; esta, invade, devora, nada permite escapar. É o movimento pongiano de dar voz às coisas que se manifesta também aqui: as paisagens e os eventos aparecem nas cartas

---

<sup>151</sup> “Como, MEU CARO AMIGO, ficar insensível às paisagens? Ainda que eu não as submeto, sem dúvida à maneira dos pintores, elas produzem em mim a mais viva impressão: moral e material ao mesmo tempo. Eu não escapo disso. Eu não posso delas, também, nada deixar escapar. Elas me parecem mais que interessantes. Elas se devoram em mim, elas me invadem, elas me ocupam. O personagem mais imponente, a mulher mais tocante apareceriam às portas de meu interesse, e entrariam mesmo em contato comigo, eu não cessaria, no entanto, de experimentar com uma atenção constante todo o resto, ou seja, a paisagem onde nós estamos inseridos.” (PONGE, 1999, p.571).

<sup>152</sup> Por exemplo no trecho seguinte: « *Tout était désert, je l'ai dit. Je m'assis alors, et demeurai longtemps immobile, enchanté comme par une immémoriale cérémonie. Temps noir. Houle forte. Vent violent et assez tiède. Le navire avançait à force, mais régulièrement, au bruit précipité de ses machines. Plusieurs constellations brillaient vers le zénith, animées d'un balancement grandiose que j'observais pour la première fois.* » (PONGE, 1999, p.575). “Tudo estava deserto, eu o disse. Eu me sentei então e fiquei muito tempo imóvel, encantado como por uma imemorial cerimônia. Tempo escuro. Marulho forte. Vento violento e muito morno. A embarcação avançava forçosa, mas regularmente, ao barulho precipitado de suas máquinas. Muitas constelações brilhavam na direção do zênite, animadas de um balanço grandioso que eu observava pela primeira vez.”



com uma adequação típica do gênero, e ainda assim, atende ao que cerca o sujeito. Ora, nada atende melhor à dinâmica da obra de Ponge que o estado de presente, passado e devir que a noção da viagem congrega<sup>153</sup>. Aliás, é preciso deixar clara a diferença aqui: as cartas são variações dos exercícios em função da viagem e do outro a quem se escreve. São livres exercícios de desintoxicação linguística em que temos a impressão (impositiva de um tempo prestes a se tornar passado) em detrimento da ação e da contemplação:

*Ainsi, le voyage, qui tient un peu de l'une et de l'autre [de la pensée et du monde], me paraît-il bien propre à reposer de l'action et de la contemplation. Il en repose à la façon d'un massage, et sans doute est-il bon de s'y livrer quelquefois pour se désintoxiquer l'esprit et le corps.*

*C'est ne pas d'une autre manière, mon cher ami, que j'ai conçu l'exercice que votre sollicitude me proposa en m'engageant à vous écrire ces lettres. [...]*

*Ainsi, ne nous attardons pas. Continuons ! Allons sans trêve ! Il est bon de varier ses exercices. Je vous sais gré de m'avoir mis en ce cas.*<sup>154</sup>

(PONGE, 1999, p.570).

Na obra de Francis Ponge, praticamente tudo é exercício e tentativa – uma espécie de devir perpétuo. Os textos fechados como os do *Le parti pris de choses* são exercícios tanto quanto os grandes textos abertos. O exercício é, por excelência, a atividade que coloca em prática determinado conhecimento. Então, em Ponge, poesia é prática: um desenvolvimento constante da linguagem, a reeducação verbal constante. Ora, a prática pressupõe a variação sob diversos pontos de vista diferentes – não sem razão o nosso João Cabral de Melo Neto<sup>155</sup> dizer que o francês gira os objetos nos dedos. Nesse sentido, « *Le verre d'eau* » é um dos grandes exemplos

<sup>153</sup> « *Et que si voyage en effet n'est pas voyance, qui est vision dans le présent de l'avenir, pourtant il n'en est pas loin : car c'est vision d'un présent fugace, d'un avenir qui cesse de l'être, d'un passé en passe de l'avenir.* » (PONGE, 1999, p.570). “E que se a viagem, com efeito, não é vidência, que é visão no presente do porvir, entretanto ela não está longe disso: pois, essa visão de um presente fugaz, de um porvir que cessa de sê-lo, de um passado na iminência de porvir.”

<sup>154</sup> “Assim, a viagem, que possui um pouco de um e de outro [do pensamento e do mundo], parece-me muito própria à repousar da ação e da contemplação. Ela os repousa à maneira de uma massagem, e sem dúvida é bom de a ela se entregar às vezes para desintoxicar o espírito e o corpo. / Não é de outra maneira, meu caro amigo, que eu concebi o exercício que a sua solicitude me propôs em me engajando ao te escrever essas cartas. [...] / Assim, não nos demorem. Continuemos! Vamos sem trégua! É bom variar seus exercícios. Eu te sei grato de me haver colocado nessa circunstância. (PONGE, 1999, p.570).

<sup>155</sup> Em “O sim contra o sim”, João Cabral de Melo Neto (1997, p.287) dedica quatro estrofes aos seguintes artistas: Marianne Moore, Francis Ponge, Miró e Mondrian. Segue a de Ponge: “Francis Ponge, outro cirurgião, / adota uma outra técnica: / gira-as nos dedos, gira / ao redor das coisas que opera. // Apalpa-as com todos os dez / mil dedos da linguagem: / não tem bisturi reto / mas um que se ramificasse. // Com ele envolve tanto a coisa / que quase a enovela / e quase a enovelando / se perde enovelado nela. // E no instante em que até parece / que já não a penetra, / ela entra sem cortar: / saltou por descuidada fresta.”

dessas variações com a diferença que avança rumo à conquista do objeto, o copo d'água, enquanto assenta tal investida na obra pongiana sempre trazida à baila. O eu-lírico que nos oferece o « *verre d'eau* » é o mesmo que perfaz constantes retornos ao já dito.

Escrito em 1948, « *Le verre d'eau* » se estabelece com base na forma muito usada do diário poético. Portanto, sua estrutura é composta de variações do tema, um objeto qualquer, aparentemente sem muita expressão, o copo d'água – variações, aliás, fazendo-nos pensar que o longo poema devesse estar em outras coletâneas por se aproximar de uma empreitada com ares mais genéticos. Essas notas diárias, ou exercícios, carregam o mesmo senso de fragmentação e descontinuidade típicos de Ponge, mas que, no limite, valendo-se de uma metapoeticidade explícita, procuram a renovação da linguagem (e da coisa) e o engajamento do leitor. Essas premissas estão explicitadas em « *Le murmure: condition et destin de l'artiste* » de 1950, também inserido em *Méthodes*:

*Quel que soit le lecteur de ces lignes, la vie, puisque enfin il peut lire, lui laisse donc quelque loisir. Et non seulement sa vie, mais sa pensée même, puisqu'il confie ce loisir à la pensée d'un autre homme (Lecteur, entre parenthèses, sois donc le bienvenu en ma pensée...)*

*Mais si maintenant ma pensée est seulement celle-ci : de te conserver à ton loisir, de t'engager plus profondément en lui – et si j'y parviens... Alors peut-être suis-je un artiste.*<sup>156</sup> (PONGE, 1999, p.623).

E continua :

*La 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 homar 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.*

*D'où lui en vient cependant le pouvoir, et quelles sont les conditions nécessaires à son exercice ? Eh bien ! il lui vient sans doute d'abord d'une sensibilité au fonctionnement du monde et d'un violent besoin d'y rester intégré, mais ensuite – et cette condition est sine qua non – d'une aptitude particulière à manier lui-même une matière déterminée. Car l'œuvre d'art prend toute sa vertu*

---

<sup>156</sup> “Seja quem for o leitor dessas linhas, a vida, porque, enfim, ele pode ler, lhe reserva pois algum lazer. E não só a sua vida mas o seu próprio pensamento, já que ele confia esse lazer ao pensamento de um outro homem. (Leitor, entre parênteses, seja portanto bem-vindo ao meu pensamento...) / Mas, se, de repente, meu pensamento for só este: manter você no seu lazer, engajar você mais profundamente nele – e se eu conseguir isso... Então talvez eu seja um artista.” (PONGE, 1997, p.59).

*à la fois de sa ressemblance et de sa différence avec les objets naturels. D'où lui vient cette ressemblance ? De ce qu'elle est faite aussi d'une matière. Mais sa différence ? – D'une matière expressive, qu'est-ce à dire ? Qu'elle allume l'intelligence (mais elle doit l'éteindre aussitôt). Mais quels sont les matériaux expressifs ? Ceux qui signifient déjà quelque chose : les langages. Il s'agit seulement de faire qu'ils ne signifient plus tellement qu'ils ne FONCTIONNENT.*<sup>157</sup> (PONGE, 1999, p.627-628, grifo do autor).

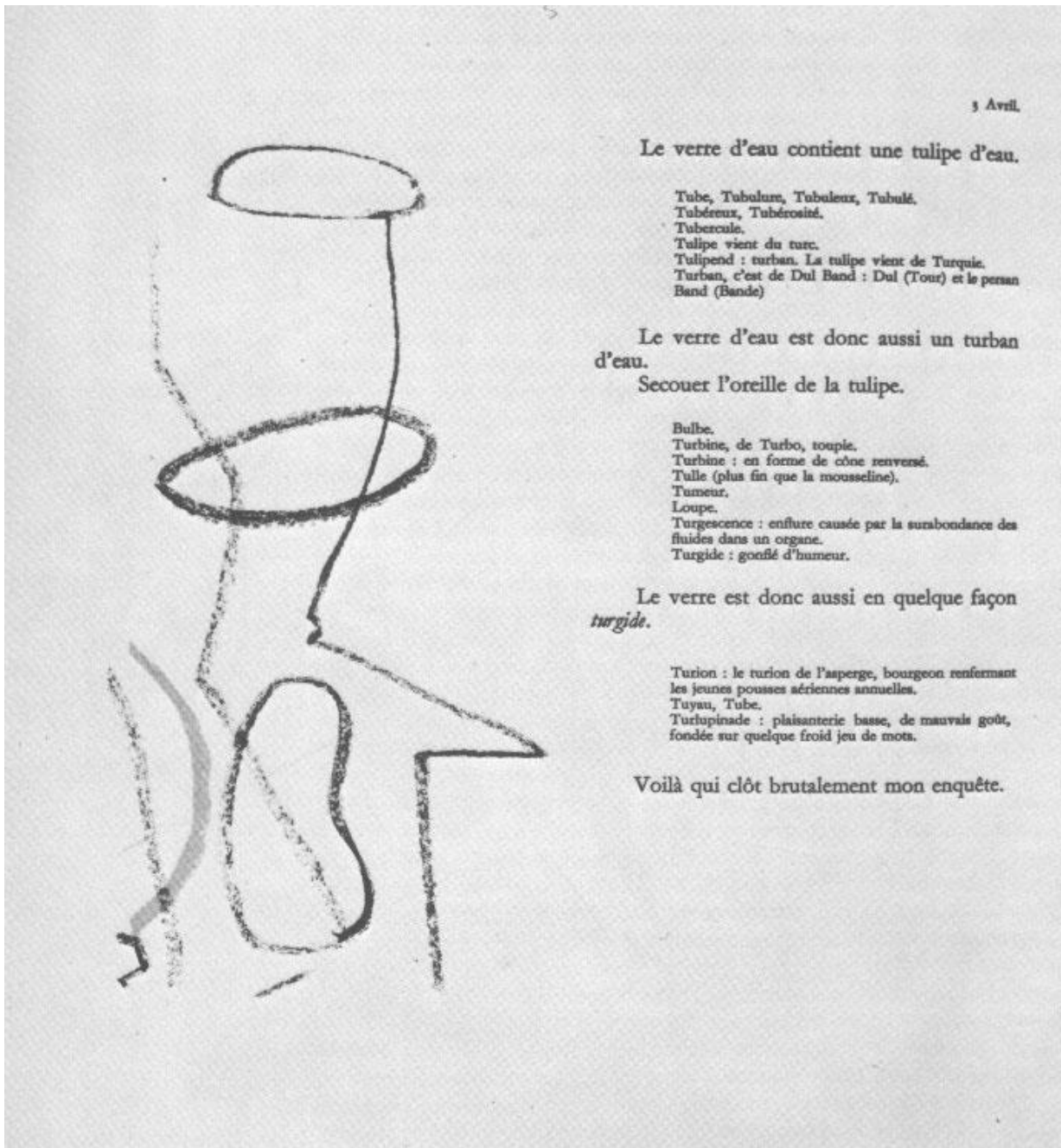
Essa estrutura de engajamento e funcionamento é perseguida no « *Le verre d'eau* »: em primeiro lugar porque se deseja a restituição entre continente e conteúdo, realizada ao final do texto, e que se organiza, por isso mesmo, em duas grandes partes representativas – a primeira cuida do copo e a segunda, da água<sup>158</sup>. O eu-lírico pressupõe seu leitor no caminho restitutivo entre essas duas faces de um mesmo objeto que, organizadas na fragmentação típica do mundo e no ateliê do artista, são oferecidas enquanto pensamento e prazer. O que o eu-lírico pongiano propõe é o significado e o funcionamento da coisa. Ou antes: o FUNCIONAMENTO, já que a busca da coisa é também uma das partes de sua engrenagem, ou seja, seus múltiplos significados, a começar pela forma das palavras, o seu desenho, na página em branco.

É preciso engajar-se no copo d'água pongiano tendo em mente o diálogo estabelecido entre ele e Eugène de Kermadec (1899-1976), pintor francês que entrega 41 litografias (18 em cores) que constariam de uma edição de 1949 de *Le verre d'eau* publicada pelas *Éditions de la Galerie Louise Leiris*:

---

<sup>157</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 colmeia ou da compoteira, aí está o artista moderno. Insostituível em sua função. Seu papel é modesto, como se pode ver. Mas dele não se poderia abrir mão. / Mas de onde lhe vem o poder, e quais são as condições necessárias a seu exercício? Pois muito bem! Ele lhe vem, sem nenhuma dúvida, primeiro, de uma sensibilidade para o funcionamento do mundo e de uma violenta necessidade de integrar-se a ele, depois – e essa condição é *sine qua non* – de uma particular aptidão para manejar, ele próprio uma determinada matéria. Pois a obra de arte retira toda a sua virtude a um só tempo da semelhança e da diferença em relação aos objetos naturais. De onde lhe vem essa semelhança? Do fato de ser feita, ela também, de uma matéria. Mas e a diferença? – De uma matéria expressiva, ou tornada expressiva na ocasião... expressiva, o que quer dizer isso? Que ela acende a inteligência (mas deve apagá-la logo em seguida). Mas quais são os materiais expressivos? Aqueles que significam alguma coisa: as linguagens. Trata-se unicamente de fazer com que não signifiquem muito mais do que FUNCIONEM.” (PONGE, 1997, p.67, grifo do autor).

<sup>158</sup> « *D'autre part, la meilleure façon de présenter un verre (dans l'exercice de ses fonctions) est de le présenter plein d'eau.* » (PONGE, 1999, p.585). “Aliás, a melhor forma de apresentar um copo (no exercício de suas funções) é apresentá-lo pleno de água.”



**Figura 9** – Fac-símile de uma página de *Le verre d'eau* de 1949.



**Figura 10** – Fac-símile de uma página de *Le verre d'eau* de 1949.

29 mars (matin).

*Avant de nous lancer dans la philosophie (voire dans la poésie), rinçons d'abord notre verre :*

*... Ce que m'importe ici est de restituer la démarche de mon esprit à partir du moment où nous avons décidé, mon ami (mon nouvel ami) le peintre Kermadec et moi, que notre livre (celui de notre nouvelle amitié nous invitait à composer ensemble) aurait pour sujet ou pour thème le Verre d'Eau.*

*Ainsi montrerai-je peut-être comment l'esprit s'exerce à propos d'un sujet fort commun et fort simple. Un peu comme certains musiciens (il en est parmi les plus grands) on écrit des exercices : Clavecins bien Tempérés, Gradus ad Parnassum.*

*Si je le fais, c'est aussi pour montrer à chacun qu'il peut devenir poète, pour ouvrir à chacun les voies et les moyens, les difficultés et les plaisirs de la poésie.<sup>159</sup> (PONGE, 1999, p.589).*

As noções de exercício e esboço são aproximadas mais uma vez e fazem também se aproximar várias artes – poesia, pintura e música – com o fito de exponencializar significados. Situam também a prática poética numa esfera de relações, o que vimos, por exemplo, com o diálogo estabelecido via cartas com Henri-Louis Mermod em « *Le porte-plume d'Alger* ». Incluídas na obra, tais relações elevam o eu-lírico a uma tensão bem-vinda e moderna com as figuras do autor e do eu-civil Francis Ponge, numa ficcionalização que é crítica. Enfim, o exercício no qual se lança pressupõe a presença e o investimento criativo do leitor nos prazeres e dificuldades da poesia. A questão mais premente, no entanto, é a da « [...] *conquête ou la recherche du verre d'eau, en compagnie du peintre Kermadec, à travers les scrupules, les censures repérées, franchies, notées, avouées, publiées.* »<sup>160</sup> (GLEIZE; VECK, 1984, p.31). O poeta ou o « *timbalier du verre d'eau* »<sup>161</sup>, aquele que do tambor extrai notas (numa relação

---

<sup>159</sup> “29 de março (manhã). / Antes de nos lançarmos na filosofia (mesmo na poesia), enxaguemos primeiro nosso copo: / ... O que me importa aqui é restituir o andamento de meu espírito a partir do momento em que decidimos, meu amigo (meu novo amigo) o pintor Kermadec e eu, que nosso livro (aquele que nossa nova amizade nos convidava a compor junto) teria por assunto ou por tema o Copo de Água. / Assim, mostrarei talvez como o espírito se exercita a propósito de um assunto tão comum e tão simples. Um pouco como alguns músicos (isso dentre os maiores) escrevemos exercícios: *Clavecins bien Tempérés, Gradus ad Parnassum.* / Se eu o faço, é também para mostrar a cada um que ele pode tornar-se poeta, para abrir a cada um as vias e os meios, as dificuldades e os prazeres da poesia.” (PONGE, 1999, p.589).

<sup>160</sup> “[...] conquista ou a busca do copo d’água, em companhia do pintor Kermadec, através dos melindres, das censuras marcadas, ultrapassadas, notadas, admitidas, publicadas.” (GLEIZE; VECK, 1984, p.31).

<sup>161</sup> « *Je suis le timbalier du verre d'eau. Je tape un peu dessus, pour lui faire donner sa note. D'une façon un peu têtue et fastidieuse comme font les enfants, quand ils ont une fois trouvé ça...* » (PONGE, 1999, p.581). “Eu sou o timbaleiro do copo d’água. Eu bato um pouco acima, para lhe fazer soar sua nota. De uma maneira um pouco obstinada e fastidiosa como fazem as crianças, quando elas uma vez o encontraram...”

direta entre as notas do texto e as musicais), faz ver a possibilidade do poético a qualquer um porque mostra, na variação e na fragmentação, na tentativa e no erro, o *modus operandi* do assunto. Nesse sentido, a busca pela coisa desenvolve-se um pouco como a do pintor. « *Ponge a tenu compte de la peinture et sa pratique de l'ébauche, sa décision de publier la fabrique, sa systématique des séries sont, à l'évidence, à mettre en regard d'une activité plastique contemporaine. Il 'note, cherche, progresse', comme le peintre.* »<sup>162</sup> (GLEIZE; VECK, 1984, p.58, grifo do autor).

O aspecto plástico da palavra sobressai-se de uma outra maneira: a da adequação da palavra à coisa. O que nos leva à já comentada dimensão da vista (ligada às do ouvido e da significação) e que é representação gráfica do *verre d'eau* sob o ponto de vista do continente e do conteúdo que abriga. Essa tendência gráfica, segundo Michel Collot (1991), lembra a do caligrama (como temos na « *L'araignée* » pongiana), muito embora raramente alcance a sua completude como em Apollinaire:

25 mars (matin).

*Une des choses que je tiens à dire du verre d'eau est la suivante. Je vois bien qu'il faut que je la dise (malgré le côté mesquin, superficiel et tournant que précieux que je lui prête) parce que je la ressens très authentiquement, - toujours tenté néanmoins de lui appliquer ma censure, mais elle revient à chaque instant. Peut-être le seul moyen de m'en débarrasser est-il donc que je la confie à mon lecteur, après avoir toutefois pris la précaution de le prévenir qu'il ait à s'en défier, à ne la prendre trop au sérieux et à s'en débarrasser lui-même au plus tôt. Voici.*

*Le mot VERRE D'EAU serait en quelque façon adéquat à l'objet qu'il désigne... Commencant par un V, finissant par un U, les deux seules lettres en forme de vase ou de verre. Par ailleurs, j'aime assez que dans VERRE, après la forme (donnée par le V), soit donnée la matière par les deux syllabes ER RE, parfaitement symétriques comme si, placées de part et d'autre de la paroi du*

---

<sup>162</sup> “Ponge levou em conta a pintura e a prática do esboço, sua decisão de publicar a fábrica, sua sistemática em séries são, evidentemente, comparados a uma atividade plástica contemporânea. Ele ‘nota, busca, progride’, como o pintor.” E Gleize e Veck (1984, p.58, grifo do autor) acrescentam: « *Ce qu'il dit ici de Kermadec, par exemple, nous pourrions le dire de lui, à condition de remplacer simplement le mot 'toile' par 'poème' ou 'livre' : 'C'est dans les aquarelles qu'il note, cherche, progresse, se livre à ce qui l'intéresse dans l'art. Parce que c'est pratique, libre, un format commode, relativement bon marché. Et si, de son atelier, sortent finalement des toiles, des tableaux, c'est par nécessité, parce qu'il faut bien en faire, parce que c'est ainsi que la peinture se vend.*’ (L’Atelier contemporain, p.202). » Na tradução: “Isto que diz aqui de Kermadec, por exemplo, nós poderíamos dizê-lo dele, com a condição de simplesmente substituir a palavra ‘tela’ por ‘poema’ ou ‘livro’: ‘É nas aquarelas que ele nota, busca, progride, entrega-se àquilo que o interessa na arte. Porque é prático, livre, um formato simples, relativamente barato. E se, de seu ateliê, saem telas, pinturas, é por necessidade, porque ele lucra em fazê-lo, porque é assim que a pintura se vende.’ (L’Atelier contemporain, p.202).”

*verre, l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur, elles se reflétaient l'une en l'autre. Le fait que la voyelle utilisée soit la plus muette, la plus grise, le E, fait également très adéquat. Enfin, quant à la consonne utilisée, le R, le roulement produit par son redoublement est excellent aussi, car il semble qu'il suffirait de prononcer très fort ou très intensément le mot VERRE en présence de l'objet qu'il désigne pour que, la matière de l'objet violemment secouée par les vibrations de la voix prononçant son non, l'objet lui-même vole en éclats. (Ce qui rendrait bien compte d'une des principales propriétés du verre : sa fragilité).*

*Ce n'est pas tout. Dans VERRE D'EAU, après verre (et ce que je viens d'en dire) il y a EAU. Eh bien, EAU à cette place est très bien aussi : à cause d'abord des voyelles qui le forment. Dont la première, le E, venant après celui répété qui est dans VERRE, rend bien compte de la parenté de matière entre le contenant et le contenu, – et la seconde, le A (le fait aussi que comme dans ŒIL il y a la diphtongue suivie d'une troisième voyelle) – rende compte de l'œil que la présence de l'eau donne au verre qu'elle emplit (œil, ici, au sens de lustre mouvant, de poli mouvant). Enfin, après le côté suspendu du mot VERRE (convenant bien au verre vide), le côté lourd, pesant dur le sol, du mot EAU fait s'asseoir le verre et rend compte de l'accroissement de poids (et d'intérêt) du verre empli d'eau. J'ai donné mes louanges à la forme du U.*

*... Mais, encore une fois, je ne voudrais pas m'éblouir de ce qui précède... Plutôt me l'être rendu transparent, l'avoir franchi...<sup>163</sup>*  
(PONGE, 1999, p.586, grifo do autor).

---

<sup>163</sup> “25 de março (manhã). / Uma das coisas que eu faço questão de dizer do copo d'água é a seguinte. Percebo que é preciso que eu a diga (apesar do lado mesquinho, superficial e tão envolvente quanto preciosos que lhe atribuo) porque eu a experimento muito autenticamente, sempre procurei, porém, aplicar-lhe minha censura, mas ela volta a cada instante. Talvez, o único modo de me livrar disso é, portanto, que eu a confie ao meu leitor, após ter, contudo, tomado a precaução de preveni-lo de que ele tenha que disso desconfiar, não tomá-la muito a sério e disso se livrar ele mesmo o mais breve possível. Aqui está. / A palavra VERRE D'EAU [COPO D'ÁGUA] seria de algum modo adequada ao objeto que ela designa... Começando por um V, terminando por um U, as duas únicas letras em forma de jarra ou de copo. Por outro lado, eu gosto bastante que em VERRE [COPO], após a forma (dada pelo V), seja dada a matéria pelas duas sílabas ER RE, perfeitamente simétricas como se, colocadas de um lado e de outro da parede do copo, uma no interior, a outra no exterior, elas se refletissem uma na outra. O fato de que a vogal utilizada seja a mais muda, a mais monótona, o E, torna-se igualmente muito adequado. Enfim, quanto à consoante utilizada, o R, o rolamento produzido por reduplicação é excelente também, pois parece que bastaria pronunciar muito forte ou muito intensamente a palavra VERRE [COPO] na presença do objeto que ela designa para que a matéria do objeto violentamente sacudida pelas vibrações da voz pronunciando seu nome, o objeto ele mesmo voa em estilhaços. (O que daria muito bem conta de uma das principais propriedades do copo: sua fragilidade). / Não é tudo. Em VERRE D'EAU [COPO D'ÁGUA], antes de verre [copo] (e isso que eu acabo de dizer) há EAU [ÁGUA]. Bem, EAU [ÁGUA] nesse lugar é muito bom também: por conta, primeiramente, das vogais que a formam. Das quais a primeira, o E, vindo após aquela repetida que está no VERRE [COPO], dá muito bem conta do parentesco da matéria entre o continente e o conteúdo, – e a segunda, o A (o fato também de que como em ŒIL [OLHO] há o ditongo seguido de uma terceira vogal) – da conta do œil [olho] que a presença de eau [água] dá ao verre [copo] que ela preenche (œil [olho], aqui, no sentido de lustre movediço, de brilho movediço). Enfim, depois do lado suspenso da palavra VERRE (condizendo bem ao verre vide [copo vazio]), o lado pesado, pesando duro o solo, da palavra EAU [ÁGUA] faz assentar-se o copo e dá conta do aumento de peso (e de interesse) do copo preenchido de água. Eu ofereci meus louvores à forma do U. / ... Mas, ainda uma vez, eu não quereria me deslumbrar disso que antecede... De preferência, me sê-lo tornado transparente, tê-lo restituído...” (PONGE, 1999, p.586, grifo do autor).



A busca do copo d'água enquanto objeto congrega uma gama de notas diversas que se movimentam ao longo do texto. A segunda parte apresenta um aspecto muito mais fluido, mais em prosa, porque ali se instaura a água. Na primeira parte, no entanto, a do copo, apresenta-se uma sequência de variações gráficas, à moda de verbetes, desenvolvidos, variados, ampliados, que de certo modo agregam questões muito mais do que as esclarecem, incorporando praticamente o aspecto duro e frágil do objeto. A tentativa, o esboço, processos da busca pelo objeto, concretizam-se ainda em vários conjuntos de repetições de termos, partes de texto que vão se repetindo, ritmicamente, requisitando o leitor, num retorno constante (às vezes, entre prosa e verso) como numa releitura em curso do próprio texto. Isso se dá (como já vimos em outros momentos de *Méthodes*) com notas parentéticas inseridas à espera de complemento ou indicativas de determinada variação: « (*Variante de la page précédente*) » e « (*placer ici tout ce que j'ai noté précédemment à ce sujet.*) »<sup>164</sup> (PONGE, 1999, p.596 e p.604). Essa orquestração aparece ainda com a repetição de trechos inteiros, como nos dias “31 de agosto” e “1 de setembro (manhã)”. Com referências diretas a registros do dia anterior, como os dos dias “2 de setembro” e “3 de setembro”, ligados com base em expressões que denotam o trabalho diário de retomada e complementação do já escrito: « *A relire la note précédente, je trouve aujourd'hui à y ajouter: [...]* » e « *n°1 d'hier* »<sup>165</sup> (PONGE, 1999, p.603). E, mais notáveis, são as variações do registro de “16 de março”, que são acrescidas, desenvolvidas, discutidas.

*16 mars*

*Si les diamants sont dits d'une belle eau, de quelle eau donc dire de l'eau de mon verre? Comment qualifier cette fleur sans pareille ?*

— *Potable ?*<sup>166</sup> (PONGE, 1999, p.584).

E no dia 22 de março:

---

<sup>164</sup> “(Variante da página precedente)” e “(colocar aqui tudo que eu anotei precedentemente sobre esse assunto.)” (PONGE, 1999, p.596 e 604).

<sup>165</sup> “A reler a nota precedente, hoje eu penso a ela acrescentar: [...]” e “n°1 de ontem” (PONGE, 1999, p.603).

<sup>166</sup> “16 de março / Se os diamantes se passam por uma bela água, de qual água então dizer a água de meu copo? Como qualificar essa flor sem igual? / — Potável?” (PONGE, 1999, p.584),

22 mars

*Si les diamants sont dits d'une belle eau, de quelle eau donc dire de l'eau de mon verre? Comment qualifier cette fleur sans pareille ?*

— Potable.

*Si les diamants sont dits d'une belle eau  
De quelle eau donc dire de l'eau de mon verre ?  
Si de belle eau sont dits certains diamants...  
Que de belle eau soient dits certains diamants...*

*Moins précieuse non je ne puis trop le dire  
Ni plus simple non plus mais plus courante oui  
Mais d'usage plus libre et potable à mon goût*

*Moins chère en quelque sens mais plus chère en quelque autre*

*Moins chère à acquérir Plus facile à avoir  
Plus facile à cueillir à quelque robinet  
Plus chère d'être libre à tous les robinets*

*La pureté court les rues, grimpe à tous les étages et se dispense sur tous évier. En vente libre à tous les robinets.*

*O pureté tu n'es donc pas si rare  
Tu cours les rues  
Grimpes à tous étages  
Te dispenses sur tous évier...  
Et l'on te cueille à tous les robinets*

*Si les diamants sont dits d'une belle eau, de quelle eau donc dire de l'eau de mon verre !*

*Perfection, ainsi tu cours les rues, tu grimpes aux étages et te dispense sur tous les évier, et l'on te cueille à tous les robinets.*

*Perfection, ainsi tu t'offres sur tous évier.*

*Comment qualifier cette perfection qui se dispense ainsi sans compter, que tout le monde peut cueillir ?*

*Comment qualifier la pure perfection ?*

*Comment qualifier perfection pareille ?*

*La pureté ainsi court dans toutes conduites (étroites), avant d'être souillé et d'aller aux égouts.*

*Si les diamants sont dits d'une belle eau  
De quelle eau donc dire de l'eau de mon verre ?  
La pure perfection comment qualifier ?  
Perfection toute pure ne peut qualifier  
Pure perfection reste inqualifiée...  
Qui court les rues, grimpe à tous les étages*

*Se dispense sur tous évier  
Où chacun à sa soif peut en cueillir sa dose*

*L'élever à hauteur de ses yeux  
Puis la boire d'un trait  
(Mesure de la capacité des sobres.)*

*Pureté, l'eau de l'avenir court dans les conduites étroites.  
La voici à présent dans mon verre.  
(Seul le présent a bel œil.)  
Mais celle du passé roule souillée dans les larges égouts.  
(Lorsqu'elle entraîne des souillures et lui faut de larges égouts.)<sup>167</sup>  
(PONGE, 1999, p.584 e 585).*

O poema joga com a variação de decassílabos: « *Si les diamants sont dits d'une belle eau* » e « *de quelle eau donc dire de l'eau de mon verre?* » Entre uma e outra, assistimos ao processo de integração entre continente e conteúdo quando se trata do copo d'água porque os versos vão da dureza à fragilidade. Dureza do diamante, fragilidade da água. Dureza do decassílabo, fragilidade de sua forma que é relida, cortada, reinventada, tornada fluida ao longo do poema. Segundo Bernard Beugnot (1990, p.71, grifo do autor), « *[p]ar le cristal, le diamant qui est comme l'essence et la perfection de la pierre, découvre sa parenté avec l'eau. La croyance populaire voulait en effet que le cristal de roche fût de l'eau congelée : 'on entend par eau la transparence*

---

<sup>167</sup> “22 de março / Se os diamantes se passam por uma bela água, de qual água então dizer a água de meu copo? Como qualificar essa flor sem igual? — Potável. // Se os diamantes se passam por uma bela água / De qual água então dizer a água de meu copo? / Se por bela água se passam alguns diamantes... / Que de bela água sejam passados alguns diamantes... // Menos preciosa não eu não posso dizê-la / Nem mais simples também mas muito corrente sim / Mas de uso mais livre e potável a meu gosto // Menos cara em algum sentido mas mais cara em algum outro // Menos cara para adquirir Mais fácil de ter / Mais fácil de pegar em alguma torneira / Mais cara para ser livre a todas as torneiras // A pureza corre as ruas, galga todos os andares e se ditribui em todas as pias. Colhida livremente a todas as torneiras. // O pureza você não é então tão rara / Você corre as ruas / Galga todos os andares / Se distribui em todas as pias... / E te colhemos em todas as torneiras // Se os diamantes se passam por uma bela água, de qual água então dizer a água de meu copo! / Perfeição, assim corre as ruas, galga os andares e se ditribui em todas as pias, e te colhemos em todas as torneiras / Perfeição, assim você se oferece em todas as pias. // Como qualificar essa perfeição que se dispensa assim sem esperar, que todo o mundo pode colher? / Como qualificar a pura perfeição? / Como qualificar perfeição sem igual? // A pureza corre assim em todos os encanamentos (estreitos), antes de ser sujada e de ir aos esgotos. // Se os diamantes se passam por uma bela água // De qual água então dizer a água de meu copo? // A pura perfeição como qualificar? // Perfeição toda pura não se pode qualificar // Pura perfeição resta inqualificada... / Que corre as ruas, galga todos os andares / Se distribui em todas as pias / Onde cada um com sua sede pode ali colher sua dose / Elevá-la a altura de seus olhos / Depois bebê-la de uma golada só / (Medida da capacidade dos sóbrios.) // Pureza, a água do porvir corre nos encanamentos estreitos. / Aqui está agora no meu copo. (Somente o presente tem uma bela visão) / Mas aquela do passado roda maculada nos largos esgotos. / (Desde que ela origina as máculas e lhe falta largos esgotos.)” (PONGE, 1999, p.584-585).

*du diamant*' (Dictionnaire des arts et métiers, 1767). »<sup>168</sup> Vejamos, então, que a perfeição do diamante é concedida à água e constantemente afrontada na movimentação desta. Tal perfeição, aliás, torna-se acessível, chega às pias, às torneiras. O diamante e a água concretizam a dureza e a fragilidade do próprio copo, que não o é senão cheio d'água: « *VERRE : le verre (matière) est de nature amorphe, dur et fragile. C'est le symbole de la fragilité. (J'aime assez 'dur et fragile')*. »<sup>169</sup> (PONGE, 1999, p.581, grifo do autor).

Numa outra direção, esses modos múltiplos do copo d'água acionam ainda a relação do sujeito que o observa com outros textos, sob a forma de citações diretas e indiretas, menções a livros e autores: a fórmula de Fromentin « *L'allegorie habite (ici) un palais diaphane* »; uma indicação de confira a Paulhan, « (Cf. Paulhan *Entretiens sur des faits divers : 'l'illusion de Totalité'*) »<sup>170</sup> (PONGE, 1999, p.580); um grande trecho de Marmontel, dentre outras manifestações. Como não poderia deixar de ser, o processo todo é crítico porque se dá sob as bases da análise, decomposição e composição do objeto pelo sujeito. Em certos registros, temos o « *PLAN DU VERRE D'EAU* », um « *DÉTAIL: PLAN DU MILIEU DU DISCOURS* » e a « *INTÉGRATION DES NOTES ANTÉRIEURES DANS LE PLAN CI-DESSUS* »<sup>171</sup> (PONGE, 1999, p.605-606), partes que sistematizam o texto, o próprio objeto, o modo de invocá-lo, dentre tantos expedientes que fazem o que dizem.

Em meio a esses múltiplos modos de dizer a coisa, ela é colocada em face a objetos discursivos anteriores – o que alimentaria, de acordo com a vontade pongiana, a atualidade da

<sup>168</sup> “Pelo cristal, o diamante que é como a essência e a perfeição da pedra, descobre seu parentesco com a água. A crença popular aceitava, com efeito, que o cristal da rocha fosse água congelada: ‘entendemos por água a transparência do diamante’ (*Dictionnaire des arts et métiers*, 1767).” (BEUGNOT, 1990, p.71, grifo do autor).

<sup>169</sup> “COPO: o copo (matéria) é de natureza amorfa, dura e frágil. É o símbolo da fragilidade. (Gosto muito de ‘duro e frágil’).” (PONGE, 1999, p.581, grifo do autor). Numa entrevista dada a S. Gavronsky em 1972, Ponge afirma: « *Parlons du verre comme du symbole de la fragilité dans la littérature française jusqu'à présent, et on le voit déjà dans la littérature ancienne : le verre était tout simplement le symbole de l'expression [...] . Or il suffit de considérer si peu que ce soit le verre, la matière du verre en soi et non pas comme symbole, pour lui trouver des qualités autres. Le verre n'est pas seulement fragile, mais il est dur. Je n'ai nommé qu'une qualité, mais je change tout parce que les lieux communs sont défaites.* » (BEUGNOT apud PONGE, 1999, p.1099). Na tradução: “Falemos do copo como do símbolo da fragilidade na literatura francesa até o presente, e a vemos já na literatura antiga: o copo era simplesmente o símbolo da expressão [...]. Ora, basta considerar o mínimo que seja o copo, a matéria do copo em si e não como símbolo, para encontrar nele qualidades outras. O copo não é somente frágil, mas ele é duro. Eu só nomeei uma qualidade, mas eu mudo tudo porque os lugares comuns são desfeitos.”

<sup>170</sup> “A alegoria habita (aqui) um palácio diáfano” e “(Cf. Paulhan *Entretiens sur des faits divers*: ‘A Ilusão de Totalidade’)” (PONGE, 1999, p.580).

<sup>171</sup> “PLANO DO COPO D'ÁGUA”, “DETALHE: PLANO DO MEIO DO DISCURSO”, “INTEGRAÇÃO DAS NOTAS ANTERIORES NO PLANO ACIMA” (PONGE, 1999, p.605-606).

própria obra. Assim é que teremos « *Le verre d'eau* » lido em clave comparativa com outros objetos do *Le parti pris de choses* (« *Le galet* » e « *De l'eau* ») e *La Seine*:

2 septembre.

*Ce qui peut être difficile, ce à quoi pourtant nous devons tendre, c'est à rester dans les limites du verre d'eau, à ne pas retomber dans nos errements du galet qui ne devient galet que vers la fin de notre texte, après des longues pages sur la notion de la pierre (en général). Mais ici nous serons aidés par le fait que nous avons déjà plusieurs fois traité de l'eau (dans l'EAU du Parti pris des choses, dans LA SEINE), et que notre étude du VERRE D'EAU vient ensuite, et précisément à son heure.*

*Comme, lorsqu'il s'agit pour moi, voulant rendre compte de la notion de la pierre, de reconnaître et de choisir les limites dans lesquelles il me serait raisonnablement, humainement possible de l'informer (je ne dis pas enfermer), j'ai finalement choisi le galet, ainsi, pour la notion de l'eau, dois-je (en toute lucidité) choisir le verre d'eau.*<sup>172</sup> (PONGE, 1999, p.602, grifo do autor).

De fato, o trecho ilustra perfeitamente a noção de estudo da própria obra. Por um lado, pela familiaridade com o tema; por outro, porque adjetiva: « *étude du VERRE D'EAU* ». E, finalmente, porque explicita essa consciência reflexiva.

A escolha recai no copo d'água justamente pelo que o objeto possibilita em termos de qualidade diferencial – « *Et bien entendu, c'est sa différence en tout cas qui m'intéresse.* »<sup>173</sup> (PONGE, 1999, p.587). Tanto assim é que, em determinado momento, aparece como uma espécie de par simbólico da mesa de “Tentativa oral” e o poeta demonstra o desejo de falar do copo d'água da mesa do conferencista. Francis Ponge reconhece o copo d'água como coisa no mundo e, este copo que oferece ao leitor, reconhece-o como objeto linguístico comparado a outros objetos. Nesse sentido, acaba por se estabelecer uma espécie de quarto gênero, uma espécie de neutro ativo: « *Et comprend-on comme cela définit bien en quelque façon le sens de mon œuvre ? Qui est d'ôter à la matière son caractère inerte ; de lui reconnaître sa qualité de vie particulière,*

---

<sup>172</sup> “2 de setembro. / O que pode ser difícil, a que, no entanto, nós devemos visar, é de ficar nos limites do copo d'água, de não recair nos nossos erros do seixo que só se torna seixo por volta do fim de nosso texto, depois de longas páginas sobre a noção da pedra (em geral). Mas aqui nós seremos ajudados pelo fato de que nós já tratamos muitas vezes da água (na ÁGUA do Partido das coisas, na LA SEINE), e que nosso estudo do COPO D'ÁGUA vem em seguida, e precisamente à sua hora. / Como, desde que se trata para mim, querendo dar conta da noção da pedra, de reconhecer e de escolher os limites nos quais me seria razoavelmente, humanamente possível de informá-lo (eu não digo enformar), eu finalmente escolhi o seixo, assim, pela noção de água, devo (em toda lucidez) escolher o copo d'água.” (PONGE, 1999, p.602, grifo do autor).

<sup>173</sup> “E bem entendido, é sua diferença, em todo caso, que me interessa.” (PONGE, 1999, p.587).

*son activité, son côté affirmatif, sa volonté d'être, son étrangeté foncière (qui en fait la providence de l'esprit), sa sauvagerie, ses dangers, ses risques.* »<sup>174</sup> (PONGE, 1999, p.605).

Mas o copo d'água « [...] *c'est le symbole du rien, ou du moins, du peu de chose. [...]* *Cela n'a aucun goût, aucune odeur, aucune couler, presque aucune forme. Cela se signale surtout par un manque extraordinaire de qualités. Cela peut être considéré comme le résultat d'un nombre inouï de censures.* »<sup>175</sup> (PONGE, 1999, p.592). Apresentado ao leitor como promessa na primeira parte: « *C'est à partir d'ici, si vous avez bien lu (et appris par cœur) ce qui précède, que vous commencerez, cher lecteur, à savoir boire et goûter un verre d'eau. Vous ne l'oublierez plus, j'espère. Telle était ma seule ambition... A votre santé ! Ainsi soit-il !* »<sup>176</sup> (PONGE, 1999, p.588). Na segunda, ele começa a tomar ares de livro: « *Ainsi soit. / Pour vous, qui que vous soyez, dans quelque état que vous vous trouviez, un verre d'eau. Ce livre soit un verre d'eau.* »<sup>177</sup> (PONGE, 1999, p.596). E é difícil não entrever aqui a busca mallarmaica pelo Livro e seu desejo de reconciliação com a própria linguagem, num momento original, puro, translúcido.

Ora, devendo ser bebido, sob o signo do prazer (« *baiser le verre d'eau* »), a integração entre continente e conteúdo, copo e água, vai realizar-se como se numa sedimentação (a cristalização) do material que compõe o vidro, ou a base do copo, concretizada por uma estrutura sólida em letras maiúsculas. É claro que a hesitação do eu-lírico se vai chegar a essa integração deveria estar presente porque o espaço da dúvida é o espaço criativo, reservado também ao leitor. Ao final, temos a « *Fuite et sortie du sujet* », ou seja, a fuga ou vazamento do sujeito ou do assunto (a água), num jogo que coloca em questão o texto e a prospecção da coisa, bem como a sua característica libertária. Já no *Le parti pris des choses* dizia-se:

---

<sup>174</sup> “E compreendemos como isso define bem de algum modo o sentido de minha obra? Que é de retirar à matéria seu caráter inerte; de lhe reconhecer sua qualidade de vida particular, sua atividade, seu lado afirmativo, sua vontade de ser, sua estranheza básica (que, de fato, a providência do espírito), sua selvageria, seus perigos, seus riscos.” (PONGE, 1999, p.605).

<sup>175</sup> “[...] é o símbolo do nada, ou ao menos, de pouca coisa. [...] Ele não tem nenhum gosto, nenhum odor, nenhuma cor, quase nenhuma forma. Ele se assinala sobretudo por uma falta extraordinária de qualidades. Isso pode ser considerado como o resultado de um número inaudito de censuras.” (PONGE, 1999, p.592).

<sup>176</sup> “É a partir daqui, se você leu bem (e decorou) o que precede, que você começará, caro leitor, a saber beber e degustar um copo d'água. Você não o esquecerá mais, eu espero. Tal era minha única ambição... À sua saúde! Assim seja!” (PONGE, 1999, p.588).

<sup>177</sup> “Assim seja. / Para você, quem quer que seja, em qualquer estado que você se encontrasse, um copo d'água. Esse livro seja um copo d'água.” (PONGE, 1999, p.596).

*L'eau m'échappe... me file entre les doigts. Et encore ! Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille) : il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer. Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.*

*Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes.*<sup>178</sup> (PONGE, 1999, p.32).

Daí porque o poeta aparece como ofertador do objeto, do dom de dar forma ao informe, ou tentá-lo por meio da junção entre continente e conteúdo. Nesse sentido, ele luta contra a inconsistência da coisa, submetendo-a à forma do copo. Por entre os esforços do trabalho, a vida civil vai se imiscuindo no que escreve, fragmentando-o, incorporando-o – tornando-o tão inconsistente quanto a água, que escapa e deixa traços. Assim, com base numa didascália, os ecos do mundo exterior aparecem e se vão como numa espécie de dramatização<sup>179</sup>:

*AH ! VOILA LES 10 HEURES MAINTENANT QUI SONNENT.*

*JE M'ARRETE.*

*Je vais essayer, après avoir roulé une cigarette, et dans un tout autre esprit (une sorte d'esprit administratif), de réaliser ou préparer L'INTEGRATION DES NOTES PRECEDENTES au plan ci-dessus, et à ce que je viens d'écrire jusqu'aux dernières lignes et lettres que voici.*

---

<sup>178</sup> “A água me escapa... me escorre entre os dedos. E olhe lá! Isso nem é tão limpo (quanto uma lagartixa ou uma rã): ficam-me nas mãos traços, manchas, relativamente demorados para secar ou que se devem enxugar. Ela me escapa e, no entanto, me marca, e quase nada posso fazer. / Ideologicamente é a mesma coisa: ela me escapa, escapa a qualquer definição, mas deixa em meu espírito e neste papel traços, manchas informes.” (PONGE, 2000, p.105). Interessante notar dois pontos nesse poema de *O partido das coisas* que indicam como a poética pongiana é coerente e investe, de fato, no estudo dela própria: já então, o trabalho com a fragmentação do poema, que se divide em partes separadas por sinais gráficos (\*); e a similaridade entre as marcas que deixa a água do poema e aquelas que analisamos no trecho de « *Pochades en prose* » deixadas pelos homens de Sidi-Madani.

<sup>179</sup> Segundo Jean-Marie Gleize (2004, p.102, grifo do autor): « *La phase ultime du Verre d'eau instaure du reste une véritable dramatisation du procès de l'écriture (et non pas de son « sujet », provisoirement écarté) au cours duquel dominant une acuité sensorielle exacerbée par la situation d'attente (ce que Ponge nomme ailleurs l'ouverture de la 'trappe') et dégageant, par synesthésie et comme en vue de quelque spectacle audio-visuel, le 'rôle du sonore dans le panoramique'* (Méthodes, I, p.609). *Simulacre, donc, d'une écriture en acte, sinieuse, sismographique, par laquelle le scripteur se contenterait de transcrire, de consigner – y compris après avoir malicieusement déposé les armes du combat, si l'on peut dire (cahier et plume) – les composantes anecdotiques du cadre spatio-temporel, et dont le pont d'orgue est une minutieuse didascalie [...]* ». Na tradução: “A última fase do Copo d'água instaura, de resto, uma verdadeira dramatização do processo de escrita (e não de seu 'assunto', provisoriamente distanciado) ao longo do qual domina uma agudez sensorial exacerbada pela situação de espera (o que Ponge nomeia em outro lugar abertura do 'alçapão') e liberando, por sinestesia e como à vista de algum espetáculo áudio-visual, o 'papel do sonoro no panorâmico' (Métodos, I, p.609). Simulacro, portanto, – de uma escrita em ato, sinuosa, sismográfica, pela qual o escriba se contentaria de transcrever, de consignar – aí compreendido após ter maliciosamente depositado as armas do combate, se nós podemos dizer (caderno e pena) – os componentes anedóticos do quadro espaço-temporal, e cuja pausa é uma minuciosa *didascália* [...]”

*Armande se lève, j'entends les premiers bruits de volets dans notre propre maison. Roulons la cigarette et allons-y voir, allons l'embrasser. Odette ne tardera pas elle non plus... CAHIER, POSE. PLUME, POSEE. Odette ouvre sa porte, elle frappe, LA VOICI.*

*NOM DE DIEU JE NE FERAI QU'UN VERRE D'EAU QUI ME PLAISE !*

*(« La matière est la seule Providence de l'esprit »)*

*... Qu'ils se retirent !*

*IL ME SEMBLE QUE C'EST CLAIR, TRANSPARENT, LIMPIDE, CONTENANT COMME CONTENU !*

*QUE L'ALLEGORIE HABITE ICI UN PALAIS DIAPHANE !*

*EH, BIEN, TENEZ-VOUS-LE POUR DIT.*

*AINSI SOIT-IL.*

*(BU.)*

*A VOTRE SANTE.*

*Ah ! Un verre d'eau est une petite chose ! Vous trouvez ! Eh bien, NOUS ALLONS VOIR!*<sup>180</sup> (PONGE, 1999, p.609-610, grifo do autor).

“O Copo d'Água” termina com um « *(fin)* » muito enganoso, porque escapa, e ainda assim permanece, pois o que nos resta é o objeto, o texto e as suas possibilidades.

---

<sup>180</sup> “AH! EIS AS 10 HORAS AGORA QUE SOAM. / EU PARO. / Eu vou tentar, após ter enrolado um cigarro, e num completamente outro espírito (um tipo de espírito administrativo), de realizar ou preparar a INTEGRAÇÃO DAS NOTAS PRECEDENTES ao plano acima, e ao que eu acabo de escrever até as últimas linhas e letras que estão aqui. / Armande se levanta, eu ouço os primeiros barulhos das janelas em nossa própria casa. Enrolemos o cigarro e vamos ver, vamos abraçá-lo. Odette não tardará também... CADERNO, DEPOSTO. PENA, DEPOSTA. Odette abre sua porta, ela bate, aqui está ela. / EM NOME DE DEUS EU SÓ FAREI UM COPO D'ÁGUA QUE ME AGRADA! / (“A matéria é a única Providência do espírito”) / ... Que eles se recolhem! / ME PARECE QUE É CLARO, TRANSPARENT, LÍMPIDO, CONTINENTE COMO CONTEÚDO! / QUE A ALEGORIA HABITA AQUI UM PALÁCIO DIÁFANO! / BEM, TENHA-O POR DITO. / ASSIM SEJA. / (BEBIDO.) / À SUA SAÚDE. / Ah! Um copo d'água é uma pequena coisa! Você acha! Bem, NÓS VAMOS VER!” (PONGE, 1999, p.609-610, grifo do autor).



A oferta é feita. *Voilà Le Verre d'Eau*<sup>181</sup>:

(Le Verre d'Eau)  
 IL ME SEMBLE QUE C'EST CLAIR,  
 TRANSPARENT, LIMPIDE ?  
 CONTENANT COMME CONTENU ?  
 L'ALLÉGORIE ICI HABITE  
 UN PALAIS DIAPHANE !  
 ÇA VA ? VI, VA, VU ?  
 C'EST LU ? LI, LA, LU ?  
 C'EST BI ?  
 C'EST BA ?  
 C'EST BU ?

(FIN)

**Figura 11** – « *Le Verre d'Eau* » do *Méthodes* de 1961.

**Fonte:** Francis Ponge (1961, p.173).

---

<sup>181</sup> “(O Copo d’Água) / Ele me parece que é claro, / Transparente, límpido? // Continte como conteúdo? // A alegoria aqui habita / Um palácio diáfano! // Vai? Vi, vá, visto? // Lido? Li, lá, lido? // Bi? // Bá? // Bebido? // (Fim)” (PONGE, 1961, p.173).

### 3.3 *La table*

Se *Le Verre d'Eau* fundamenta-se num processo de variação e tentativa de apreensão da água na forma do copo, numa identificação que se quer plena entre objeto e linguagem, arranhando a forma do dossiê, *La table* é a exponencialização de todos esses processos. Escrito entre 21 de novembro de 1967 e 16 de outubro de 1973 e publicado em 1981, compõe-se de 63 folhas em que o objeto ofertado é a mesa. O aspecto diferencial, no entanto, é a inclusão do próprio processo de sua fabricação, ou seja, os rascunhos são elevados à categoria de obra e ali instaurados como o próprio texto. Outras questões, elas mesmas em articulação, estão potencialmente elevadas: o inacabamento, dado o seu aspecto de possível montagem e desmontagem; o vão fechado entre leitura ideal e leitura não-ideal, e, em decorrência disso, o ar de movimento, devir, formação em curso; o estado de orquestra; a configuração de campo de trabalho; o diário. No decorrer dos registros, a mesa é girada, analisada, mas também a linguagem que a compõe no mundo dos homens e, sobretudo, a própria noção de que o lugar e a forma da poesia é na palavra, no ato, lugar, portanto, onde não existe forma perfeita nem ponto final. Nesse sentido, ser poético e ser crítico surgem pela multiplicação de leituras e pela presença da leitura do texto por si próprio, como se numa espécie de espelho. Pouco importa, por isso mesmo, o que seja poesia, desde que o Verbo esteja em causa como ato e dado que se oferta.

Ora, como temos observado, Francis Ponge concebe a palavra como um corpo em três dimensões: a da vista, a do ouvido e a da significação. Elas são tão tensionadas nessas 63 folhas, que o objetivo de demistificar a ideia corrente de imagem, som e significado sai bem realizado sob a forma de uma fragmentação extrema. Esta, ao passo que se liga à tradição (mallarmeana, malherbiana, mais precisamente), caminha rumo à criação de um novo gênero ou um não-gênero, porque é um texto nunca terminado. Em *La table*, a noção de partitura é o que parece unir as três dimensões da palavra, porque não se pode dissociar o andamento da significação do texto de sua visualidade e sonoridade. Nesse sentido, a composição tipográfica é o elemento detonador da variedade das relações. Por isso mesmo, é bom lembrar sempre que Ponge continua Mallarmé sob os auspícios da devolução da pureza à língua francesa, mas também sob a noção de que a literatura é também visualidade. Como Ponge diria em « *Proclamation et petit four* », texto de 1957, publicado em *Méthodes*:

*Pratiquement, les notions de littérature et de typographie à présent se recouvrent (non du tout, évidemment, que toute typographie soit littérature : mais, l'inverse, oui, c'est très sûr).*

*Nous travaillons à partir de cela, beaucoup plus que nous n'en avons conscience. [...]*

*Je pense encore qu'il s'agit là d'une imprégnation de la sensibilité par la figure typographique du mot [...].*

*Ces mots donc, que vous êtes en train de lire, c'est ainsi que je les ai prévus : imprimés.*

*Il s'agit de mots usinés, redressés (par rapport au manuscrit), nettoyés, fringués, mis en rang et que je ne signerai qu'après être minutieusement passé entre leurs lignes, comme un colonel.*

*Et encore faudra-t-il pour que je les signe que l'uniforme choisi, le caractère, la justification, la mise en page, je ne dis pas que paraissent adéquats – mais ni trop inadéquats, c'est bien sûr.*

*Il arrive même que je sois légèrement plus exigeant.<sup>182</sup>*

(PONGE, 1999, p.641-642, grifo do autor).

O trecho ilumina aspectos da questão discutida neste trabalho (pendularidade entre crítica e poesia): o primeiro é seu sujeito estabelecendo o próprio ato de escrita pressupondo o ato de leitura ao assinalar que as palavras que estamos lendo ele as previu impressas. Ou seja, o sujeito sai do texto (qualquer texto pongiano) para vê-lo de fora, o que demanda uma consciência extremada do trabalho literário. Outro ponto é o cuidado com esses aspectos tipográficos que tomam ares de trabalho minucioso de observação e colocação. E a imagem dele decorrente, ou seja, um coronel passando em revista as linhas do exército.

Haroldo Campos (1997, p.201), em “Francis Ponge: a aranha e sua teia”, discute a questão da visualidade no poema pongiano « *L'araignée* », do qual oferece uma tradução. Ademais, insere-o naquele rol que classifica como o dos “textos visuais”, ou seja, e citando a estudiosa Elisabeth Walther, os que “não apenas em princípio, mas também em sua realização mesma, não podem ser separados de sua tipografia.” Haroldo também evidencia, no ensaio, dois pontos importantes também para a leitura de *La table*: o fato de que a exploração pongiana da visualidade não vai tão longe quanto a dos concretistas (e nem a dos poetas visuais mais

---

<sup>182</sup> “Praticamente, as noções de literatura e de tipografia no presente se recobrem (não, evidentemente, que toda tipografia seja literatura: mas, o inverso, sim, é bem claro. Nós trabalhamos a partir disso, muito mais do que temos consciência. [...]) Eu penso ainda que se trata de uma impregnação da sensibilidade pela imagem *tipográfica* da palavra [...] Essas palavras portanto, que você está em vias de ler, é assim que eu as previ: impressas. Trata-se de palavras fabricadas, enfileiradas (em relação ao manuscrito), limpas, vestidas, postas em ordem e que eu só assinarei após ter minuciosamente passado entre suas linhas, como um coronel. E ainda será preciso para que eu as assinie que o uniforme escolhido, o caractere, a justificação, a paginação, não diga que parecem adequados – mas nem muito inadequados, é claro. Acontece que sou ligeiramente muito exigente.” (PONGE, 1999, p.641-642, grifo do autor).

extremos) e o de que sua prática está ainda presa à sintaxe tradicional discursiva (o que, poderíamos dizer, acaba aproximando-o de Apollinaire). E aponta o aspecto que julgamos dos mais importantes – a sua capacidade crítica.

Em sua “Monografia” sobre Ponge, E. Walther faz uma análise detida de *L’Araignée*. Aborda-o como “texto genético”, ou seja, texto que deixa à mostra o processo de sua própria realização. É o que chamaríamos, por outros termos, poema sobre o poema, ou poema autocrítico. Em seguida, aponta a “complementaridade” desse texto, a relação de dependência recíproca entre a sua semântica e a sua tipografia. (CAMPOS, 1997, p.203, grifo do autor).

A questão autocrítica relaciona-se diretamente à visual-tipográfica e à semântica justamente porque ela permite o inacabamento e movimentação do texto na própria monumentalização, uma parte essencial do desejo de concretizar. Tal estado de monumento, com efeito, não pressupõe fixidez, mas movimentação, permanência, elevação. Por isso, a aranha se inscrever no muro e a mesa na própria mesa, como veremos. A posição de E. Walther parece-nos completamente acertada quando fala em “texto genético” como aquele que mostra sua realização. A noção pode, de fato, ser estendida às folhas de *La table* com um ajuste ainda mais exato, já que é no descarnamento de seu processo de construção, ou seja, das variantes (indicadas ou não), manifestada a criticidade. É claro, como tudo em Ponge, o próprio andamento do texto abre-se à crítica direta e ao comentário, mas a inovação desta feita é mesmo a dissolução do caráter de erro no trabalho da escrita, em que tudo é caminho e processo.

*Publier les brouillons, dès lors, ce n'es pas une complaisance narcissique (« voyez comme les esquisses étaient déjà riches ou intéressantes ») ou l'aveu d'un échec (« je n'ai pas réussi à finir cette chose et je livre tous les matériaux de mon travail »), c'est la sensibilité fidèle à ce qui n'a pu être qu'un mouvement de l'expérience comme dans l'écriture, dans l'expérience comme écriture. Dès lors qu'on prête, qu'en vérité on doit quelque attention à ce procès (et ce mot vaut du côté du processus mais aussi du côté du droit, de la dette, de la responsabilité : du témoignage), c'est par souci de son devoir à l'endroit de la chose que Ponge publie tout : les ratures, et ratures au sens des brouillons mais aussi ce qui est structuré, dans le texte final, comme rature, approximation, usure des métaphores. Et cela ne disqualifie pas la différence entre la version dite finale, enfin arrêtée, et accédant à un statut social original et d'autre part le mouvement d'approche que tend vers elle (un brouillon, une esquisse, des notes restent des écritures inachevées, leur statut et leur fonction doivent rester intacts, comme « l'idée » ou le « désir » de la version définitive, autrement signée, même quand on l'abandonne encore imparfaite). On a besoin que le système reste intact, on ne peut se passer du telos et de la légitimation de*

*l'œuvre achevée, mais ce système est soumis à un autre jeu et se trouve interrogé, lu comme tel, dé-naturalisé par la publication de la « fabrique ».*<sup>183</sup>  
(DERRIDA; FARASSE, 2005, p.47-48, grifo do autor).

O ato de publicar agrega ao texto pongiano, sempre aberto, outras possíveis leituras, e torna-o, automaticamente, crítico no sentido de oferecer (visualmente, inclusive) suas estruturas e funcionamento. No que concerne ao aspecto tipográfico, quando se trata de edições mais comerciais, a dificuldade em se respeitar essa disposição do texto no branco da página é maior. Por outro lado, a sua ausência, automaticamente, proporciona movimentação, pois em determinadas publicações mantém-se, no mínimo, a caixa alta ou os itálicos. « *L'araignée* » foi publicado em 1949 de modo corrido na revista *Botteghe oscure* e depois em 1952 como cartaz (confeção na qual Ponge foi, segundo Haroldo, auxiliado pelo pintor André Beaudin). Vale a apresentação da bela imagem do poema, cujo texto e a tradução feita por Haroldo de Campos podem ser encontrados nos anexos<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> “Publicar os rascunhos, por conseguinte, não é uma complacência narcísica (‘vejam como os esboços já eram ricos ou interessantes’) ou a confissão de um fracasso (‘eu não tive sucesso em terminar esta coisa e entrego todos os materiais de meu trabalho’), é a sensibilidade fiel àquilo que só pode ser um movimento da experiência como na escrita, na experiência como escrita. Desde que prestamos, que, na verdade, damos alguma atenção a esse *processo* (e essa palavra vale no que se relaciona ao processo mas também no que se relaciona ao direito, à dívida, à responsabilidade: ao *testemunho*), é por se preocupar com seu dever para com a coisa que Ponge publica tudo: as rasuras, e rasuras no sentido de rascunhos, mas também daquilo que é estruturado, no texto final, como rasura, aproximação, usura das metáforas. E isso não desqualifica a diferença entre a versão dita final, enfim parada, e chegando a um estatuto social original e de outra parte o movimento de aproximação que tende a ela (um rascunho, um esboço, de notas restam escritas inacabadas, seu estatuto e sua função devem continuar intactos, como ‘ideia’ ou o ‘desejo’ da versão definitiva, de outra forma assinada, mesmo quando o abandonamos ainda imperfeito). Temos necessidade que o sistema continue intacto, não podemos dispensar o *telos* e a legitimação da obra acabada, mas esse sistema é submetido a um outro jogo e se encontra questionado, lido como tal, des-naturalizado pela publicação da ‘fábrica’.” (DERRIDA; FARASSE, 2005, p.47-48, grifo do autor).

<sup>184</sup> Cf. ANEXO B.



De certo modo, o mesmo se passa com *La table*. Sua leitura potencializa-se no espaço em branco da página. Até aqui, temos nos utilizado das obras completas da Pléiade para as publicações de Ponge. Dentre as tantas edições, optamos pela tradução de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson de *A mesa*, publicada pela Illuminuras, em 2002, baseada numa edição de luxo pelas *Éditions du Silence* em 1982. A escolha se justifica tanto pela tradução cuidada quanto pelo respeito à paginação e à tipografia, mais de acordo com a atenção pongiana a esse aspecto do texto e que fazem a leitura fluir com muito mais intensidade. No correr das citações, portanto, vale a orientação dos organizadores: “A primeira escrita é impressa em negrito, as correções (acréscimos, rasuras, variantes) do autor, em tipos normais.” (NEIS; PETERSON apud PONGE, 2002b, p.167). Para que o efeito seja percebido, basta comparar um trecho da Pléide com o mesmo da edição em grande formato:

[3] 21-22-23 nov. 1967

*La table*

***Je me souviendrai\**** de toi, ma table, table qui fut ma table, table n'importe laquelle, table quelle qu'elle soit.

La table, quant à moi, est où je m'appuie pour écrire ou peut-être plutôt pour attendre d'avoir à écrire, [mais] non pourtant à vrai dire que je m'y attable, non que je m'asseye jambes et pieds dessous, bras et mains dessus, mon écritoire posé à plat sur elle vers quoi je pencherais un peu le buste et la tête et dirigerais mon regard. Non.

Si je me mets à table, c'est plutôt assis à côté d'elle sur un siège<sup>^</sup> de préférence qui puisse se renverser afin que [je] m'allonge, le coude gauche alors parfois appuyé sur la table et les {mollets | jarrets} et les pieds par-dessus, mon écritoire sur les genoux.

Figura 13 – Trecho de *La table* da edição da *Bibliothèque de la Pléiade*.

Fonte: Francis Ponge (2002a, p.914).

[3]

21, 22, 23  
nov. 1967La table

table qui fut ma table  
<sup>a</sup> Je me souviendrai/ de toi, ma table, , table  
 n'importe laquelle, table quelle qu'elle soit.

La table, quant à moi, est où je m'appuie pour écrire<sup>b</sup>, [mais]  
 pourtant à vrai dire  
 non que je m'y attable, non que je m'asseye jambes  
 et mains  
 et pieds dessous, bras dessus, mon écritoire posé à plat sur elle  
 vers quoi je pencherais un peu le buste et la tête et dirigerais mon regard.

Si  
 Non. je me mets à table, c'est plutôt assis à côté d'elle sur  
 siège de préférence  
 un qui puisse se renverser afin que m'allonge, le  
 coude gauche alors parfois appuyé sur la table et les mollets et les  
 jarrets  
 pieds par dessus, mon écritoire sur les genoux.

---

<sup>a</sup> Ceci est à expliciter  
 plus exactement  
 ainsi: —> Je vais faire que l'on se souvienne de toi (ou  
 que tu souviennes au je du lecteur, que tu surgisses dans sa mémoire)

Tel est, par amour de toi, le désir, la pulsion aujourd'hui qui me porte à  
 écrire.

Et pourquoi employé-je cette forme: "je me souviendrai de toi"? —  
 au monde  
 C'est que je m'imagine mort (pour le monde) et cependant ma mémoire (mon  
 esprit) pour moi-même vivant encore et se souvenant, dans l'éternité, moi séparé  
 avec attendrissement  
 du monde et me le remémorant, me remémorant des  
 (de la phusis)  
 accidents du monde, des contingences de la vie mortelle.

<sup>b</sup> ou peut-être plutôt  
 pour attendre d'avoir à écrire



[3]

21, 22, 23  
nov. 1967A mesa

mesa que foi minha mesa  
<sup>a</sup> Lembrar-me-ei/ de ti, minha mesa, , mesa  
 não importa qual, mesa qualquer que seja.

A mesa, quanto a mim, é onde me apóio para escrever<sup>b</sup>, [mas]  
 no entanto na verdade  
 não que eu me instale nela, não que eu me sente  
 e mãos  
 com pernas e pés embaixo, braços em cima, minha escrivaninha  
 deitada em cima dela para o que eu inclinaria um pouco o busto e a  
 cabeça e dirigiria meu olhar.

Se  
 Não. me ponho à mesa, é, antes, sentado ao lado dela num  
 assento de preferência  
 que possa reclinar-se a fim de que me esten-  
 da, com o cotovelo esquerdo então por vezes apoiado na mesa e as  
 panturrilhas e os pés em cima, minha escrivaninha sobre os joelhos.  
 jarretes

---

<sup>a</sup>. Isso deve ser explicitado  
 mais exatamente  
 assim: —> Vou fazer com que se lembrem de ti (ou  
 que tu subvenhas ao eu do leitor<sup>3</sup>, que tu surjas em sua memória)

Este é, por amor de ti, o desejo, a pulsão hoje que me leva a escrever.

E por que emprego esta forma: “lembrar-me-ei de ti”? — É que me  
 ao mundo  
 imagino morto (para o mundo) e no entanto minha memória (meu espírito) para  
 mim mesmo vivendo ainda e lembrando-se, na eternidade, eu separado do  
 com enternecimento (a físis)  
 mundo e rememorando-o, rememorando os acidentes  
 do mundo, as contingências da vida mortal.

talvez, antes,  
<sup>b</sup>. ou para esperar ter o que escrever

Os brancos da página são usados como uma espécie de mecanismo que faz movimentar a permuta entre as possibilidades de leitura. Ao mesmo tempo permite, virtualmente, ao o leitor insirir criando outras tantas possibilidades de palavras – o que não teria lugar na diagramação comum. É essa mesma disposição que permite o diálogo mais claro com os rascunhos ali oferecidos. Vejamos como eles forçam o leitor a um movimento, ao giro pongiano, da mesa: do texto às notas de rodapé (menos notas que variantes), delas aos acréscimos. Como diria Leda Tenório da Motta (1997, p.135), temos uma “[...] expressão que, querendo fazer falar o objeto – o que não significa enveredar pela prosopopéia, mas implica as lições do apólogo e da fábula – tende à escuta. Uma escuta que vê.” Nesse sentido, o desejo de renovação da língua se realiza quando a devolve a seu estado original, por assim dizer, dado que “a escrita nasce, não da representação da fala, mas da imagem.” Júlio Castañon Guimarães (2002, p.124, grifo do autor) discute essa questão.

Uma estudiosa das dimensões visuais da escrita, Anne-Marie Christin, estabelece como pressuposto para seu trabalho que a escrita nasce, não da representação da fala, mas da imagem. Segundo ela, é somente na literatura do final do século XIX, mais precisamente com Mallarmé, que se volta a “utilizar enfim o alfabeto como uma escrita verdadeira, não como um registro da fala”. Esse momento seria constituído pela grande revolução de *Un Coup de Dés*. A associação entre escrita e imagem, tal como pressuposta pela estudiosa, é mostrada de forma acentuada quando ela trata da utilização do texto em cartazes: “Combinando letra e imagem, o cartaz, como outrora o afresco, extirpa o texto de sua fala para o harmonizar com figuras”. Em outros momentos, insiste-se quase na dissociação entre escrita e fala: “o texto concebido de outro modo que não através de suas condições de fala”. Assim, pode-se conceber uma prática da escrita como prática visual.

Voltemos a Ponge e ao registro dos dias 21, 22 e 23 de novembro. Eles nos permitem ainda observar, por entre a discussão acerca da lembrança da mesa, o eu-lírico colocando-se numa espécie de fusão corporal com o objeto. Ora, é o corpo que lhe permite escrever e, assim sendo, a mesa é o local de origem desse trabalho. Em sua monumentalização, a mesa é o que restará quando da morte do autor (“é que me imagino morto”), porque, no momento da pulsão do hoje, a mesa está erigida verticalmente; no futuro, erigir-se-á horizontalmente – posições, de modo nenhum, excludentes:



[21]

15 para 16 set<sup>br</sup> 68

③ não se precisar, é de madeira.

Ela evoca (ou contém) a fixidade (embora haja mesas rolantes,  
 aqui ainda  
 mesas dobradiças mas então se deve precisá-lo)

\*

e um tanto linearmente, horizontalmente

Ela começa deitada = a  
 depois, etc.

Os a são a matéria (a madeira) (aqui ainda o a final é mais suave  
 por estar em sílaba átona)

távola

É um trissílabo, mas sendo proparoxítone não é nem brutal nem  
 secamente afirmativa.

Ela é elementar e só.

X

Linear horizontalmente constrói  
 isso o a depois disso se no espaço e no  
 tempo, se quadratura pelo Tá

\_\_ T \_\_

a T a

á

v

o

l

X

Devo permanecer sóbrio e modesto e simples e rude e de alguma  
 se deveria também sê-lo  
 forma proletário nobremente proletário = como  
 para a mochila, por ex

O aspecto tipográfico está na própria conformação das letras, no desenho da coisa pela palavra, desmontada e remontada por Ponge (2002b, p.218-219) na conformação de *La table*. O material da mesa é a madeira (que, em Francês, evoca toda a mata ou o bosque). No seu aspecto monumental, é fixa; no entanto, pode se movimentar, dobrando-a, rolando-a. Ação que o trecho citado, e o livro inteiro fazem. “Digamos simplesmente que a prática do diário datado tem a ver com a escritura cinematográfica, uma vez que a duração está inscrita na duração do texto e do objeto. A poesia de Ponge é uma poesia do movimento, da imagem-movimento, para retomar a fórmula de Deleuze.” (PETERSON, 2002b, p.30). Se a mesa começa deitada, o sujeito a desdobra, analisa suas sílabas, testa sua sonoridade, vogais, consoantes. De um produto acabado, o desmembramento da palavra faz com que ele ressurgja. Se a mesa começara deitada, o sujeito pongiano a levanta e lhe dá voz. Porque, organizadas no espaço, horizontalmente inseridas, « *chaque mot ds le discours focalise la langue entière et change la courbure de l’espace linguistique (espace)* »<sup>185</sup> (PONGE, 2002b, p.278, grifo do autor). Ou seja, a sua mesa, a sua literatura, tem como projeto inserir-se no arco da literatura francesa e alterá-la.

Do linear do verso, implodido no branco da página, temos o objeto elevado, a mesa se horizontaliza no branco plano da página e caminha, não em direção ao muro que barra, mas à linha do devir, ou seja, à liberdade. Como num processo de escavação da palavra, o objeto surge daí, das serifas das letras, do seu traçado, as unidades mínimas que a compõem. Do alfabeto verticalizado, como se tem na folha 28:

---

<sup>185</sup> “cada palavra n discurso focaliza a língua inteira e muda a curvatura do espaço linguístico (espaço)” (PONGE, 2002b, p.279, grifo do autor).

[28]

Vergers  
2 novembre 68

Pour la Table

a			
b			
câble			
d			
e			
fable	fable	fabula	fari
g			
hâble (?)			
i			
j			
k			
l			
m			
n			
o			
p			
q			
râble			
sable	sable	sabulum (orig. inconnue)	
table	table	tabula	
u			
v			
w			
x			
y			
z			

[28]

Vergers  
2 de novembro de 68

Para a Távola<sup>21</sup>

a				
b	[cabo]			
d				
e	[fábula]	[fábula]	fabula	fari
g	[fala (?)]			
i				
j				
k				
l				
m				
n				
o				
p				
q	[esborralhadouro]			
	[areia]	[areia]	sabulum (orig. desconhecida)	
	[mesa]	[mesa]	tabula	
u				
v				
w				
x				
y				
z				

A *mesa*, então, nasce do próprio alfabeto. Retorno às origens como desejava Mallarmé e como o deseja Ponge, seu continuador.

Ainda observando pelo prisma do desenho do caractere, os editores de *A mesa* afirmam em nota que Ponge (2002b, p.313) “[...] utiliza no manuscrito diferentes instrumentos (caneta hidrográfica, caneta esferográfica, caneta-tinteiro) de várias cores, que não são reproduzidas aqui, mas que permitem relacionar entre si e, às vezes, datar diferentes camadas da composição.” O que nos leva à situação de publicação por oposição ao estudo dos manuscritos (determinado pela crítica genética). Trata-se, nesse caso, ainda que esteja em questão o desvelamento do processo da obra, de um texto que se prevê impresso e não da análise dos manuscritos de fato. Portanto, como diria Júlio Castañon Guimarães (2002, p.126, grifo do autor), ao analisar escrita e visualidade em Francis Ponge e Haroldo de Campos,

[...] o interesse de Ponge pela materialidade da escrita se corporifica num grafismo que ele especifica do seguinte modo: “não um grafismo individual (manuscrito autógrafo), mas um grafismo comum (caligrafia ou tipografia)”. Esse interesse pelo “comum”, no caso do grafismo, talvez encontre paralelo que ajude compreendê-lo no interesse central dessa obra pelas coisas comuns, pela expressão concreta dessas coisas. O grafismo comum por oposição ao individual está também na corrente de exploração da tipografia tal como se verifica a partir da renovação de Mallarmé.

Essa atenção ao teor concreto das unidades mínimas das palavras permeia a obra pongiana. Em « *Le gymnaste* » do *Le parti pris des choses* temos: « *Comme son G l'indique le gymnaste porte le bouc et la moustache que rejoint presque une grosse mèche en accroche-cœur sur un front bas. Moulé dans un maillot que fait deux plis sur l'aine il porte aussi, comme son Y, la queue à gauche.* »<sup>186</sup> (PONGE, 1999, p.33 e p.24-25, grifo do autor). Na mesma obra, temos « *Escargots* »: « *Au contraire des escarbilles qui sont les hôtes des cendres chaudes, les escargots aiment la terre humide. Go on, ils avancent collés à elle de tout leur corps.* »<sup>187</sup> Em *L'Atelier contemporain*, temos « *Scvlture* », em que “[...] a substituição do ‘u’ pelo ‘v’ cria, como diz o próprio texto, uma palavra que é hoje impronunciável; no entanto, por causa dessa grafia

---

<sup>186</sup> “Como seu G indica, o ginasta usa barba de bode e o bigode que quase se junta a uma grande mecha em vírgula na testa baixa. Moldado por uma malha que faz duas dobras na virilha, usa também como seu Y, o viril do lado esquerdo.” (PONGE, 2000, p.109).

<sup>187</sup> “Ao contrário das fagulhas, que são os hóspedes das cinzas quentes, os caracóis gostam da terra úmida. *Go on*, avançam colados a ela com todo o seu corpo.” (PONGE, 2000, p.85, grifo do autor).



antiga, então se apresenta como uma inscrição latina na pedra, no monumento.” (GUIMARÃES, 2002, p.125, grifo do autor). Um último bom exemplo é o “T” de « *Notes sur ‘Les Otages’*. *Peinture de Fautrier* »:

Le  d’OTages : sigle.

(PONGE, 1999, p.113).

Numa leitura dos quadros de Fautrier intitulados *Otages*, “Ponge concebe o ideograma, no qual o círculo (a letra O) representa ao mesmo tempo a cabeça e o sequestro, e a cruz (a letra T), o suplício.” (PETERSON, 2002b, p.20).

Por um outro lado, não estranha que o formato do objeto que se eleva se assemelha muito ao material de que é feito, a madeira da árvore. A sua elementaridade é aquela simples que congrega todos os elementos, os naturais e os literários: a tradição e a renovação. « *Elle est en bois (le plus souvent) (de nos jours). Elle tient de l’arbre, du tronc (ou de quelque branche maîtresse)* »<sup>188</sup> (PONGE, 2002b, p.216 e p.196, grifo do autor). Ao mesmo tempo, a mesa é mãe: « *Mère de bois portant à quatre pattes le corps le haut du corps de ce scripteur joueur que je me fais veu parfois pour ne pas m’effondrer.* »<sup>189</sup> A figura da mãe liga-se, evidentemente, à do pai: « *J’aimais (tant) voir mon père se laver les mains. Avec son veston En compagnie de, le giron de son pantalon, sa moustache, c’est l’un des souvenirs les plus précis (et précieux) que je qui se retrouve incessamment de lui (dans ma mémoire)* »<sup>190</sup> (PONGE, 2002b, p.220, grifo do autor). É claro, a imagem do pai está intimamente ligada à da tradição e mais pontualmente do poeta François de Malherbe – o que veremos adiante com a leitura do *Pour un Malherbe*.

Vejamos como a elevação da mesa-árvore se constrói no espaço e no tempo. Não só o da página em branco, mas o da história literária. É apoiada na mesa que se erige a literatura e seus objetos. Em Ponge, a palavra é “conceptáculo”:

<sup>188</sup> “Ela é de **madeira** (geralmente) (hoje em dia). Ela é herdeira da árvore, do tronco (ou de algum ramo mestre)” (PONGE, 2002b, p.217, grifo do autor).

<sup>189</sup> “Mãe de madeira que porta com quatro patas o corpo o alto do corpo deste escrevedor jogador que me faço quero às vezes para não me abater.” (PONGE, 2002b, p.197, grifo do autor).

<sup>190</sup> “Eu gostava (tanto) de ver meu pai lavar as mãos. Com seu casaco, Em companhia de o colo de sua calça, seu bigode, é uma das lembranças mais precisas (e preciosas) que eu reencontro que se reencontra incessantemente dele (na minha memória)” (PONGE, 2002b, p.221, grifo do autor).

[8 ro]  
4 janvier 1968

Il faut beaucoup de mots pour détruire un seul mot (ou plutôt pour faire de ce mot non plus un concept, mais un conceptacle)

Je ne veux mettre dans la TABLE que ce qui me vient naturellement d'elle, en chasser l'idée. (chasser le concept. Les mots sont des concepts, les choses des conceptacles: il faut beaucoup de mots, agencés de nouvelle façon pour détruire un mot, un concept) (titre possible pour un prochain recueil: les CONCEPTACLES = il y a fort longtemps que j'ai trouvé ce mot et pensé à en faire un titre)

Il faut donc faire ma Table en n'y employant que ce qui en vient, naturellement, à mon corps ("La table souvient à mon coude — ou à ma cuisse — gauche"), comme si le mot n'existait pas, que j'aie à m'en passer...

(ancien)

Et pourtant, c'est en creusant le mot , en essayant de le justifier par rapport à son référent que je vais, probablement, travailler. Voilà qui est paradoxal (paradoxal? ou absurde?)

Pourquoi?

Pourquoi cette révérence envers le mot ancien? Par respect? par amour de ma langue? par patriotisme de cette langue? Par manque d'illusions? Par considération du fait (par réflexion sur le fait) que sans doute la langue eut raison d'employer ce mot, que ceux qui au cours des siècles l'inventèrent, le déformèrent, le confirmèrent, étaient bien aussi sensibles et aussi intelligents que moi, bien sûr!

Par considération aussi, par aveu, que ce qui vient naturellement, à mon corps, de la table, c'est aussi le mot (ancien), mais comme matérialité (sémantique), comme objet du monde verbal, hors sa signification abstraite, courante.

Ce qui m'en vient donc naturellement (authentiquement), c'est à la fois l'objet (le référent) hors le mot et le mot, hors sa signification courante et ce que j'ai à

[8 vo]

faire est de les rajointer. Un objet plus épais, plus actuel aussi et un mot plus épais (que sa valeur actuelle de signe)

... A l'instant même, et il s'agit sans doute de tout autre d'un chose (coq à l'âne), me vient cette idée pour une mise en pages du Pré (de la fin du Pré):

La faire composer (typographiquement) ainsi:

**F** enouil **P** resle  
rancis ongé

(ce qui, bien sûr, n'est pas très joli!)

[8 r.]  
4 de janeiro de 1968

São precisas inúmeras palavras para destruir uma só palavra  
(ou antes, para fazer dessa palavra não mais um conceito, mas um conceptáculo)

Não quero pôr na TÁVOLA a não ser o que me vem naturalmente dela, caçar<sup>12</sup> sua idéia. (caçar o conceito. As palavras são conceitos, as coisas são conceptáculos: são necessárias muitas palavras, dispostas de nova maneira para destruir uma palavra, um conceito) (título possível para uma próxima coletânea: os CONCEPTÁCULOS = há muito muito tempo que encontrei essa palavra e pensei em fazer dela um título<sup>13</sup>)

É preciso, portanto, fazer minha Távola empregando nela somente o que dela vem, naturalmente, a meu corpo ("A mesa subvém a meu cotovelo — ou a minha coxa — esquerdo(a)"), como se a palavra não existisse, como se eu devesse dispensá-la...

(antiga)

E no entanto, é escavando a palavra , tentando justificá-la em relação a seu referente que vou, provavelmente, trabalhar. Eis o que é paradoxal  
(paradoxal? ou absurdo?)

Por quê?

Por que esta reverência pela palavra antiga? Por respeito? por amor a minha língua? por patriotismo dessa língua? Por falta de ilusões? Por consideração do fato (por reflexão sobre o fato) de que sem dúvida a língua teve razão ao empregar essa palavra, de que aqueles que no decurso dos séculos a inventaram, a deformaram, a confirmaram, eram tão sensíveis e tão inteligentes quanto eu, evidentemente!

Por consideração também, por confissão, de que o que vem naturalmente, a meu corpo, da mesa, é também a palavra (antiga), mas como materialidade (semântica), como objeto do mundo verbal, fora de sua significação abstrata, corrente.

O que dela me vem, portanto, naturalmente (autenticamente) é ao mesmo tempo o objeto (o referente) fora da palavra e a palavra, fora de sua significação corrente e o que devo

[8 v.]

fazer é rejuntá-los. Um objeto mais espesso, mais atual também e uma palavra mais espessa (do que seu valor atual de signo)

... Agora mesmo, e trata-se sem dúvida de uma coisa  
de um  
totalmente diferente ( desconchavo), me vem esta idéia para  
uma composição do Prado (do fim do Prado):  
Mandar compô-lo (tipograficamente) assim:

**F** uncho                      **P** eônia  
rançis                      ongé

(o que, certamente, não é muito bonito!)<sup>14</sup>

Tudo que Ponge escreve critica e reflete sobre a poesia. Nesse sentido, o texto da mesa se abre a uma variedade de formas de auto-analisar-se. No panorama de uma obra que entende e dá aos objetos um lugar de total importância, na busca desses objetos, a palavra deve ser restituída ao seu estado natural. Daí a noção do conceptáculo, lugar ao mesmo tempo da origem e da preservação de alguma coisa. Por meio das palavras se destrói uma única, tornada conceptáculo: a mesa. Isso porque, no caso, é ela o referente que, em sua naturalidade, aceitando somente o natural, permite ao poeta trabalhar. Mas que referente? Um referente do mundo verbal. Os objetos pongianos são, antes de tudo, verbais, capazes de dar o objeto e a palavra. Tudo que Ponge escreve critica e reflete sobre a poesia: a palavra enquanto gesto criador, a sua recuperação, a sua existência no mundo verbal, a renovação da língua francesa – tudo isso Ponge questiona nas folhas de número 8. O movimento poético não se desliga, em nenhum momento do crítico, pois, ao discutir situações como a ideia de fazer de “conceptáculo” um título ou uma ideia de composição para o *Prado*, essas ações inserem-se no movimento da maquinaria de *A mesa*. O texto, então, respira tanto o objeto (a mesa) quanto a própria obra pongiana.

Observe-se como a proposta da composição tipográfica do *Prado* coloca-se sobre o que parece uma mesa. Nela, as iniciais de Francis Ponge permanecem, mas se apagam as outras letras, substituídas por outras duas, visíveis e ligadas à noção da natureza contida no prado. Todavia, ainda assim, na própria mesa. Do modo como se coloca, o texto ilustra o apagamento do autor, ou a sua morte, em que a mesa é este solo no qual ele se desfaz ou o féretro onde ele repousa: « *Table horizontale de bois ciré ou verni faite d'une ou plusieurs planches bien rabotées et lisses, d'au moins deux centimètres d'épaisseur, / C'est un sol pour la plume.* »<sup>191</sup> (PONGE, 2002b, p.224, grifo do autor). Por um outro lado, o texto floresce, como campo de trabalho que é, outros tipos de autorreferência ou referências críticas em meio a uma sonoridade com teor altamente poético (as diversas frases em formas fixas espalhadas pelo texto, como decassílabos, ou repetições e grafismos que marcam uma espécie de refrão): a presença do Littré, a necessidade de se estudar certas palavras, o leitor e sua função, o aporte a outros textos seus (« *Les plaisirs de la porte* » do *Le parti pris des choses*, referenciado indiretamente, além de outras menções diretas), discussões críticas com os seus próprios críticos (como ocorre com *Le*

---

<sup>191</sup> “Mesa horizontal de madeira encerada ou envernizada feita de uma ou várias tábuas bem aplainadas e lisas, de pelo menos dois centímetros de espessura, / És um solo para a pena.” (PONGE, 2002b, p.225, grifo do autor).

*legs des choses* de Henri Maldiney, de 1974), referências à pintura, à filosofia e inclusões e citações diversas que compõem o quadro poético-crítico dessa mesa.

O ritmo impresso nas páginas de *La table* é o de uma orquestração seguindo uma partitura completamente natural e que pode ser executada em diversos andamentos. Esse estado não se desliga do tipográfico, muito menos das ideias que Ponge quer buscar. Daí, voltarmos a falar das três dimensões da palavra de que já tratamos em outra ocasião: a da vista, a do ouvido e a da significação. O autor fala do mundo verbal e instaura uma espécie de movimento processual fundamentado no desejo de concretude. Talvez, no entanto, a questão principal da mesa seja o fato de que ela não termina. Como diria Michel Peterson (2002b, p.71), a mesa de Ponge “[...] é justamente um laboratório de pesquisa científica e uma oficina (consistindo o papel do artista-operário efetivamente em construir uma oficina) na qual se imaginam as coisas tais quais estas se observam da maneira mais exata.” Ou seja, a mesa consolida:

[63]

**Mardi**  
**16 octobre 73**

①

**Ô Table, ma console et ma consolatrice, table qui me console, où je  
me consolide**



[63]

Terça-feira  
16 de outubro de 73

①

Ô Távola, és consolo e és consoladora, mesa que me consola, onde  
me consolido

### 3.4 Fragmentos (de) criação

*O discípulo de Emaús* e *Méthodes* configuram o que poderíamos chamar, nas obras de Murilo Mendes e de Francis Ponge, de principais, porém não únicos, testamentos estéticos. No caso de Ponge, temos, ainda, *La table* – testamento de ordem genética, mas testamento ainda assim. O substantivo é apropriado na medida em que o testamento é o documento por meio do qual um eu dispõe de seus bens. Ora, não é senão isso que tais obras pretendem: legar aos outros, à sociedade em que se inserem, posturas e modos de olhar que poderão ser incessantemente retomados. Vigora, nos atos desempenhados pelo brasileiro e pelo francês nesses casos, um desejo de permanência e construção por meio da palavra. A ligação que ambos mantém com a tradição grega e com a dureza do cristal e da pedra só faz confirmar esse desejo. No entanto, vejamos que para a isso chegar, tais práticas poéticas tomam o caminho do inacabamento, percebido na própria visualidade do texto, nos vãos brancos da página. Nesse sentido, a proposta só seria completa quando à palavra se pode recobrir aquilo que lhe é falta – falta artesanal, prevista, pensada. Um silêncio ativo e cheio de significado. Tanto num quanto noutro poeta, o fragmento é uma das formas do estado sempiterno de criação dessas obras.

Murilo e Ponge trabalham o fragmento sob perspectivas diversas, e convergentes de certo modo. No primeiro, *O discípulo de Emaús* mostra-se como um conjunto de aforismos quase clássicos, e se movimentam (do ponto de vista da forma e da leitura) a partir de uma perspectiva livre: podem ser maiores ou menores, podem ser lidos segundo uma ordem aleatória, ou seguindo uma orientação temática. No segundo, os *Méthodes* apresentam-se por meio do fragmento, libérrimo, aparentado ao diário (sob suas tantas faces: poético, de viagem), retomado e refeito ali mesmo, tendendo relativamente a uma maior extensão – e é bom que não nos esqueçamos dos outros textos não fragmentados, pelo contrário (conferências e entrevista). É que os dois autores trabalham sempre com o estatuto movediço dos gêneros aos quais se dedicam. Em *La table*, a visualidade confere um caráter vivo ao ato da leitura que acaba construindo o texto, sempre de modo diverso, no processo de escolha e arranjo das páginas.

Nesse sentido, o fragmento em Murilo se dobra no verso e a partir dele, surge constelado na página ou desenvolvido na prosa.

O fragmento, “forma mentis” do texto muriliano, não é produto de descuido. Se fosse necessário prová-lo, bastaria invocar a concentração do rigor epigramático na obra, e especialmente na obra tardia, desse autor de aforismos.

O fragmento é apenas o gesto estilístico que corresponde a uma estrutura de pensamento essencialmente diversa da sintaxe lírica daqueles “estrategos”. [...] A posição singular da poesia surreal-cristã de Murilo consiste precisamente em tentar restaurar a dignidade da palavra profética em plena vigência dessa vacuidade do ideal. E restaurá-la, não num “*paradis esthétique*” (como os esotéricos cenários míticos de Saint-John Perse), mas ao contato impuro com a matéria do século. (MERQUIOR, 1976, p.xx-xxi, grifo do autor).

O fragmento muriliano é a busca pela verdade essencial que o homem moderno deixa de ver. E, ao passo que procura ver o invisível, esses aforismos direcionam a leitura da própria obra do mineiro. É claro, o substrato religioso tem peso aqui, daí porque, novamente, poderíamos dizer que a palavra testamento é adequada. Mas cumpre lembrar, trata-se muito mais de um testamento estético que religioso, dada a sua abertura interpretativa, a sua inserção na sociedade, a sua assertividade – e teríamos, por analogia, e nos dois casos, o Antigo e o Velho Testamento Muriliano (sua primeira e sua segunda face). No caminho que se estende da primeira poesia muriliana, epigramática, anarco-cristã redimensionada pelas técnicas de vanguarda, passando pelos aforismos, essencialmente reflexivos, até a prosa muito diversa, poliédrica, objetiva e tendendo à concretude, a orientação metapoética sempre esteve presente. No entanto, o teor antidiscusivo que Mário de Andrade (2002), em “A poesia em 1930”, tomou por falta de cuidado era antes confiança na potência reflexiva e múltipla da poesia. Nesse sentido, a pendularidade muriliana entre poesia e crítica parece querer ser muito mais poética que qualquer outra coisa. No entanto, a precedência da poesia não exclui a crítica – a autocrítica, a crítica de arte. Ocorre que a poesia parece a Murilo muito mais competente do ponto de vista da análise do mundo e do próprio texto. Daí, aforismos como o seguinte, em que a atividade da poesia subjuga a crítica sem, contudo, excluí-la, numa codependência que é criadora porque avança:

567

Sempre, em todos os tempos, a poesia corrigiu a crítica.

Em Ponge, o fragmento é signo da prática diária, apresentando-se como o esboço do dia, forjado na prosa poética. Ele depende da insuficiência da linguagem, da sua infalibilidade, do porvir do texto.

*Vous me direz qu'il ne s'agit là que d'une sorte d'écrits, mais qu'enfin il doit bien m'arriver parfois d'être content d'une expression et de la préférer comme définitive, infaillible, bien trouvée, irrécusable, comme une sorte d'oracle.*

*Oui, certes, c'est à cela chaque fois que je tends – et il m'arrive parfois de croire y atteindre. Mais ce qui est merveilleux alors, c'est qu'une telle expression – sorte d'oracle, de maxime ou de proverbe – peut être dite de n'importe quelle façon : hurlée, murmurée, accélérée, ralentie, affirmé, posée interrogativement, voire même (Lautréamont l'a montré) retournée : elle n'y perde rien. C'est qu'en effet elle signifie tout et rien ; c'est une lapalissade et c'est un énigme.<sup>192</sup> (PONGE, 1999, p.646, grifo do autor).*

A confiança na ambiguidade do oracular é o que também orienta Francis Ponge. A sua escrita considera o próprio caminho como obra, daí o conceito de erro esfalfar-se nas múltiplas variações de trechos e pensamentos. E, sobretudo, com a inclusão das variáveis do texto, seu próprio processo de elaboração, mostrando, do interior, a sua gênese. O testamento pongiano inscrito nos *Méthodes* e em *La table* é muito mais uma doação: dos diversos caminhos da criação, da leitura da obra, da sua abertura e consideração com o leitor e com as coisas que nos cercam, às quais esses fragmentos gravados no branco da página dão voz e forma. As frases pongianas, na descontinuidade, suspensas no vazio, “[...] em razão de uma decomposição sutil de suas ligações são imensamente afirmativas. Há nisso antes de mais nada o próprio gosto do autor: ele deseja deixar atrás de si ‘provérbios’. Provérbios, quer dizer, frases carregadas de sentido já petrificadas e cujo poder de afirmação é tal que toda uma sociedade os retoma por conta própria.” (SARTRE, 2005, p.253, grifo do autor). Por isso, a crítica instaurada nesses escritos é legítima porque se está dando voz a objetos discursivos cuja vida será autônoma – a mesa é abraçada ao final de uma conferência e ganha corpo; vai se erigindo conforme lemos o texto. No entanto, enquanto olham para si, nunca se desprendem do poético, da invenção, do giro criativo, da criação de um novo jargão. O seu caráter é multifacetado, o que permite, aliás, que o uso desses textos seja múltiplo. Disso decorre, nas palavras da própria crítica pongiana: não há melhor comentador de Francis Ponge que Francis Ponge.

---

<sup>192</sup> “Vocês me dirão que isso só acontece com *uma* certa espécie de escritos, mas que, enfim, deve me acontecer de ficar satisfeito com uma expressão e de proferi-la como definitiva, infalível, bem achada, irrecusável, como uma espécie de oráculo. / Claro, é cada vez mais para isso que eu tendo – e às vezes me acontece de acreditar e de esperar por isso. Mas o que é maravilhoso, então, é que uma tal expressão – espécie de oráculo, de máxima ou de provérbio – pode ser dita *de qualquer maneira*: gritada, murmurada, acelerada, devagar, afirmada, colocada interrogativamente, até mesmo (Lautréamont mostrou) invertida: ela não perde nada assim. É que, na verdade, ela significa tudo e nada; uma lapalissada e um enigma.” (PONGE, 1997, p.84, grifo do autor).

O ponto mais importante da questão do fragmento, no entanto, é o fato de que ele pressupõe dois modos intrinsecamente relacionados de conceber essas obras: o tecido e o movimento (e, muito mais para Ponge, o de monumento, como veremos mais adiante). No primeiro caso, se por um lado existe a aparente falta de cuidado nessa fragmentação, como se estivéssemos tratando com pedaços aleatórios de textos contidos em séries e publicados sob determinada rubrica, com um olhar mais atento, é patente o quanto essa ideia é enganosa, já que é necessário observar as obras de Murilo e Ponge, *O discípulo de Emaús* e *Méthodes* aí incluídos (desenvolvendo os fundamentos), enquanto um grande tecido composto de múltiplas variações. Estas, fincadas na oscilação entre prosa e poesia, impulso poético e impulso crítico. Ora, para que o tecido se faça, é necessário um movimento não perceptível *a priori* ou quando observada isoladamente uma ou outra coletânea. Esse conceito de movimento está conectado ao de variação e ao de criação, pois depende da mudança estrutural, de tom, de inflexão, dos escritos (em si mesma uma forma de movimentação), bem como do seu rearranjo constante, o que constitui um ato criativo por excelência. Além de mostrarem (visualmente) os vãos de que vão se compondo, os fragmentos em Murilo e Ponge tem um viés crítico porque permitem serem lidos uns pelos outros, além de estarem abertos a uma recomposição criativa. A fragmentação, nesse sentido, é um princípio cosmogônico que nos permite ler o Murilo dos anos 1970 com os olhos daquele de *O discípulo de Emaús*; bem como nos permite ver, no Ponge do *Le parti pris des choses*, num movimento reversível, aquele do «*Le verre d'eau*» ou da «*Tentative orale*». Essas possibilidades de leitura só se completam porque é tal a condição linguística dessas obras, não porque lhes falta alguma coisa.

Interessante é notar que o processo do texto muriliano trabalha sempre com a noção de conjunto, retomando a ideia contida no aforismo 179 de *O Discípulo de Emaús*: “Um pintor pinta até o fim de sua vida um único quadro, um poeta escreve um único poema, etc. O homem sempre disse a mesma coisa desde o princípio.” Nesse sentido, pode-se dizer que a obra muriliana funciona como uma variação de grandes temas que vão sutilmente se movimentando por formas diferentes, passando ao longo do tempo. A ideia de fragmento, portanto, menor ou maior, pode ser estendida em Murilo Mendes à noção de fracionamento, de divisão da obra completa em olhares singulares direcionados ao mundo. Isso se dá em pequeno com a questão dos fragmentos se tomados em *O Discípulo de Emaús* e no “Setor Texto Délfico”. O comentário de João Cabral de Melo Neto (apud ARAÚJO, 2000, p.374, grifo nosso), numa carta endereçada a Murilo e com

considerações sobre *Tempo espanhol*, vale nesse caso e ainda faz sobressair o desejo muriliano de que seus poemas fossem vistos como “estudos que outros deveriam continuar”:

Creio que sua poesia ganha em ter um tema, em falar de uma coisa. Talvez seja ousadia minha dizer isso, gostando como gosto dos seus primeiros livros, **mais descritivos de estados de espírito do que de objetos ou coisas fora de V.** Estou certo de que 99% dos seus admiradores diriam que estou errado. Isto é: diriam que V. sendo poeta mais de intuições, ao falar duma coisa não cuida de organizar essa fala numa obra fechada ou sistemática. Enquanto que falando intransitivamente, o que resultasse dessa fala, a soma do que você declarasse, seria naturalmente um poema organizado, uma captação perfeita, um estado de espírito determinado.

Se existem essas pessoas, admiradores seus, que estou imaginando, creio que estão erradas. Um poema subjetivo (isto é, um desses poemas sem tempo exterior) não ganha existência objetiva somente porque o autor o fez assim. Se uma pessoa justapõe num poema três ou quatro intuições, a soma dessas intuições não ganha necessariamente unidade artística. Eu, por exemplo, sempre vi seus livros não como coleções de 40 ou 50 poemas, mas como: **1º) ou um poema só, ou 2º) duas, ou três, ou quatro sequências, reunidas num livro só, fragmentadas em pequenos poemas e sem que as sequências sejam tipograficamente indicadas. Podem-se descobrir essas sequências, ou vendo-se as datas, quando você as bota, ou estudando-se os poemas e agrupando-os pelo espírito, pelo vocabulário, etc.**

A leitura de Cabral não poderia ser mais lúcida no sentido de indicar por um lado aquela concretização do Murilo europeu (o que francispogeu-se) e por outro a ausência de fronteiras, outorgando a essa prática poética o *status* de um grande tecido ao redor de algumas sequências; coisa que, de resto, aponta diretamente ao seu teor inacabado e sempre em expansão. Portanto, o modo como a própria crítica lê Murilo Mendes é prova de que sua obra comporta uma leitura harmonizada com essa ausência de fronteiras, com essa visão múltipla das possibilidades da palavra e, em grande medida, fragmentária. Nesse sentido, desde as primeira obras, é sempre o eu-lírico o agenciador. Todavia, tanto em *O Discípulo de Emaús* quanto no “Setor Texto Delfico”, a voz lírica assume, respectivamente, os foros do homem do seu tempo, religioso, de olho no futuro, e os foros da voz oracular, presente, mas cravada no passado mais clássico do homem.

Do ponto de vista estrutural, as próprias chaves de leitura que os textos de *O discípulo de Emaús* e *Méthodes* oferecem ao leitor são indicativas de um estado natural de inacabamento – e falar aqui de *La table* seria apontar o óbvio num texto cuja movimentação toda se elabora por chaves e comandos oferecidos pelo eu-lírico. Na verdade, movimento e criação do tecido dão-se

no inacabamento. Mas, vejamos que se trata de uma necessidade de criação que contempla os próprios textos e os de outros. Em determinados momentos, o olhar se vira sobre a obra de Murilo e Ponge, em outros os fragmentos dedicam-se a aspectos gerais da vida, da arte e da cultura. Em outros, ainda, trata-se de observar a obra de Ismael Nery e Hölderlin ou o modo como se lê Lautréamont e Rimbaud, ou uma discussão com algum crítico (Henry Maldiney, por exemplo). Nesse caso, a crítica poética olha para o outro e acaba absorvendo suas condutas.

No caso de Murilo, pelo questionamento da instituição do autor, bem como da incorporação da parataxe, por exemplo, levando-nos ao fato de que “[...] o retrato do poeta se compõe, em grande parte, das opiniões que transmite acerca dos escritores, músicos e artistas que admira.” (LUCAS, 2001, p.68). Daí a leitura aparecer como o paradigma para a análise do próprio eu-lírico:

463

A leitura deve-nos ler, tanto quanto ser lida.

A noção que se desprende do eu-lírico aforista de Murilo Mendes é a do intelectual crítico, pleno de leituras. Ela não se desliga da *persona* nascida do entrecruzamento de eu-civil e eu-poético, já que o biográfico invade a própria obra e se ficcionaliza. Então, as fronteiras entre o poeta e o crítico, o autor e o amigo, são extremamente relativizadas, contribuindo ainda mais para a quebra de divisões entre um e outro desses pares. Como diria Augusto Massi (1995, p.329, grifo do autor):

[e]m 1945, Murilo Mendes publica *O discípulo de Emaús*, durante vários anos ignorado pela crítica e considerado um manifesto católico. Não por acaso uma ensaísta italiana, Luciana Stegagno Picchio, ao abrir caminho para uma nova interpretação da obra de Murilo Mendes, escolheu acertadamente esse livro, pelo seu caráter de “profissão estética”. Os preconceitos que envolviam e ainda hoje prejudicam a recepção crítica da obra de Murilo Mendes impossibilitam os críticos brasileiros de entrever a modernidade desses 754 aforismos, próximos de um pensamento descontínuo a assistemático, cuja linhagem abarca Heráclito e Valéry, Leonardo da Vinci e Nietzsche, Pessoa e Oswald de Andrade. *O discípulo de Emaús* já denunciava um primeiro esforço de reflexão, organização e síntese.

No caso de Ponge, a leitura do outro vem pela crítica direta à tradição francesa (e vale lembrar que ainda não chegamos ao *Malherbe*), numa atitude de adesão-negação. Todavia, a crítica efetuada por Francis Ponge dobra-se muito mais sobre a própria obra no sentido de explicitar-lhe o funcionamento (ao contrário de Murilo), donde a noção de maquinaria incessante é fundamental, bem como a da preponderância da poética das coisas. Tal processo não exclui uma ficcionalização com ares quase revoltosos, e que se acrescentam à indignação com determinadas leituras da crítica em relação àquilo que escreveu. Nesse sentido, a ficcionalização da voz pongiana se dá pela recusa do título de poeta:

*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-descriptions 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.*<sup>193</sup>

(PONGE, 1999, p.536, grifo do autor, negrito nosso).

---

<sup>193</sup> “PROEMA – 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, negrito nosso).



Vejamos que a negação do ser poeta nunca é de todo firme, às vezes Ponge chega a aceitá-la, alegando falta de termo melhor – numa mostra flagrante de vontade de renovação. Aliás, recusar-se poeta equivale a invocar a todo momento, num movimento contrário, toda a ideia por séculos estabelecida do conceito de poeta e daqueles que concebemos por poetas. A negação do termo depende do negado e, nesse sentido, Ponge é ficcional porque joga com as institucionalizações. Em *Méthodes*, vemos a voz pongiana a todo momento questionando a autoridade do poeta de modo irônico, transformando uma conferência em objeto, trazendo a poesia a um patamar alcançável por todos. Nesses textos, observamos também como o eu-civil está implicado pelo olhar, pelas inserções cotidianas de uma experiência da poesia que é diária e, portanto, acaba imiscuindo e ficcionalizando parcelas biográficas (quando, por exemplo, a didascália se abre no « *Le verre d'eau* »). Nesse ponto, nem se trata mais com tanta intensidade, como a que se discutia na emergência do *Le parti pris des choses*, dos polos objetivo-subjetivo do eu-lírico e de seu modo de ir às coisas, e sim de uma autoconsciência exacerbada de todo um panorama literário e dos caminhos que desejava seguir e da continuidade que queria lhe dar. O processo todo é crítico sem deixar de ser poético, nos foros de uma praticamente total desestruturação daquela literatura francesa que se conhecia. O desejo é o da criação de uma nova linguagem que é inclusiva.

Antes falei de “textos mais teóricos” de Ponge. Faço uma correção: sendo textos surgidos de uma reflexão explícita sobre a atividade poética, apenas na superfície das presumidas intenções (conferências, entrevistas, textos reflexivos) parecem distintos daqueles que compõem os volumes de poemas. Isto porque a escrita de Ponge rasura não somente as distinções tradicionais entre os gêneros, mas é precisamente uma arma afiadíssima de desestruturação das relações pacíficas entre subjetividade e objetividade. Nesse sentido, os aspectos teóricos dos textos (aquilo que o poeta chama muitas vezes de tendência da linguagem para a constituição de fórmulas) não estão assentados em serenas objetividades, sendo antes convergências ocasionais dos experimentos que realiza com as possibilidades da palavra. **É como se, entre o teórico e o poeta, o pequeno intervalo fosse eliminado pela própria linguagem que o nomeia normalmente.** Nem o poeta é um teórico, nem o teórico é um poeta porque nenhum dos dois está configurado antes do próprio movimento que é a linguagem com que são identificados. Difícil, portanto, falar em “textos mais teóricos”: para Francis Ponge parece não haver poema onde não há a incerteza das relações entre linguagem e realidade que, por sua vez, desencadeia as reflexões provocadas pelo desejo de substituí-las pelo mínimo da nomeação. (BARBOSA, 2002, p.243-244, aspas do autor, negrito nosso).

Murilo e Ponge, enfim, dobram-se sobre suas obras num movimento pendular entre poesia e crítica que envolve a criação com base em grande medida no fragmento, cujo brilho reside tanto na vontade de verdade e na assertividade quanto na monumentalização e na variação. A bandeira parece ser mesmo a do oráculo com suas ambiguidades e do conseqüente embate corporal com a linguagem. Esses polos perfazem um caminho orobórico (contínuo, presente também na noção de retorno do verso e na da dança) porque o “corpo é também um oráculo” (MENDES, 1994, p.827), porque é preciso «*fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parviennne à elle et qu'elle le formule*»<sup>194</sup> e apostar no imprevisível da palavra. No limite, o testamento é o inventário, a análise dos bens, e o próprio bem que se oferta.

---

<sup>194</sup> Como num dos já citados trechos de «*Pochades en prose*»: «*Il faut fixer la plume au bout des doigts, et que tout ce qu'on éprouve parviennne à elle et qu'elle le formule... Voilà bien l'exercice littéraire par excellence. Toujours la plume au bout des doigts et chaque 'pensée', que chaque mouvement de l'arrière-gorge, du cervelet ( ?) se voit transcrit par les mots convenables sur le papier au moyen de la plume.*» (PONGE, 1999, p.551-552, grifo do autor). Na tradução: “É preciso fixar a pena na ponta dos dedos, e tudo que experimentamos chegue a ela e que ela o formule... Eis realmente o exercício literário por excelência. Sempre a pena na ponta dos dedos e cada ‘pensamento’, cada movimento da faringe, do cerebelo (?) se veja transcrita por palavras convenientes sobre o papel por meio da pena.” (PONGE, 1999, p.551-552, grifo do autor).

#### 4 DO CRÍTICO-LEITOR

Disposição oscilatória dos textos em diferentes publicações, impossibilidade de encarceramento do discurso num único gênero literário, ficcionalização abrangente do eu-lírico em consonância com o eu-civil e a figura do escritor, o texto (poético e não somente) refletindo sobre si próprio e outros, forjando uma teia de significados insuspeitos; fragmentação, quebra da noção de posse do texto, o seu caráter testamentário e autorreflexivo, o poeta enquanto oráculo do homem e de si. Até aqui, são essas as principais noções sobre as quais se assenta a pendularidade entre poesia e crítica em Murilo Mendes e Francis Ponge. Nas próximas considerações, algumas palavras-chave deverão ser acrescentadas a essa fatura. Para isso, iremos a três obras: os *Retratos-relâmpago* e *Convergência* de Murilo Mendes e o *Pour un Malherbe* de Francis Ponge. O estado de poesia desses conjuntos de textos, respectivamente publicados nos anos de 1973, 1970 e 1965, em diálogo com a obra, é o que deve conduzir o percurso deste capítulo, na observação da prática de um exercício crítico ao qual se dedicam os dois autores. No entanto, o caso agora é o de um exercício de crítica do outro: os poetas (perdoe-nos, Francis Ponge!) investem, direta e indiretamente, na leitura das obras de poetas e artistas, mas de modo que isso se constitua numa outra dobra sua, performática, reflexiva e denunciadora dos mandos e desmandos da linguagem e da noção de poesia. Nessa investida poético-crítica, saem lidos os próprios Murilo e Ponge.

Pela tendência ao ofício de crítico apresentado pelos sujeitos dessas obras, cumpre reforçar a atuação dos dois autores no campo da crítica. Murilo Mendes contribui entre 1946 e 1947 como articulista no suplemento “Letras e artes” do jornal *A manhã*, do Rio de Janeiro, com artigos sobre artes plásticas, música e literatura. Contribuiu para a *Folha de S. Paulo*, no suplemento também intitulado “Letras e artes”<sup>195</sup>. Dessas participações, originaram-se duas obras póstumas: *Formação de discoteca* e *Recordações de Ismael Nery*, editadas em 1993 e 1996. No entanto, de maior valor é o artigo “A poesia e o nosso tempo”, publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 1959. Dele, trataremos em outra ocasião. Quando de sua mudança para a Europa, em 1957, o contato de Murilo com a cultura artística favoreceu a

---

<sup>195</sup> A colaboração de Murilo Mendes para jornais e revistas foi intensa, começando em 1920, com as “Chronicas mundanas”, até o ano de sua morte. Uma lista pode ser consultada na *Poesia completa e prosa* (MENDES, 1994, p.1716-1721).

publicação de textos diversos em catálogos ou outras publicações. No caso de Ponge, além de dirigir a “[...] seção literária do jornal comunista de Louis Aragon, *Action*, [escreve] textos sobre Georges Braque, Pablo Picasso e Jean Dubuffet.” (NEIS; PETERSON apud PONGE, 2002b, p.316). Todavia, é forçoso atentar que praticamente todas as contribuições dele para jornais e periódicos acabaram sendo incluídas na própria obra completa, organizada sob a paleta de Bernard Beugnot para a *Bibliothèque de la Pléiade*. Ficaram de fora coletâneas de cartas e dedicatórias. Igualmente excluído, ficou o conjunto *Pages d’atelier* (também editado por Bernard Beugnot, composto de inéditos escritos entre 1917 e 1982, publicados em 2005) que serve como complemento aos dois volumes da obra completa.

Sobre a correspondência dos dois autores: de Ponge, publicaram-se dois volumes da *Correspondence [avec Jean Paulhan] (1923-1968)*, pela Gallimard, em 1986; *Treize lettres à Castor Seibel*, pela *L’Échoppe*, em 1995; *Correspondence avec Jean Tortel (1944-1981)*, editora *Stock*, 1998; *Une amitié discrète*, contendo duas cartas de Ponge a Albert Ayme, publicada pela *Éditions Traversière*, em 1999; *Lettres à Jean Thibaudeau*, pela editora *Le temps qu’il fait*, em 1999. A correspondência de Murilo resta em grande parte inédita, mas algo está publicado nos volumes de Laís Corrêa de Araújo, *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*, de 1972 e reeditado em 2000; com organização de Júlio Castañon Guimarães, *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*, pela Casa de Rui Barbosa, em 2007. E outras tantas cartas esparsas reproduzidas em jornais e publicações diversas com quem os autores travaram contato<sup>196</sup>.

Esse breve (e incompleto) instantâneo das produções e conseqüente publicação ou não é importante porque aponta para a prática de Murilo e Ponge que se considera não-literária. Além disso, é índice do modo como a crítica especializada – aquela que se dedicará às edições – pensa e valora esses escritos por oposição à obra. De Ponge, quase nada fica de fora do volume da obra completa; para Murilo, o caso é mais complexo e assinala enfaticamente uma prática de crítico de arte e música, também de literatura, embora não oficialmente. Asseverar esse estado tem peso porque torna claro que, para um, Francis Ponge, a prática crítica estava muito mais inserida no

---

<sup>196</sup> Além disso, “[d]as cartas para Lúcio Cardoso há, por exemplo, longas citações em *Corcel de Fogo* de Mario Carelli (Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988). Das cartas para Carlos Drummond de Andrade, seis foram publicadas na *Revista do Brasil*, ano 5, nº 11, dezembro de 1990, sob o título ‘Seis cartas de Murilo Mendes a Carlos Drummond de Andrade’, e uma na *Folha de S. Paulo*, Suplemento Letras, de 11 de maio de 1991.” (GUIMARÃES, 1996, p.25).

próprio texto, pela abolição das fronteiras entre os gêneros – e, de resto, pelo entendimento, por parte de seus leitores especializados, desse apagamento das fronteiras. Todavia, para Murilo Mendes, a prática crítica está dentro e fora da obra, pois que escritos como os de *Retratos-relâmpago*, de 1973, ou *Carta geográfica*, escrito entre 1965-1967, por exemplo, alinham-se, em grande medida, àqueles que encontramos em *Formação de discoteca* e *Recordações de Ismael Nery* ou mesmo em alguns momentos do artigo “A poesia e o nosso tempo”. Vale lembrar, nesse ponto, nossa discordância, no mínimo parcial, com a divisão aparentemente rígida entre as grandes seções “Poesia 1925-1974” e “Prosa 1945-1975”, além da “Miscelânea em Prosa e Verso”, da *Poesia completa e prosa* de Murilo Mendes publicada pela Nova Aguilar em 1994. Aliás, nunca é demais lembrar o fato de que a obra de Murilo Mendes, apesar da competente reedição de alguns títulos pela editora Cosac Naify<sup>197</sup>, necessita urgentemente de uma edição que seja, de fato, crítica, coisa que a da Nova Aguilar não é completamente. Por fim, as análises que estabeleceremos a seguir de *Retratos-relâmpago*, *Convergência* e *Pour un Malherbe* têm por finalidade mostrar o quanto a reflexão acerca da literatura está integrada à obra, configurando não somente um exercício poético, mas reflexivo e performático.

#### 4.1 Mendesianos *Retratos-relâmpago*

*Retratos-relâmpago: 1ª série, Roma 1965/1966* veio a lume em 1973 e acabou por ser a última edição publicada em vida por Murilo Mendes. Configurando minimamente o plano original pensado em duas séries, uma 2ª série, com textos escritos entre 1971 e 1975, foi lançada postumamente, em 1994, no conjunto da *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar. Para esta, dos quatro Setores que o autor previra, somente 29 retratos, sem divisão, foram lançados a partir de manuscritos. Em relação à 1ª série, temos três Setores: “Setor 1”, dedicado a escritores (poetas, narradores, filósofos); “Setor 2”, aos pintores; e o “Setor 3”, voltado aos músicos. Para os nossos propósitos, as duas séries serão requisitadas, além de outros escritos que com elas

---

<sup>197</sup> Em 2014, a Cosac Naify concretizou um projeto de relançamento da obra de Murilo Mendes e reeditou os volumes *Poemas*, *As metamorfoses*, *Antologia poética*, *A idade do serrote*, *Convergência* e *Siciliana e Tempo espanhol*. A organização da coleção ficou por conta de Júlio Castañon Guimarães, Milton Ohata e Murilo Marcondes de Moura, entre outros.

possam dialogar, a fim de que possamos mostrar a forma como Murilo Mendes transita (ou pendulariza, para ficar com o vocábulo que encabeça esta Tese) entre discurso da poesia e discurso sobre a poesia.

Enquanto projeto, a edição dos retratos reflete o desejo de uma organização significativa, aquilo que o próprio autor chamou de “unidade estrutural”. A ela, Luciana Stegagno-Picchio, nas “Notas e Variantes” aos *Retratos-relâmpago*, classifica como falta de equilíbrio, do ponto de vista da quantidade de retratos, entre os setores, o dos escritores é bem mais extenso; Fábio Lucas (2001) por seu turno, numa posição com a qual tendemos a corroborar, acena para a gradação de interesses de Murilo. Note-se que a vontade de organização significativa das obras já está no *Poliedro* com a sua setorialização, também desbastada em razão da unidade: “*Texto sem Rumo* deveria ser publicado em *Poliedro*. Mas à última hora achei que o livro ficaria demasiado longo, pelo que o mesmo foi excluído. MM. Roma, 1974.” (MENDES, 1994, p.1451). Essa é, sem surpresa, uma prática já comum no *modus operandi* muriliano, que excluía, por exemplo, o *História do Brasil*<sup>198</sup> de 1932 de sua reunião nomeada *Poesias* e publicada em 1959. Ou, ainda, que restituía a ordem cronológica dos poemas dessa mesma coletânea<sup>199</sup>. O fato é importante, pois desemboca diretamente no desejo de elaboração constante da obra, fazendo com que ela esteja sempre em movimento – daí, por vezes, os textos irem de uma coletânea à outra. Portanto, a questão da falta de unidade fica em segundo plano numa obra cuja revisão, reelaboração e visão de conjunto são as principais características.

Alguns textos do *Poliedro* aproximam-se muito daqueles vistos em *Retratos*: “Ishamaro” e “Terenzio Mamiani della Rovere” são dois bons exemplos que tratam, respectivamente, de um

---

<sup>198</sup> Diz ele em “A poesia e o nosso tempo”: “Suprimi do plano a *História do Brasil*, por julgá-la demasiadamente superficial: quebraria o conjunto lírico da obra.” (MENDES, 2014a, p.252). Posição com a qual corroborava Mário de Andrade (1968, p.102) numa carta endereçada a Augusto Meyer de 16 de maio de 1932: “Bom, mas você tem razão em gostar do Murilo. Depois da publicação do livro, eu o sigo dia por dia quase, ele meio que turtuveou na orientação. Andou meio sem eira nem beira, fazendo poemas-piadas [em *História do Brasil*], aliás o admirável sobre a batalha de Itararé foi desse tempo. Mas depois pegou força outra vez e está cada vez mais admirável.”

<sup>199</sup> “Na ‘Advertência’ da edição das *Poesias* (1959), única reunião de seus livros de poemas que publicou em vida, ele dizia: ‘Por motivos alheios à minha vontade, meus livros não foram publicados por ordem cronológica. A presente edição restabelece esta ordem.’” E, num outro momento da mesma “Advertência”: “Para esta edição revi inteiramente todos os textos, tendo também suprimido vários poemas que me parecem supérfluos ou repetidos. Procurei obter um texto mais apurado, de acordo com a minha atual concepção da arte literária. Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.” (MENDES, 2014a, p.259 e p.260, grifo do autor).

pintor e de um político-escritor<sup>200</sup>; outros de *A idade do serrote*, livro de memórias, também se aparentam ao retrato, e a eles iremos brevemente neste capítulo. Deve-se considerar igualmente o fato de vinte e um dos retratos terem sido incluídos em *Transístor*, a já comentada *Antologia de prosa* de 1980. Na esteira dessas considerações, o conceito de “unidade estrutural” possa talvez ser encarado de modo muito mais amplo do que fazem supor as notas deixadas por Murilo ao final da *1ª série dos Retratos-relâmpago* de 1973:

Este livro foi escrito em 1965-1966. Desde essa época sei que lhe falta unidade estrutural. Se eu dispusesse de tempo, gostaria de ordená-lo diversamente. Caso não possa fazê-lo, poderia ser publicado assim mesmo. O plano original prevê duas séries.

•

Certos encontros e episódios referem-se a datas anteriores à redação do texto. Baseei-me em apontamentos de cada época.

•

Em alguns casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. “Raimundo Corrêa”, logo se vê, resulta numa colagem.

•

No capítulo sobre Victor Hugo, a frase de Macedonio Fernández não se refere ao poeta: mas penso que lhe pode ser aplicada com justeza. (MENDES, 1994, p.1702).

Como a nota deixa ler, perpassa todos os retratos oferecidos por Murilo um sentido profundo de experiência: do outro, do espaço, da linguagem, da arte, da cultura e do encontro entre eles. Esses pontos são colocados em contato direto com um olhar criativo e atemporal. Ora, a fixidez do retrato é tensionada pela fragmentação do retratado que se torna, ao fim e ao cabo, criação de um retrato maior, o do olhar daquele que se propõe a retratar – então, a colagem é de forma e de fundo. O verbo retratar, aliás, sutilmente guarda em seu significado uma reflexividade tão

---

<sup>200</sup> O início de “Terenzio Mamiani della Rovere” firma-se sobre o mesmo desejo de definir ou retratar e parte da estátua para chegar ao homem, ainda que, nesse caso, quer-se muito mais esboçar a obra (a estátua), que a obra, de fato, de Terenzio: “Diante da casa onde resido em Roma eis a estátua de um homem, segura uma pena e um livro, chateadíssimo; o olho direito roído pela chuva mais o tempo, pela chuva do tempo. Ele de fato existiu, pois na pedra lê-se um nome: Terenzio Mamiani della Rovere. / • / Foi um político e escritor do século XIX. Quando ministro nomeou Carducci para a cadeira de literatura italiana da Universidade de Bolonha. Era primo de Leopardi, que o cita em *‘La Ginestra’*. Parece-se muito com o meu antigo professor de matemática, o Dr. Clorindo Burnier Pessoa de Melo, tão polido e distraído que chamava uma equação de ‘minha senhora’. Certamente nunca lerei uma linha de sua autoria. Não importa. Passou a fazer parte da minha vida, já que o defronto compulsoriamente quatro ou cinco vezes por dia. Hoje uma moça calçada de botas brancas, vestido à imitação de Courrèges, parou aqui, piscando-lhe um olho com quase ternura. [...]” (MENDES, 1994, p.1030-1031, grifo do autor).

afirmativa que o título, *Retratos*, mostra-se extremamente coerente na medida em que o retratado acaba sendo mesmo Murilo Mendes – não o eu-civil-Murilo, mas a *persona* construída pelo mineiro ao longo dos anos com base na sua postura teatral e numa rede vastíssima de relações culturais, especialmente depois que passou a viver na Europa. Nesse sentido, as personalidades colam-se umas às outras, a dos retratados e a de Murilo, num movimento que decompõe para criar. À fixidez e desejo de eternidade dos *Retratos*, temos o *relâmpago*, efemeridade e clarão, espécie de iluminação sobre o outro, descarga de força produzida entre céu e terra. Os retratos, portanto, advém de um cruzamento de forças entre autor/eu-lírico/crítico e retratados. Tudo leva, de uma maneira geral, ao estado excelso dessas personagens que, subitamente, personificam-se e com Murilo estabelecem diálogos improváveis. Tais nuances são muito claras com o retrato de “Victor Hugo”:

VICTOR HUGO

*Comment s'en débarrasser*

Ele aparece no meio da adolescência; novo Atlante, carrega os 51 volumes de suas obras completas na edição popular Nelson; deixa-os em cima da mesa, pede-me uma lanterna estrelada, deve partir, alegando um encontro urgente com o relâmpago ou Abraão, não me recordo bem; *c'est énorme*, diz, *c'est formidable*, diz, metendo na cabeça um chapéu de nuvens, claro que absoluto, finito. Seus dentes telegrafam mil palavras por segundo.

Veste um manto negro coberto de caracteres gregos, latinos, rúnicos e caldeus; gravata larga de veludo carmesim, sapatos com metáforas de ouro; imediatamente o nomeio Lorde meu avô, embora desacompanhado, hélas! De Sara *la baigneuse* e de Ruth *la moabite*. Foi de fato avô para mim; eu, neto pródigo. Passamos a vida a litigar. Em breve ele começou a ter ciúmes de Baudelaire, que segundo sua própria definição criara um *frisson nouveau*; imaginem o que não seria com Aquele das *Illuminations*, isto é, Shakespeare *enfant*. Mas no dia da sua morte preendi no braço esquerdo, não a fita tricolor, e sim o luto do céu parisiense. Eu ainda não nascera; que importa.

*Oh! quel farouche bruit font dans le crépuscule  
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule!*

Através dos anos pingavam sobre a minha mesa os textos das suas poesias póstumas.

•

Ele quis dizer tudo, e pouco ainda se disse. Era um narciso-polvo. Aplico-lhe uma palavra de Macedonio Fernández: o leitor já partira, ele continuava falando. Faltou-lhe o tom menor; que lhe roubasse a arca dos adjetivos; faltou-lhe a precisão, a medida; possuía a dimensão dos patriarcas; cósmico (ou



cosmocômico) demais, humano de menos; só falava, escrevia e respirava com maiúsculas.

Mas!

(MENDES, 1994, p.1209, grifo do autor).

Retorna mais uma vez a relação do sujeito com a língua francesa, já que Victor Hugo lhe “aparece no meio da adolescência”. A partir daí, obra e homem tornam-se um só; no entanto, aqui, filtrados pela memória e a passagem do tempo (“não me recordo bem”), numa relação manifestadamente pessoal e ao mesmo tempo de filiação literária (“Foi de fato avô para mim; eu, neto pródigo”), são retratados numa sequência de imagens que partem justamente da enormidade (e da beleza) dos 51 volumes das obras de Hugo pela *Nelson Éditeurs*. O retrato é sequencializado em duas etapas, realizadas nas duas partes do retrato separado por uma bola preta: encontro, relação, litígio e morte; apreciação crítica. A primeira pode muito bem caber à adolescência e descoberta da literatura hugoana e a segunda a uma leitura do sujeito adulto, experiente, não tão encantado pelo brilho e grandeza.

Do encontro, já falamos. Da relação, dá-se com base na observação do entrecruzamento da figura humana e literatura – o homem, então, veste um manto de signos (clássicos), os sapatos estão com “metáforas de ouro”. No decorrer do contato, a afetividade estabelecida com o homem-texto é abalada de certo modo por outras figuras: Baudelaire e Rimbaud. A citação, introduzida por meio de um muito usual “segundo”, menciona o ciúme de “Baudelaire, que segundo sua própria definição criara um *frisson nouveau*” – referindo-se a uma carta na qual Victor Hugo elogia a poesia baudelaireana. Em grande medida, ressoam aqui também os perfis de Baudelaire sobre Victor Hugo. Estes recaem sempre na grandiosidade da poesia hugoana<sup>201</sup>. Mas, é claro, tudo se resolve no ambiente da abolição espaço-temporal tão cara à literatura muriliana: o eu-lírico que ainda não nascera, enverga, no entanto, “o luto do céu parisiense”. Então, é capaz de se inserir nesse ambiente literário, tantos anos passados. A citação de dois versos da última estrofe da elegia póstuma composta por Victor Hugo (1935, t.I, p.348) quando da morte de

---

<sup>201</sup> Num artigo sobre essas relações, Glória Carneiro do Amaral (2003, p.65, grifo do autor) cita: “Esses traços, que fundem a figura e a obra, já tinham aparecido no perfil esboçado no texto sobre Théophile Gautier, publicado dois anos antes, em 1859, e que se impõe pela concisão e acerto: ‘*Victor Hugo, grand, terrible, immense comme une création mythique, cyclopéen, pour ainsi dire, représente les forces de la nature et leur lutte harmonieuse.*’ [...] O crítico poeta aponta traços fundamentais da poesia hugoana: ‘*profondément rythmée et vivement colorée*’; universal e excessiva, palpante de vitalidade e que exprime o mistério. As pinceladas rápidas apontam o essencial para uma visão de conjunto.”

Théophile Gautier, intitulada justamente “*À Théophile Gautier*”<sup>202</sup>, fala dessa morte do século que escoia e é significativa porque os carvalhos em cuja sombra estávamos, agora caídos, alimentam a pira de Hércules.

*Oh! quel farouche bruit font dans le crépuscule  
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule!*<sup>203</sup>  
(HUGO, 1935, t.I, p.348).

A escolha dos versos é significativa na medida em que nos reconduz a um estado de permanência dessas figuras, do estado eterno a que elas chegaram. Na imagem do tombamento ressoa a da transformação e surgimento de novas forças continuadoras do que perece. Não só a morte do século escoia, mas o próprio texto muriliano; este, numa última frase de sua primeira parte, breve, faz pingar os textos das poesias póstumas de Victor Hugo sobre a mesa do sujeito lírico – como se o texto quisesse ser a resultante dessa ação, retornando, portanto, ao seu início.

Em se tratando de um homem que já avistava a morte, é igualmente significativa a presença da citação de Hugo. No primeiro dos retratos de “Graciliano Ramos”, Murilo Mendes (1994, p.1235) dirá: “Agora que me aproximo a passos largos da palavra eternidade – com ou sem direito a uma segunda vida – sinto se deslocarem dia a dia as cômodas etiquetas que reciprocamente nos aplicamos, enquanto subsiste o enigma da nossa verdadeira identidade, que talvez de resto nunca poderemos decifrar.” Por fim, voltando a “Victor Hugo”, a segunda parte do retrato-relâmpago parece praticar um salto: do sujeito-adolescente ao sujeito adulto, eles nunca dissociados. Numa concisa apreciação crítica, de tom semelhante à parte anterior no que toca às imagens, mas de natureza completamente diferente, pois mais direta e consciente, diminui a ênfase no brilho da obra e do homem para colocá-la racionalmente na análise dos excessos e da grandiosidade da obra hugoana. Nesse momento, a aparição do argentino Macedonio Fernández (1974-1952) atua praticamente como a voz de autoridade na qual aquele que critica deseja se apoiar. De todo modo, o sujeito do retrato estabelece uma relação criadora entre dois textos. O “Mas!” que encerra o retrato, grandioso, maiúsculo, incisivo como os calhamaços em capa dura

---

<sup>202</sup> Cf. ANEXO C.

<sup>203</sup> “Ah! que barulho feroz não fazem, no crepúsculo, / Os carvalhos que abatemos para a pira de Hércules!” (HUGO, 1935, t.I, p.348).

das edições francesas, conduz o leitor diretamente ao questionamento que o abre (“*Comment s’en débarrasser*”<sup>204</sup>), fechando um percurso implicando biografia, memória, poesia e crítica.

Tal modo muito pessoal de perfilar o poeta relaciona-se fortemente com o processo dos retratos de Murilo Mendes justamente naquilo que o juiz-forano executava de “adesão ao total ao texto”:

Primeira série de uma publicação que Murilo Mendes pretendia continuar consiste numa sucessão de pequenos *flashes*, nos quais 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 deixar jamais 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 parecida diluir-se, vindo à luz quando parecia acabar.  
(SCHNAIDERMAN; MOREIRA, 1976, p.434).

Vejamos que esta “adesão” configura as bases de uma atitude que afirma a intensão de criar juntamente com o objeto lido. Ora, criar nada mais é que trazer à luz, para dialogar com Boris Schnaiderman e Elisabet G. Moreira. É preciso, no entanto, quando se trata do termo “colagem”, levar alguns pontos em consideração. Se tomarmos o que diz Marjorie Perloff (1993), em seu *O momento futurista*, os termos “montagem” (“a disseminação desses empréstimos em um novo cenário”) e “colagem” (“transferência de materiais de um contexto para outro”) referem-se, respectivamente, às artes visuais e às artes verbais. Ambos estão ligados, também respectivamente, às relações espaciais e às relações temporais. Ora, mas Murilo usa, nas notas que fecham os *Retratos-relâmpago*, o termo “colagem” para designar o uso de palavras de outros escritores: “Em alguns casos, dispensando aspas, inseri no texto palavras de escritores abordados. ‘Raimundo Corrêa’, logo se vê, resulta numa **colagem**.” Isso porque Murilo Mendes alinhava-se às vanguardas e, portanto, compreendia, na esteira de Perloff, a colagem “[...] como termo

---

<sup>204</sup> Observando a afinidade e o alinhamento de disposições entre Murilo e o retratado (guardada a enormidade daquilo que os separa evidentemente), pode-se dizer que elas saltam aos olhos quando lemos, por exemplo, o retrato que Guacira Marcondes Machado (2003, p.58) faz de Victor Hugo no artigo “A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética” publicado na revista *Lettres françaises*: “[...] observaríamos que Hugo busca, desde suas obras de juventude, a solidariedade das posições que foi assumindo enquanto artista de seu século: há nele um sujeito político que está próximo do profeta, porque o século XIX que busca a democracia busca também uma religião nova, isto é, uma nova compreensão das relações do homem com o universo; mas o profeta não pode ignorar o eu íntimo, pois é este que não permitirá ao grande homem esquecer sua humanidade; por sua vez o homem íntimo não poderá esquecer que é um cidadão e este deverá lembrar-se sempre de que tem uma vida privada, de que é também um pai, um marido, um amante, um amigo. E sobre tudo isto Victor Hugo fala em suas poesias e em seus prefácios.”

principal, sendo as técnicas de montagem um efeito consequente da prática anterior da colagem”. Dessa técnica, é bem clara a inclinação à abolição espaço-tempo, já que essas citações inserem elementos de outra obra para a sua própria. Nesse sentido, elas se ajustam a um novo universo, não se chocando com o que é dito no original, aderindo portanto. Também o discurso muriliano, surgido como criação, como objeto autônomo, não perde a própria personalidade. O sentido de tessitura, enorme tessitura, é visível, ainda mais quando levamos em conta que se assenta na não-linearidade do discurso, pela fragmentação, no sentido de que esses tempos e espaços entre as obras estão abolidos. Por isso mesmo, a hibridização sustenta esses escritos: “[...] a visualização do texto que não é nem completamente ‘verso’ nem ‘prosa’, um texto cuja unidade não é nem parágrafo nem a estrofe, mas a própria página impressa.” (PERLOFF, 1993, p.21, grifo do autor).

Colagem e montagem partem do já existente e, numa postura criadora, desarticulam-no e o reorganizam de modo que a destruição sofrida pelo objeto torne-se construção na direção clara de potencializar a imagem pretendida – o princípio construção/destruição ou ordem/desordem tão bem apontado por Laís Corrêa de Araújo (2000) na poesia muriliana. A atitude criadora de Murilo Mendes, sobretudo em sua fase final, alia essa seleção das partes, esse recorte efetuado no objeto previamente existente, e, fundamentada na fragmentação e na descontinuidade cria um todo coeso, a unidade, os *Retratos-relâmpago*, e também quase todos os escritos murilianos. No processo, cada retratado, ou o material com que se embate, organiza-se por um sujeito que o faz de uma posição em que implica memória, leitura e biografismo. “A ideia de criação irrestrita e descobridora de novas possibilidades é vital no procedimento, e dentro do pensamento utópico do poeta ela pode representar a antecipação de um estado, no qual os conhecimentos científico e poético possam caminhar juntos.” (MOURA, 1995, p.30). Para a poética muriliana, essas noções são fundamentais dos primeiros aos últimos escritos. Então, na obra de Murilo Mendes,

[d]ifícilmente se pode desvincular a obra literária do conteúdo biográfico. As diferentes composições de um autor não raro apresentam estilhaços da experiência vital, no que essa tem de polimorfo e avassalador. Especialmente isso ocorre naqueles escritores de pendor memorialístico ou confessional.

Murilo Mendes surgiu impregnado da atmosfera modernista. Combinava certo respeito pela tradição e pelos autores consagrados com um temperamento irreverente e cáustico. Lírico derramado, mas espírito crítico mordaz. No fundo, um romântico vocacionado para o apocalipse.

No estudo de sua obra poética procuramos minudenciar as várias correntes literárias em que se banhou, ao lado de fornecer-lhe os acentos típicos, autênticos e intransferíveis. Do mesmo modo, apossamo-nos de sua prosa, na qual os tópicos e a temática absorvidos pelos versos refluem travestidos da

função narrativa, historiográfica ou meramente de juízos interpretativos ou críticos. Ler a prosa de Murilo Mendes é desfrutar de um modo muito original de descrever, selecionar e definir. Elipses e metáforas engrandecem os textos. (LUCAS, 2001, p.65).

O processo composicional da poética de Murilo Mendes, portanto, alia biografia, memorialismo, técnicas de vanguarda, seleção, definição, crítica, respeito pela tradição. Esses pontos são sempre alinhavados por um estado, em tudo e por tudo, criativo. No retrato dedicado a “Max Ernst”, lemos:

Confesso-lhe o quanto lhe devo, o *coup de foudre* que foi para o desenvolvimento da minha poesia a descoberta do seu prodigioso livro de fotomontagens *La femme 100 têtes*, só comparável, no plano literário, à do texto de *Les illuminations*. De resto, creio que Max Ernst descende de Rimbaud, pela criação de uma atmosfera mágica, o confronto de elementos díspares, a violência do corte do poema ou do quadro, a paixão do enigma (aí foi ajudado pela obra do primeiro De Chirico). (MENDES, 1994, p.1248).

A ideia de criação continua no referido retrato quando, no fragmento seguinte, o sujeito se propõe a inventar, como pequena homenagem, “[...] alguns títulos, aproximativos, de quadros seus, imaginários, inspirados, paralelamente, em outros quadros reais [...]”. Assim, fechando o retrato, temos uma sequência de frases-verso criadas com base no imaginário de Max Ernst:

O imperador decapitado aguarda no vestibulo a audiência do serrote.

Levantando as crinas o cavalo furioso dispersa ao vento os fósforos da tempestade.

Os labirintos voam de noite e repousam de dia.

Freud persegue-me vestido de Fedra, com um grande decote e segurando tenazes em forma de luvas.

A cabeça de Salvador dali serve-se bem fria, bigodes inclusive com vinagre e conhaque, numa bandeja guarnecida de dólares.

O cérebro eletrônico planifica sonhos industrializados ao alcance detodas as bolsas.

As espadas da ambiguidade assaltam a Europa depois da chuva.

As espãs durante o dia permutam seus sonhos.

Dobrada a saia de vidro azul, a médium Madame Récamier abana-se com uma borboleta gigante.

Antipapa (é uma mulher), o manto coberto de serpentes, reza de cabeça para baixo.

A noiva do vento assobia para os pássaros rotativos *La carmagnole de l'amour*.  
 A pulsação da pulga vista ao telescópio de Palomar.  
 (MENDES, 1994, p.1248-1249).

O impulso criativo de traço vanguardista, colocado em funcionamento tão criticamente nos *Retratos-relâmpago*, já era declarado nos idos de a1940: na “Nota liminar” ao livro de fotomontagens de Jorge de Lima, *A pintura em pânico*, publicado em 1943, e depois reproduzida na edição *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*, publicada pelo IEB/USP em 1987 – de resto, uma obra que privilegia o diálogo entre imagem e poesia. Numa forma em que se utiliza dos brancos entre afirmações relativamente curtas e incisivas, Murilo diz:

#### NOTA LIMINAR

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos.

Aplicado ao desenho e ao “ballet”, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dali.

O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico.

Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.

Leonardo da Vinci escreveu: *La pittura è cosa mentale*. Aviso aos acadêmicos de todas as épocas, que pretendem restringir o campo das possibilidades plásticas.

A foto-montagem aparenta-se à pintura, à fotografia e ao *ballet*. Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma-arábica.

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.

O livro de Jorge de Lima: não é apenas seu aspecto feérico e arbitrário o que nos interessa – mas também seu aspecto educativo. O hábito de recortar gravuras, desarticular elementos e depois dar-lhes unidade, poderá contribuir poderosamente para desenvolver a sensibilidade plástica de todos, a começar pelas crianças.

A foto-montagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes.

Há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência da visão.

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A marcha de todos os movimentos de revolta deste século acelerou a compreensão dialética que dormia nas poltronas das academias. Entretanto, eis-nos chegados a Guernica.

Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

“As catacumbas marinhas contra o despotismo”, “Morta a reação, a poesia respira”, além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.

A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.

... Seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra. Estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.

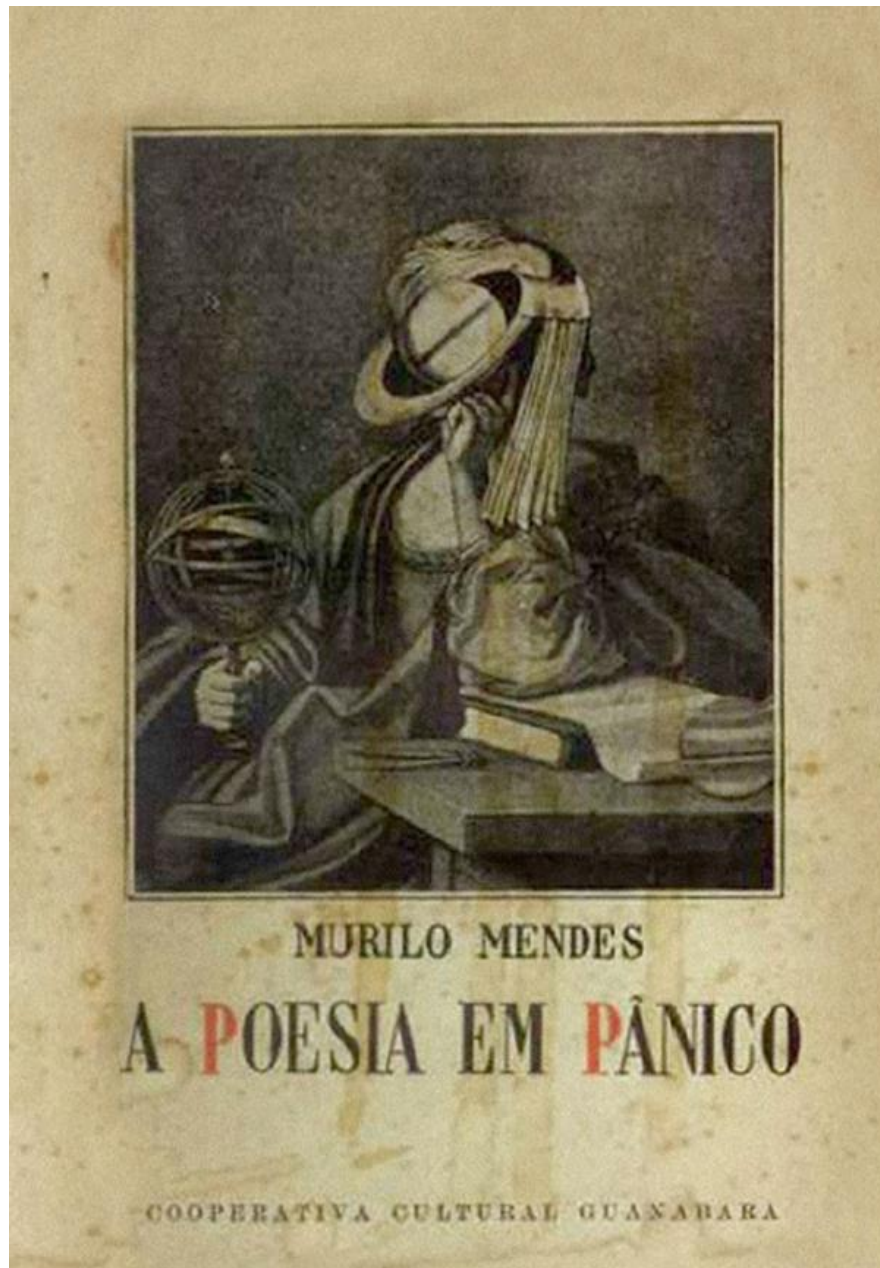
A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos.

Este livro é um caminho aberto. Na verdade, os *enfants-terribles* descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens.

Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A foto-montagem de novo os ilumina. (MENDES apud LIMA, 1987, p.11-12, grifo do autor).

A despeito de uma sutil diferença no tratamento, os elementos do retrato de “Max Ernst” e da “Nota liminar” são praticamente os mesmos. Existe uma estranheza na imagem criada pelo texto

de abertura de *A pintura em pânico*. Estranheza que nasce na fissura entre jargão crítico, referências literárias e artísticas, e relação pessoal – começando, é mister não nos esquecermos, com Rimbaud. E tem ainda suas origens na prática da própria fotomontagem que Murilo Mendes abandonara – no caso, a intitulada *A poesia em pânico*, estampa da capa da obra muriliana de mesmo título e publicada em 1937, também a primeira das fotomontagens de Jorge Lima:



**Figura 14** – Capa da edição de 1937 de *A poesia em pânico*.

**Fonte:** Murilo Mendes (1937).





**Figura 15** – *A Poesia em Pânico*, fotomontagem de Jorge de Lima e Murilo Mendes.

**Fonte:** Murilo Mendes (1937).

É interessante estabelecer tal diálogo entre os textos e práticas de Murilo porque parece, então, que nele tudo já estava em germe ou à espera do momento quando seria recuperado sob outras vestes a partir de uma espécie de deslocamento entre as artes e, portanto, das formas. Basta observarmos o trecho de “A luta com o anjo”, artigo publicado no suplemento “Letras e Artes” de *A Manhã*, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1952.

A natureza de Jorge de Lima é das mais ricas e generosas que este país produziu até hoje. Essa natureza pagã, constantemente sacralizada – e aqui o advérbio se reveste de particular significação – forneceu-lhe o material de um agudo conflito, ao mesmo tempo que lhe apresentou os sinais da sua libertação. A pessoa, a vida e a obra de Jorge de Lima ilustram esta verdade tantas vezes obliterada – a vocação transcendente do homem. Se Jorge de Lima não tivesse tomado consciência desta grandeza final do nosso destino, não hesito em afirmar que poderia ter sido um suicida. Transparece nos seus livros e na sua própria fisionomia um antecipado cansaço da tarefa prodigiosa que lhe foi imposta. Quantas vezes, ao entrar na sua casa ou no seu consultório, me comovi e me preocupei ao notar sua estranha palidez, a carga de tristeza no seu olhar, entretanto equilibrada pelo sinal constante do ingênuo sorriso! Ele mesmo em inúmeras páginas insinua, ele mesmo – suprema coragem – se define um mágico e um claune espiritual. Um claune de gênio, digo eu, capaz de transpor aos olhos do mundo a pobre matéria do seu sofrimento em canto largo e purificador. (MENDES apud LIMA, 2013, p.521).

O trecho bem poderia figurar como um retrato na galeria dos *Retratos-relâmpago*. No entanto, é como se, já existindo algo semelhante, Murilo tivesse investido num retrato/homenagem/monumento. Fundamentado num processo comum de apropriação do outro, o retrato de Jorge de Lima também se aproveita da citação, transfigurando-a, inserindo-a no texto sob a forma de uma sequência de imagens referindo-se ao homem e à obra, e cuja ênfase se dá no processo de enumeração e sonoridade marcante (próximo àquilo que veremos com os poemas de *Convergência*):

#### JORGE DE LIMA

Jorge morreu. – Aonde!

As negras flores de Jorge. As negras fulores de Jorge. As negras – furores de Jorge. O Cristo poeta de Jorge. As Antecristas de Jorge. Os puros calungas de Jorge. As alagoas de Jorge. As vastas ôndeadas de Jorge. Os Mundaús de Jorge. As alamedas de Jorge. Os trilemas de Jorge. As geografias de Jorge. As infâncias de Jorge. As eternidades de Jorge. Os tempos multiplicados de Jorge. Os tempos multiplicados de Jorge. A leptologia de Jorge.

O sufismo de Jorge. A desmalícia de Jorge. As seringas de Jorge. O Zozilhar de Jorge. As Miracelis de Jorge. As Miraterras de Jorge. As Celidônias de Jorge. As solidônias de Jorge. E os guaiamuns de Jorge.

•

O monumento a Orfeu, de Orfeu.  
(MENDES, 1994, p.1236).

Nos *Retratos-relâmpago*, de modo geral, as citações e as apropriações aparecem sob as mais diversas roupagens: citação direta, dispensando aspas (como em “Raimundo Corrêa”); citações diretas por meio de aspas, com a apresentação de fragmentos ou aforismos do retratado, encerrando o retrato com as suas iniciais (Como em “Marco Aurélio”, “M.A.”); referências a trechos de obras específicas (como em “Dante”, quando cita “Beatriz fortemente politizada (Par. XXX, 133-148).”); além da citação indireta, absorvendo e explicitando pensamentos e posições não só do retratado, mas de outros que sobre ele falaram. Nesse último caso, desfilam uma gama de críticos e autores conformando, segundo Maria Betânia Amoroso (2013b, p.106, grifo do autor), um retrato de fundo: o dos críticos italianos daquele momento, bem como a presença daqueles já clássicos e mais conhecidos (Suzanne Bernard e Ortega y Gasset são bons exemplos). Tomando como parâmetro “Cecco Angiolieri”, a autora afirma que

[o] retrato inspirado na figura de Cecco Angiolieri, “poeta cômico realista italiano do século XIII” [...], é apresentado como resultante das consultas bibliográficas de Murilo a uma série de textos críticos que foram atualizando, no decorrer dos anos, a interpretação da sua figura e da sua obra. O escritor cita uma “biografia” lida que se parece com as obras de referência que consultamos nos primeiros passos de um estudo, acrescentando em seguida outras, de caráter analítico como as de Pirandello e Gianfranco Contini, sofisticado crítico italiano. Essa mistura, de tipos diversos de obras consultadas, une o leitor curioso ao leitor erudito, e são essas duas figuras que amalgamadas dão tom à voz que compõe esses retratos. São, se assim pudermos dizer, o narrador dessas pequenas narrativas ou o eu-poético dessa prosa poética.

Tais citações são comuns ao movimento de ler o outro. Acima de tudo, são indício do Murilo-leitor, daquele que se põe a ler e a estudar os livros dos outros e dos próprios retratados. Daí, é comum depararmos com expressões como “estudando seu texto” (em “Marco Aurélio”), “interessa-nos de perto” (em “Fólgore Da San Gimignano”), “parece-me todavia instrutivo lembrar” e “E se eu tivesse absolutamente que optar, como leitor, entre os dois, minha escolha recairia sobre o jovem poeta [...]” (em “Miguel Hernández”). É evidente que a posição de leitor do

sujeito muriliano nesses retratos vai muito além dessas afirmativas. O de “Jorge Luís Borges” ajuda-nos a pensar esse estado:

#### JORGE LUÍS BORGES

Há muitos séculos atrás, viajando no interior da Babilônia, entrei por engano na residência de verão do imperador. Levado à sua presença, ele cortesmente me convidou a visitar as principais salas do palácio em companhia de um funcionário. Penetrando na imensa biblioteca que reunia em centenas de volumes toda a sabedoria do Oriente deparei com um homem alto de testa larga (onde cabem todos esses volumes), olhos assimétricos, lentes escuras, e que protegido por “estandartes de silêncio” copiava atentamente certos pergaminhos. Não podia deixar de ser Jorge Luís Borges. A seu lado notava-se uma enorme chave de bronze: segundo meu cicerone, a chave que abria as portas do “claro labirinto” do palácio guarnecido de objetos recolhidos no universo inteiro, que correspondiam a palavras. Borges pertencia ao pequeno grupo de iniciados dispondo de acesso ao labirinto onde se representa a “pantomima cósmica”.

•

Dando com minha presença, Borges aquele de *El Aleph*, *El Hacedor*, *História Universal de la Infâmia*, *Antologia Personal*, levantou-se rígido, exclamando: ISTOMÊNU CIRCUNSCISFLÁUTICO! Achei bela a fórmula de saudação, embora não a compreendesse. Repliquei: Borges! e ele: Eu não sou mais Borges; “represento” uma outra pessoa de alta antiguidade e que retorna sempre, de acordo com o movimento cíclico dos astros; por agora não quero me identificar.

Disse-lhe então meu nome, acrescentando que não dispunha de títulos para me caracterizar. Respondeu-me: Não importa. Quem conhece ao certo sua identidade? Por exemplo, há uns 24 séculos Chuang Tzu sonhou que era mariposa, não sabendo ao despertar se era um homem que sonhara ser mariposa ou uma mariposa que sonhara ser um homem.

•

Saímos a passear no jardim. Ouvia-se o canto arredondado dos pássaros com *humour*, de muitas fontes e o remexer da folhagem; mas Borges não prestava atenção a esses ruídos porque já os “lera” em numerosos textos do Oriente e do Ocidente. Discorria sobre o Livro de Jó, sobre o Visuddhimagga, tratado budista do século V, sobre Plutarco, Paracelso e Swedenborg. Também citou Newton que afirma: Cada partícula de espaço é eterna, cada indivisível momento de duração está em todas as partes.

De repente fixei a cabeça de Borges; não era mais uma cabeça comum de carne e osso, antes uma esfera coberta de letras, números, signos. Despedindo-se murmurou: Quem me dera ser apenas Jorge Luís Borges.

•

Borges é seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação; diretor da “pantomima cósmica”. Ele sofre por ser sujeito ao tempo circular da criação recorrente; insiste na similitude da vida e da morte; é obsedado pela

ideia do labirinto de épocas fabulosas e de hoje mesmo, pelos jogos de simetria e de espelhos; sabe que já “leu” muitas outras existências. Alguns críticos consideram-no um simples transcritor inteligente de textos, um arquiteto de artifícios, o mestre do *collage* literário: ignoram que esses textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges apesar das armadilhas da sua erudição; e que os artifícios de Borges afinal resultam mais naturais do que o natural para um homem comum.

•

Para Borges a realidade é um fenômeno resultante da memória; outra alternativa: a memória seria a estrutura da própria realidade. A memória dos textos lidos, assimilados e transformados por Borges produz textos de Borges que morrerão com a morte do mundo, esvaziado de Borges. As linhas de todas as figuras desenhadas no tempo e no espaço encontram-se transpostas na fisionomia de Borges. As alusões e analogias indicadas nos textos de Borges resultam ao mesmo tempo vagas e precisas. Operador da metáfora e do mito, Borges acha-se “*libre de la metáfora y del mito*”.

(MENDES, 1994, p.1218-1220, grifo do autor).

Na cadeia de recorrências de situações que aparecem nas duas séries dos *Retratos-relâmpago*, nesse podemos apontar algumas delas: o tópico da viagem; a questão do engano (o entrar por engano lembra, aliás, o *flâneur* baudelairiano; e, ainda, estraçalha com a noção de “falta de unidade”, porque incorpora o engano, mesmo que indireto, ao processo); a presença da imagem da biblioteca e ao que ela remete de colecionismo, bem como à vivência por meio de tudo que é lido; e a abolição do tempo e do espaço. Interessante, no entanto, é o modo como a personificação de Borges, bem como a junção homem-obra, contribuem ficcionalmente para a leitura da própria obra de Murilo Mendes. Cabe aqui, portanto, voltar a um dos aforismos de *O discípulo de Emaús*, o de número 463: “A leitura deve-nos ler, tanto quanto ser lida.” (MENDES, 1994, p.862). Partindo desse princípio, as leituras do sujeito muriliano, misto de biográfico, ficcional e crítico, de base memorialística, sofrem uma transformação no interior desses retratos. Assentado numa postura antropofágica, toma deles aquilo que melhor lhe cabe, fazendo o movimento de crítica ali executado dobrar-se sobre a própria obra. Nesse sentido, o ato de ler é um investimento sempre autorreflexivo na direção das afinidades eletivas que estabelece com esses retratados. A viagem (por essas múltiplas salas de diferentes espaços, basta lembrar do poema “A girafa” de *Poliedro*) é também aquela por entre os meandros da literatura e da cultura, viagem da memória reconstitutiva da realidade em que o sujeito se insere.

Nessas linhas desvela-se com facilidade o Murilo estudioso, o professor, o comentarista, **o crítico que faz da leitura de outras selecionadas obras o meio para refletir sobre a sua própria produção**. O que se destaca, enfim, na ausência de termo melhor, são os retratos como forma particular do ensaísmo de Murilo Mendes, entendido aqui como um não gênero, abarcando tanto **a crítica como a poesia ou a prosa**. São retratos não só as séries intituladas *Retratos-Relâmpago* como toda a produção das décadas de 60 e 70: suas memórias excepcionais, publicadas no livro *Idade do Serrote*; as descrições que faz de bichos e coisas em *Poliedro* [e os poemas de *Convergência*]. (AMOROSO, 2013b, p.109, grifo nosso).

Observemos que, em “Jorge Luís Borges”, o diálogo com o autor, concretizado teatralmente no texto, recai, sobretudo, no cotejo das duas presenças: Borges e Murilo. Mas, de fato, chama atenção Borges não ser mais Borges, e sim representar outra pessoa. Essa faceta virtual do retrato evolui para uma outra mais crítica afirmativa da correspondência entre homem e obra e, mais importante, do fato de que já “leu” muitas existências. Ora, se aplicado à obra muriliana, a completa, o retrato de Borges lhe afirma a unidade e coerência do projeto no sentido de que continua a espelhar os poemas do primeiro Murilo, numa constante reflexão e releitura de sua própria subjetividade. Então, nesse momento, a leitura lê muito mais do que é lida, pois aponta à reversibilidade e unidade de fundo crítico entre o Murilo em verso e o Murilo em prosa. Ou seja, de certo modo o poeta pode estar falando do escritor argentino, mas, na verdade, está se referindo à sua própria poesia – por aproximação e afinidade. Pensando nesse retrato, portanto, talvez seja interessante estabelecer uma leitura que coloque o próprio Murilo enquanto alvo das considerações feitas acerca de Borges. Trocando este por Murilo e contrapondo as afirmações de teor crítico a poemas anteriores do mineiro, é possível enfatizar a multiplicidade e mascaramento da divisão que lhe caracteriza o eu-lírico do começo ao fim de sua obra. Assim, os trechos que são examinados no retrato de Borges aplicam-se (não exclusivamente) aos versos murilianos destacados:

A) Em *Retratos-relâmpago*: “Eu não sou mais **Murilo**; ‘represento’ uma outra pessoa de alta antiguidade e que retorna sempre, de acordo com o movimento cíclico dos astros; por agora não quero me identificar”. E: “Operador da metáfora e do mito, **Murilo** acha-se ‘*libre de la metáfora y del mito*’”. Em *Poesia liberdade* de 1947:

## PÓS-POEMA

O anteontem – não do tempo mas de mim –  
 Sorri sem jeito  
 E fica nos arredores do que vai acontecer  
 Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.

**Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,  
 Trata-se de substituir o lado pelo centro.  
 O que é da pedra também pode ser do ar.  
 O que é da caveira pertence ao corpo:  
 Não se trata de ser ou não ser,  
 Trata-se de ser e não ser.**  
 (MENDES, 1994, p.432-433, grifo nosso).

O poema e o trecho dos Retratos-relâmpago investigam a multiplicação de eus no seio das obras de Murilo e Borges. Sobretudo, que se pense no alinhamento entre os autores pela via do movimento de outrar-se, desse outro que é o mesmo (e já está, novamente lembramos, lá em Rimbaud). Aliás, convém pontuar o modo como as citações (mesmo que indiretas) são usadas sempre de modo criativo e integrado para qualificar e sustentar a crítica. No caso do poema, Shakespeare e seu Hamlet são apropriados por Murilo<sup>205</sup>. Já no retrato-relâmpago, a citação

---

<sup>205</sup> Dois comentários sobre o poema tornam mais clara a relação que estabelecemos. O primeiro é de Joana Matos Frias (2002, p.78-79, grifo do autor), em *O erro de Hamlet*: “O que está em causa é a evidenciação da relação especular do Mesmo e do Outro, sempre em co-presença: ‘O que é da caveira pertence ao corpo: / Não se trata de ser ou não ser, / Trata-se de ser e não ser’, insiste ainda no ‘Pós-poema’ de *Poesia liberdade*. Esta passagem tem uma importância fundamental neste contexto: reporta o poema de Murilo Mendes ao hipotexto shakespeariano e a uma composição de Francisco de Quevedo – ‘y así es verdad, Inarda, mando escribo, / *que yo soy e no soy*, y muero y vivo’ –, mas introduz sobretudo a dialética hegeliana via Heráclito. A consideração hegeliana de que o absoluto se constitui como a unidade do ser e do não-ser tem suas raízes profundas no filósofo grego, e o próprio Murilo Mendes estabelecerá mais tarde a relação entre os dois filósofos: ‘Harmonia (hormonia) provém do choque dos contrários (Héráclito e Hegel)’ [num dos aforismos que abre o ‘Setor Texto Delfico’ do *Poliedro*].” O segundo comentário é de Leonil Martinez (2006b, p.66-67), numa leitura que faz do referido poema no artigo “Murilo Mendes: o imbele no campoconcentração”: “Esta forma de apropriação [do texto shakespeariano] é peculiar, diga-se, na medida em que ela ocorre não exatamente como uma incorporação e mais como uma deformação, ou seja, não como paródia ou pastiche e sim através do questionamento do próprio raciocínio binarista excludente, através da substituição da conjunção alternativa ‘ou’ pela conjunção aditiva ‘e’. De fato, o Hamlet resultante desta mudança de perspectiva parece algo novo que agrega-se ao antigo personagem sem negá-lo, antes promovendo um aprofundamento de planos por meio da reorganização dos elementos pré-existentes na velha questão. Nesta maneira pela qual o pós-poema incorpora Hamlet não há a exclusão da dicção ou sensibilidade shakespeariana; ocorre, antes, uma superposição, algo assim como se ao conhecido personagem fosse concedida a oportunidade de diferir não daquilo que o caracteriza, e sim na forma pela qual o caracteriza. O Príncipe da Dinamarca de Shakespeare parece então ser uma modalidade de percepção do mundo, e da experiência, de certa forma infantil (o menino sorrindo sem jeito), frente à complexidade da realidade pós-moderna, as calças compridas do lúcido pós-poeta adulto. Por fim, assinala-se que esta lucidez de raciocínio do pós-poema talvez possa ser traduzida (ou sintetizada) pela expressão freqüentemente usada para descrever a escritura de Murilo: poesia crítica.”

“*libre de la metáfora y del mito*” está no soneto “Espinosa”<sup>206</sup> do livro *O outro, o mesmo* publicado, em 1964, por Jorge Luís Borges. Dele, em *O fazedor*, de 1960, encontramos a página “Borges e eu” cujo direcionamento justifica a convergência de posições em relação à figura eu que se outra:

#### BORGES E EU

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas estas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são de Borges e terei que imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.  
(BORGES, 2008, p.168).

Esse mesmo processo pode ser identificado comparando-se outras partes do retrato de Borges (e de tantos outros de Retratos-relâmpago!) a poemas de Murilo Mendes:

B) Em *Retratos-relâmpago*: “Disse-lhe então meu nome, acrescentando que não dispunha de títulos para me caracterizar. Respondeu-me: Não importa. Quem conhece ao certo sua identidade?” Curiosamente, em “René Char” de *Retratos-relâmpago*: “Apesar dos tangentes

---

<sup>206</sup> “Espinosa”: “As translúcidas mãos do judeu / trabalham na penumbra suas lentes / e a tarde que declina é medo e frio. / (As tardes são idênticas às tardes.) // As mãos e mais o espaço de jacinto / que empalidece no confim do gueto quase não existem para o homem quieto / que está sonhando um claro labirinto. // Não o perturba a fama, esse reflexo / de sonhos sobre o sonho de outro espelho, / nem o amor temeroso das donzelas. // Libertado da metáfora e do mito / lavra um árduo cristal: o infinito / mapa d’Aquele que é as Suas Estrelas.” (BORGES, 2013, p.40).



Mozart, Braque, Van Eyck, Georges de La Tour, Beaujolais, às vezes parece-me terrivelmente distante de mim. **Mas não serei distante de mim próprio?**” (MENDES, 1994, p.1241, grifo nosso). Em *O visionário* de 1941:

OLHAR SEM TEMPO

**Quem sou mesmo eu?**  
**Sou um retrato de antepassado.**  
 Sou aquela camisola que vesti  
 Há muitos anos atrás.  
 Sou o companheiro quase apagado  
 De uma menina que me bolinou  
 Há muitos anos atrás.  
 Sou uma valsa lenta  
 Brotando nos meus ouvidos.  
 Sou um cadáver, uma visagem  
 Que alguns sujeitos rindo  
 Levam sem flores num automóvel.  
 Sou um réprobo esperando a sentença final.  
 (MENDES, 1994, p.205, grifo nosso).

Em *A poesia em pânico* de 1937:

CONHECIMENTO

A marcha das constelações me segue até no lodo.  
 Estendo os braços para separar os tempos  
 E indico ao navio de poetas o caminho do pânico.  
**Quem sou eu? a sombra ambulante de meus pais até o primeiro homem,**  
**Quem sou eu? Um cérebro deixado em pasto aos bichos,**  
**Sou a fome de mim mesmo e de todos,**  
**Sou o bem encarcerado e o mal que não germina.**  
**Sou a própria esfinge que me devora.**  
 (MENDES, 1994, p.301, grifo nosso).

Em *As metamorfoses* de 1944:

BEIRA-MAR

Eu consultei o mito,  
 Interroguei o céu que marcha:  
  
 Debato-me na gaiola do mundo  
 Até que me envolva o futuro.  
 Luzes ambíguas dançam,  
 Homens deslocam o busto

**E a Esfinge prepara lentamente  
O avesso da sua resposta.**

**Onda que vais, onda que vens,  
Dá-me notícias de mim mesmo.**  
(MENDES, 1994, p.345, grifo nosso).

Em *Poesia liberdade* de 1947:

#### ABSTRAÇÃO

O gramofone não diz em que mundo me acho.  
Onde ancora a âncora?  
Que ligação têm os dedos com a dália que os segura?  
O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe.  
A onda decretou medidas a meu respeito,  
Meus braços resolvem atos  
Cada um para seu lado.  
**Nada tenho a ver comigo,  
Nem me conheço:  
Um estrangeiro pensa em mim fora do tempo  
A idéia da máquina do meu corpo dentro do tempo.**  
(MENDES, 1994, p.434, grifo nosso).

C) Em *Retratos-relâmpago*: “Quem me dera ser apenas **Murilo Mendes**”.

Em *O visionário* de 1941:

#### CHORO DO POETA ATUAL

Deram-me um corpo, só um!  
Para suportar calado  
**Tantas almas desunidas  
Que esbarram umas nas outras,  
De tantas idades diversas;**  
Um nasceu muito antes  
De eu aparecer no mundo,  
Outro nasceu com este corpo,  
Outra está nascendo agora,  
Há outras, nem sei direito,  
São muitas filhas naturais,  
**Deliram dentro de mim,  
Querem mudar de lugar,  
Cada uma quer uma coisa,  
Nunca mais tenho sossego.  
Ó Deus, se existis, juntai  
Minhas almas desencontradas.**  
(MENDES, 1994, p.207, grifo nosso).

D) Em *Retratos-relâmpago*: “**Murilo** é seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação; diretor da ‘pantomima cósmica’. Ele sofre por ser sujeito ao tempo circular da criação recorrente”. Em *A poesia em pânico* de 1937:

POEMA VISTO POR FORA

O espírito da poesia me arrebatava  
 Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel  
 Num silêncio de antes da criação das coisas.  
 Súbito estendo o braço direito e tudo se encarna:  
 O esterco novo da volúpia aquece a terra,  
 Os peixes sobem dos porões do oceano,  
 As massas precipitam-se na praça pública.  
 Bordéis e igrejas, maternidades e cemitérios  
 Levantam-se no ar para o bem e para o mal.

**Os diversos personagens que encerrei  
 Deslocam-se uns dos outros, fundam-se uma comunidade  
 Que eu presido ora triste ora alegre.**

Não sou Deus porque parto para Ele,  
 Sou um deus porque partem para mim.  
 Somos todos deuses porque partimos para um único fim.  
 (MENDES, 1994, p.285, grifo nosso).

Em *Mundo enigma* de 1945:

PARENTE PRÓXIMO

**Quem é esse que se parece comigo  
 E entretanto não é bem eu?  
 Nem ao menos é meu duplo,  
 Nem o aprendiz da poesia,  
 Nem a substância do fogo.**

Mas sim; conheço essas mãos que galopam,  
 A testa aberta aos quatro sopros do espaço  
**E sua invenção de um personagem  
 Provisoriamente eterno,  
 Vestido com a armadura de sombras,  
 Oferecendo o coração marcado  
 Às sinistras, distraídas passantes.**

Só tu Maria da Lucidez  
 Poderás desfazer as correntes  
 E trazer a água cristalina  
 Até que a morte venha  
 Suprema castidade.  
 (MENDES, 1994, p.393, grifo nosso).

E) Em *Retratos-relâmpago*: “[S]abe que já ‘leu’ muitas outras existências” no retrato a Borges; no dedicado a “Alberto Giacometti”: “O escultor estende-me uma revista de vanguarda com um ensaio a seu respeito: ‘Não me reconheço nele, talvez queiram referir-se a uma outra pessoa, um meu homônimo, um outro Giacometti.’” (MENDES, 1994, p.1245, grifo do autor).

Em *Poemas* de 1930:

#### CANTIGA DE MALAZARTE

Eu sou o olhar que penetra nas camadas do mundo,  
 ando debaixo da pele e sacudo os sonhos.  
 Não desprezo nada que tenha visto,  
 todas as coisas se gravam pra sempre na minha cachola.  
 Toco nas flores, nas almas, nos sons, nos movimentos,  
 destelho as casas penduradas na terra,  
 tiro os cheiros dos corpos das meninas sonhando.  
 Desloco as consciências,  
 a rua estala com os meus passos,  
 e ando nos quatro cantos da vida.  
 Consolo o herói vagabundo, glorifico o soldado vencido,  
 não posso amar ninguém porque sou o amor,  
 tenho me surpreendido a cumprimentar os gatos  
 e a pedir desculpas ao mendigo.  
 Sou o espírito que assiste à Criação  
 e que bole em todas as almas que encontra.  
**Múltiplo, desarticulado, longe como o diabo.**  
**Nada me fixa nos caminhos do mundo.**  
 (MENDES, 1994, p.97, grifo nosso).

O retrato de “Jorge Luís Borges” apresenta, ainda, uma crítica ao modo como a sua obra (de Borges, de Murilo) era lida. Um comentário de natureza quase semelhante àqueles que Ponge faz em *Méthodes*, ainda que Murilo invista na sutileza e na tangência: “Alguns críticos consideram-no um simples transcritor inteligente de textos, um arquiteto de artifícios, o mestre do *collage* literário: ignoram que esses textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges apesar das armadilhas da sua erudição [...]” O trecho soa como uma espécie de justificação, de explicação do próprio texto ao passo que aponta o erro da crítica de modo geral para com a obra

borgesana/muriliana. Crítico da crítica, portanto, Murilo Mendes, pela via de Borges, assume-se como um leitor, um estudioso, cujas leituras impregnam-se em seu “domínio pessoal”, donde a ficcionalização da biografia surge aliada à potência da memória – e não apenas, como se poderia supor, um mero “mestre do *collage*”. Aliás, observe-se como a poética muriliana encara de modo positivo a fronteira entre os gêneros: o sujeito muriliano espelha-se num narrador-poeta, num poeta-crítico, para falar de si (em vários, aliás, pensemos em Victor Hugo).

Essa crítica à leitura do outro como crítica à própria obra pode ser aplicada a vários dos *Retratos-relâmpago*: em “Marco Aurélio” com o comentário acerca de sua falta de unidade<sup>207</sup>; em “Lichtenberg”, que suscitou “uma visão original do homem, já agora capaz de pensar sem muletas” devido ao investimento que o autor fazia numa “reflexão livre”; em “Cecco Angioliere” quando diz: força “[...] entretanto é reconhecer que a desforra de qualquer poeta autêntico repousa em grande parte numa filtragem de elementos negativos da sua vida, transformados – mesmo realisticamente – em matéria de arte.” (MENDES, 1994, p.1203); em “Folgóre da San Gimignano”, ao dizer que os sonetos folgóreanos são atuais porque ele aposta “[...] antes de tudo nesta vivência que opta pelo limite, o preciso, a eliminação do contorno. Ele dá o nome aos objetos, elencando-os em forma didática; não escapa nunca à lição do concreto.” E ainda na “Nota liminar” ao livro de Jorge de Lima citado anteriormente: “... Seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra. Estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.”

Como numa espécie de composição das figuras, a partir de um caminho seletivo, crítico e criativo, o fragmento continua presente em diversas extensões justamente em razão da não-linearidade, e da preponderância de um caráter multifacetado do retratado. A grande maioria dos *Retratos-relâmpago* são compostos de grandes blocos de textos de prosa poética separados pelas famosas bolas pretas. No entanto, é relevante apontar o fato óbvio para quem folheia a obra completa de Murilo Mendes que esse não é um recurso limitado ao retrato: está já na poesia em verso (de cuja separação João Cabral falou), em *Poliedro*, nos textos de *Carta geográfica*, de *Janelas verdes*, dentre outros. E também em algumas cartas pessoais de Murilo. Sobre isso, é

---

<sup>207</sup> “Tudo indica que Murilo tenha lido o primeiro dos volumes [dos *Colloqui con se stesso*, conjunto de reflexões escritas pelo imperador romano, de difícil classificação, composta fora de qualquer cronologia], uma espécie de testamento interior, no qual Marco Aurélio se lembra das figuras mais importantes de sua vida. A crítica durante muitos anos viu-se incomodada pela falta de unidade da obra, sem que fosse clara a concatenação de tantas reflexões desse imperador melancólico que aceitou o peso do império como um triste dever.” (AMOROSO, 2013b, p.106).

interessante observar que, tanto nelas quanto em alguns poemas em prosa e mesmo em verso, essas bolas são deslocadas para o início do parágrafo, apontando visualmente a mudança de assunto, dispensando a necessidade de uma conexão mais direta, bem como a indicação clara de que se trata, efetivamente, de outro parágrafo – a não-linearidade do texto. Nesse sentido, Murilo se utiliza das bolas não só para a pulverização de partes, mas também para sua organização significativa na página. Em “Marcel Duchamp”, da 2ª Série dos *Retratos-relâmpago*, temos:

MARCEL DUCHAMP

- Fabriquei vários quadros, meti-os dentro da valise: não continha nenhuma bomba. Não fiz saltar no ar o invisível.
- Construção e destruição: sinônimos.
- Esculpe-se o céu levantando o braço.
- Colei bigodes na Gioconda. Agora põem bigodes na lua.
- O mictório *mutt*: um objeto orgânico, racional; até bastante comunicativo, dialogável.
- O universo: um objeto pré-fabricado pela evolução, um ready-made, não toquem nele: deixem-no em paz. Desarmem-no.

1971

(MENDES, 1994, p.1271-1271, grifo do autor).

Em *Papiers*, coletânea póstuma de textos em francês escritos entre os anos de 1931 e 1964:

À UM PEINTRE

- *La terre est un feu oval,  
Un arbre à minéraux, un cube qui jette des couleurs  
C'est le pays de mille anamorphoses  
Qui changent leurs visages, se réfléchissent  
Réciproquement.*
- *La terre est le champ fertile et limité  
Même par le pinceau qui s'aventure  
Dans le probable territoire inconnu:  
Il cherche en même temps destruction/construction.*

1954.

(MENDES, 1994, p.1568).

## A UM PINTOR

- A terra é um fogo oval,  
Uma árvore mineral, um cubo que lança cores  
É o país de mil anamorfozes  
Que transformam suas faces, se refletem  
Reciprocamente.

- A terra é o campo fértil e limitado  
Mesmo pelo pincel que se aventura  
No provável território desconhecido:  
Ele procura ao mesmo tempo destruição/construção.

1954.

Por fim, numa carta de 9.8.71, endereçada à Laís Côrrea de Araújo (2000, p.255-257), e da qual reproduzimos alguns trechos:

DESCULPE AS EMENDAS

LISBOA, 9. 8. 71.

QUERIDA LAÍS,

. REEXPEDIDA DE ROMA (QUE DEIXAMOS A 24 DE JULHO, PARA AS FÉRIAS DE VERÃO, 1ª ETAPA PORTUGAL) RECEBI SUA ÓTIMA DE 24 DE JULHO. SATISFEITÍSSIMO EM SABER QUE SEU TEXTO ESTÁ PRONTO. NÃO SE PREOCUPE: REPITO QUE A PARTE LIDA POR MIM (QUASE TUDO) É <sup>EXCELENTE</sup> ~~ÓTIMA~~. CREIO QUE, NO MOMENTO, POUQUÍSSIMOS AÍ PODERIAM FAZER UM TRABALHO TÃO VIVO E CONSCIENTE. A-GRATECO=LHE MUITO E MUITO.

. FOI O DIABO O DESENCONTRO. NÃO TENHO AQUI NADA DO QUE VOCÊ PRECISA: TUDO EM ROMA, E NÃO <sup>EU SEM</sup> TENHO MEIOS DE FAZER RETIRAR DE LÁ ESSE MATERIAL. CALUNTO QUE VOCÊ PODERÁ RECEBÊ-LO SÓ NA 2ª QUINZENA DE SETEMBRO. MAS, COMO A IMPRESSÃO DE UM LIVRO DEMORA MUITO, ESPERO QUE CHEGUE A TEMPO.

. FOTOS COM ESCRITORES E ARTISTAS EUROPEUS: TENHO MUITAS, E COM SUJEITOS IMPORTANTÍSSIMOS: POUND, CAMUS, JORGE GUILLÉN (GUILLÉN), RAFAEL ALBERTI, MAGNENI E OUTROS. ALGUNS ESTÃO APALADOS, NÃO DADO BOA IMPRESSÃO; OUTROS MENORES. TENHO TAMBÉM MUITAS CARTAS E DEDICATORIAS DE LIVROS DE OUTROS IMPORTANTÍSSIMOS: CHAGALL, MIRÓ,



2) LÉGER, MAX ERNST, SEVERINI, LIONELLO VENTURI,  
COCTEAU, MAIRAUX, O CITADO POUND, MICHAUX,  
BERNANOS, MAURINE, JOUVE, GHELDEROE, E  
MUITOS OUTROS. TENHO TIDO AQUI NA EUROPA  
CONTACTOS MARAVILHOSOS, E FEITO AMIZADE  
COM GRANDES EUROPEUS. VOLTANDO A ROMA,  
REPITO, PODEREI LHE MANDAR, SEMÃO TUPO,  
NO MENOS UMA PARTE DESSE MATERIAL.

. QUANTO À CARTA DO JOÃO: ÊLE ME ES-  
CREVEU EM 59, À SAÍDA DO "TEMPO ESPA-  
NHO". AUTORIZADO POR ÊLE, MANDEI A  
ALGUNS AMIGOS AS DUAS PRASES MAIS IM-  
PORTANTES: CONSTA DA ORELA DAS "POE-  
SIAS", E. J. O. SUGIRO=LHE QUE INCLUA  
AS MESMAS, COMO EPÍGRAFE, ENTRE A CARTA  
A PÁGINA DE FRONTESPÍCIO E A 1ª DO TEX-  
TO. O ENDEREÇO DO JOÃO (MINISTRO) É:  
EMBAJADA DEL BRASIL, CALLE RIO DE  
JANEIRO 1920, ASUNCIÓN, PARAGUAI.

. NA NOTA BIOGRÁFICA VOCÊ PODERÁ INSE-  
DIR NOMES DE ILUSTRES EUROPEUS COM  
OS QUAIS FIZ AMIZADE OU ESTABELECI  
CONTACTOS, COMO FÊZ O RUGGERO NO  
LIVRO DA "NUOVA ACCADEMIA" DE MILÃO  
NÃO ME RECORDO BEM DA LISTA DO RUG-  
GERO. MAS, ALÉM DOS QUE JÁ CITEI AQUI,  
MORAVIA, UNGARETTI, CARLO LEVI,  
MONTALE,  
PONNA ARP, DE CHIRICO, DÉMASO ALONSO,  
VICENTE ALEIXANDRE, RENÉ CHAR, ANDRÉ  
FRÉNAUD, LUIGI DALLAPICCOLA (QUE MUSICOU  
3 POESIAS MINHAS, JÁ SAÍDOS EM DISCO); ENT-  
ÃO, E DAS CITADAS PELO RUGGERO,

3)

TRE OS PORTUGUESES, ANTONIO SÉRGIO, FERREIRA DE CASTRO, JORGE DE SENA, MÁRIO CEBARINY, VITORINO ~~+~~ NEMÉSIO, ETC.

. NÃO TENHO POEMA INÉDITO, LAMENTO.  
 + MEU ÚLTIMO LIVRO É "CONVERGÊNCIA", DEPOIS NÃO ESCREVI MAIS EM VERSO, PENSO Q. NÃO ESCREVEREI. TENHO UMA INFIMIDADE DE INÉDITOS EM PROSA. COMECEI A ESCREVER!

. SUGIRO QUE PEÇA UM TESTEMUNHO (CURTO, SINTÉTICO, UMA <sup>(MEIA)</sup> PÁGINA) A:

1) LUCIANA STE GAGNO PICCHIO - VIA CIVITAVECCHIA 7, - 00198 ROMA; 2) ~~+~~ CARLOS DRUMMOND; 3) -1 JOSÉ GUILLERME MERQUIOR = BRASILIENISCHE BOTSCHAFT. DREIZEHNMORGENWE 10. - 532 BAD GODESBERG. BONN. (UF!...)  
 4) - CASSIANO RICARDO. PODERIA SER ALGUMAS FRASES DA CARTA QUE ME ESCREVEU (COM O MÁXIMO ENTUSIASMO) SOBRE "CONVERGÊNCIA", E DA QUAL TIROU CÓPIA, POIS DISSERAM-ME QUE A TRANSFORMARIA EM ARTIGO. 5) - ANTONIO CÂNDIDO (OR. CAIXA POSTAL 8105, S.P.) 6) - HAROLD DE CAMPAS.

. CHARO QUE GOSTARIA IMENSO DE UMAS PALAVRAS DO JOÃO, MAS SE VOCÊ INSERIR AS FRASES QUE ME REPIRO, É MELHOR NÃO DISTURBÁ-LO.

. SERIA INTERESSANTÍSSIMO TER UMA PÁGINA DE TESTEMUNHO DE SAUDADE. COMO NEMO FUNDAMENTAL (NÃO S/O POETA, MAS S/O PERSONAGEM M.) ELA É MUITO PRESBUICADA,

4) MAS SE VOCÊ LHE ESCREVER DIRETAMENTE, CARIÓ QUE A SAÍDA  
 ENFIM, GOSTARÍAMOS MUITO DE RECEBER UMA FOTO SUA, OU DUAS - UMA, SÓ, OUTRA C/ O AFFONSO. DE FORMATO QUE NÃO EXCEDA O DE CARTÃO POSTAL. CONSIDERO ISTO INDISPENSÁVEL. DEPOIS DO QUE FEZ POR MIM, TORNOU-SE NOSSA AMIGA, E FOI PROMOVIDA DE CASA A QUERIDA. SAUDADE E EU ADMIRAMOS-LA MUITO, E A SUA FOTO COMPLETARÁ SUA IDENTIDADE. ESCREVER BEM COMO ESCREVE, SENDO DONA-DE-CASA, MÃE DE CINCO FILHAS, FUNCIONÁRIA, E AINDA POR CIMA COM DORES DE CABEÇA (COLEGA DO JOÃO), É FANTÁSTICO.

ACEITE COM O AFFONSO  
 AFETIVOS ABRACOS DE SAUDADE

E DÊTE SEU ADMIRADOR E JÁ  
 AMIGO

Quirilo



CORRESPONDÊNCIA ATÉ 20 AVISO PARA:

AV. NINA BOAVISTA 219.

A. DO DR. ANTÓNIO CORTESÃO

PORTO.

Esse tratamento dialético entre branco da página e objeto também está presente nos *Retratos-relâmpago* sempre sob a forma do texto blocado, separado ou iniciado pelas bolas pretas, ou do fragmento, e está alinhavado a outras artes, especialmente a pintura. Temos como exemplo: “São Francisco de Assis”, “Edgar Varese” e “Lautréamont”. De resto, o “Setor Texto Delfico” do *Poliedro* é mostra desses usos do branco e dá sentido outro à expressão muriliana “texto lisível, visível”, o que evoca imediatamente o “olho armado”, ou seja, “[...] a capacidade de perceber poeticamente o mundo através da visão” (GUIMARÃES, 1993, p.35). Isso adicionaria mais uma camada à leitura<sup>208</sup> dessas obras, como se atesta no último fragmento de “O olho precoce”, texto final de *A idade do serrote*: “O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.” (MENDES, 1994, p.974).

De modo geral, quando afirmamos que o branco é moldura plena de significado, totalmente ligado ao conceito de retrato, podemos estender essa leitura a um enquadramento do uso de textos do outro quando Murilo oferece uma sequência de citações de trechos de autores separadas por bolas pretas. Nesse sentido, o branco vai introduzir e forçar o diálogo com a citação e a apropriação. Tais recursos, quando não são percebidos na estrutura do próprio retrato, anunciam-se *a posteriori*, com a indicação da iniciais (ao final, sem delimitação de começo e de fim), ou nas notas fechando o livro. É, ao afirmar esse expediente, que o texto se abre a outras possibilidades de leitura. Trata-se de recusar o caminho tradicional da crítica (que separa clara e objetivamente o discurso do crítico daquele do criticado), e, por meio da montagem e da colagem, investir num percurso questionador, de referenciação borrada, mas que serve à criação de uma imagem nova e móvel daquele objeto. Nesse processo, questiona-se a posição da crítica, bem como a da autoria, uma vez que suas posições estão quase invertidas. Isso se dá porque o

---

<sup>208</sup> O que se alinha ao que disse Octavio Paz (2012, p.312 e p.315, grifo do autor), num texto também composto por fragmentos, intitulado “Recapitulações”, e que nos faz lembrar o verso muriliano de “Aproximação do terror” de *Poesia liberdade*, “Vejo, ouvindo, ouço vendo”: “Compreender um poema significa em primeiro lugar, ouvi-lo. / As palavras entram pelo ouvido, aparecem ante os olhos, desaparecem na contemplação. Toda leitura de um poema tende a provocar o silêncio. / Ler um poema é ouvi-lo com os olhos; ouvi-lo é vê-lo com os ouvidos.” E completa: “A palavra se apoia num silêncio anterior à fala – num pressentimento de linguagem. O silêncio, depois da palavra, se escora numa linguagem – é o silêncio cifrado. O poema é a passagem entre um silêncio e outro – entre o querer dizer e o calar que funde querer e dizer. / Para além da surpresa e da repetição: —”

sujeito dos *Retratos* deseja muito mais construir e provocar leituras outras de seus retratados que impor seus valores e juízos, não que eles aí não estejam presentes.

É interessante, no entanto, abrir um parêntese e comentar alguns aspectos sobre a epistolografia muriliana. Em primeiro lugar, a questão da caligrafia, fazendo pensar no aspecto concreto do texto no branco da página, assim como as bolas brancas, relacionados à sua função imediata. Segundo Júlio Castañon Guimarães (1996, p.9 e p.26), “[a]o lado de uma caligrafia cursiva habitual, Murilo usava às vezes uma caligrafia tipo letra de forma; esta ocorre em correspondência de caráter menos pessoal e quando a troca de cartas está em seu término.” E alinhava: “[s]e a relação da correspondência com o universo intelectual do autor não é difícil de se perceber, a partir do momento em que se distinguem as delimitações que ele aí faz também começa a ser perceptível como esses textos fragmentados<sup>209</sup> podem esboçar espaços onde a obra se constrói.”

Na carta a Laís Corrêa de Araújo, dentre tantos contatos mantidos por Murilo, podemos observar claramente os dados “que alimentam sua leitura e modulam a passagem do privado ao público” (GUIMARÃES, 1996, p.27). No caso, essa passagem e modulação é mais intensa ainda em virtude do dado biográfico completamente integrado à sua obra. Disso, temos, na carta, uma extensão natural da reflexão acerca do próprio método quando: tece elogios acerca do ensaio que Laís escrevia sobre a sua obra; menciona fotos com “escritores e artistas europeus”, “sujeitos importantíssimos” e cartas e dedicatórias de livros de outros “importantíssimos”; fala que tem tido “na Europa contatos maravilhosos, e feito amizade com grandes europeus”. A carta é importante, especialmente ao deixar clara a passagem do verso à prosa: “Não tenho poema inédito, lamento. Meu último livro é ‘Convergência’, depois não escrevi mais em verso, penso q.

---

<sup>209</sup> Sobre esse aspecto na correspondência muriliana, Júlio Castañon Guimarães (1996, p.4-5, grifo do autor) afirma: “Resumindo na expressão ‘equivoco epistolar’ sua tese sobre a correspondência de escritores, Vincent Kaufmann formula a noção de que, em vez de contribuir para aproximar, para comunicar, o gesto epistolar cria uma distância, ‘desqualifica toda forma de partilha e produz uma distância graças à qual o texto literário pode sobrevir’. A proposição de tal hipótese implica afirmar o caráter oscilante da correspondência, ‘fragmentos de vida muito escritos para uns, textos muito pouco textuais para outros’. O ‘correspondente contumaz’ seria então o ‘elo que falta entre o homem e a obra’. Quer as relações entre a correspondência e a obra sejam mais ou menos diretas, mais ou menos explícitas, esta não é a única possibilidade de perceber vínculos. O desenvolvimento da correspondência pode servir para, ao estabelecer uma distância, abrir um espaço propício à criação da obra. Assim, o ‘correspondente contumaz’ surge como um ‘trânsfuga contagioso’, atuando num ‘terreno vago’, a correspondência, que é para alguns escritores, ‘independentemente de seu eventual valor estético, uma passagem obrigatória, um meio privilegiado de ter acesso a uma obra’.”

não escreverei. Tenho uma infinidade de inéditos em prosa. Comecei a escrever!” Além disso, a afirmação de que é personagem: “(não s/ poeta, mas s/ personagem M.)”.

É preciso comentar ainda que, pelo menos em dois momentos, o discurso epistolográfico de Murilo Mendes sucumbiu a uma prosa que tende à poeticidade, num momento, e à estranheza em outro. A primeira é de 10 de novembro de 1926, intitulada “O adeus à Mary”, na qual o poeta escreve a uma jovem, Mary Houston<sup>210</sup>, que iria a Paris e lá permaneceria por um ano. Segundo Maria Betânia Amoroso (2013a, p.32, grifo do autor), “[...] bem antes que Oswald tivesse publicado, em 1928, seu *manifesto antropófago*, Murilo usa uma linguagem que, se não tem a sintaxe oswaldiana da *escrita telegráfica*, tem dela o olhar crítico sobre o que fotografa.”

#### O adeus à Mary

Você vai dar o fora, Mary. As Messageries Marilines o atestam ou atestam-no. Você já está com o pé naquele bruto navio que eu vejo há muitos anos sair dos meus olhos e voltar pro meu bolso furado, com um jeitinho de cabeça dengoso, assim, como quem tem uma longa preguiça. Você já não pertence mais às palmeiras, aos côcos, às cigarras, ao parati, às tardes mornas, ao jogo do bicho, ao banho de mar do Balneário, ao maxixe, ao pé de moleque. É [ilegível]. Já sinto você morando em ritmo de Estravinsque, conversando com o Belgson, discutindo o tal de Surrealismo com o Dedé Sunbean, jogando xadrez com o Einstein, desenhando guitarras com o Picasso, papando sole à l’egyptienne, dissolvendo a mesa de xê Worth. Depois, anacronicamente, vejo você no navio, indo pras Europas, dominando sob o olho bisnal das estrelas que abaixam e sugam o ruge do lábios de você. E a grandeza sobrenatural dos sonhos muda o desenho de sua cara. E, mais perto, vejo você no Cais Mauá, querendo fincar um pé em Paris e outro no Flamengo; e, ainda mais perto, vejo você tomar o Jardim Leblon e voltar pra casa, de verde periquito, enfiar na sala de jantar e liquidar uma torrada obrigatória, enquanto na penumbra as máquinas de matar formigas aproveitam a sua sinecura.  
(MENDES apud AMOROSO, 2013a, p.30).

O aspecto de “escrita telegráfica” aparece, pela ausência de conectores, numa carta posterior, endereçada a Guilhermino Cesar, de 8 de janeiro de 1931, em que trata da publicação de *Remate de males*, em 1930, por Mário de Andrade:

---

<sup>210</sup> Segundo Maria Betânia Amoroso (2013a, p.31), “Mary Houston Pedrosa (Rio de Janeiro, 1906 – Paris, 1985) se casará com Mario Pedrosa (Timbaúba, PE, 1900 – Rio de Janeiro, 1981) em 1936. Era irmã de Elsie Houston, importante cantora lírica [que aparece descrita como ‘a dos belos traços’ no retrato-relâmpago a Tarsila do Amaral] [...] Murilo Mendes frequentou, desde muito jovem, o salão de Icaraí (Niterói) dos pais das duas meninas, Arinda e James Frank Houston.”

Recebi “Remate Males” livro extraordinário propósito escrevi Mário Andrade dizendo: umas pessoas podiam mais apreciar este livro eu preocupações pesquisas parecidas. Elasticidade temperamento bruta qualidade livre peso tradição fim contas Deus que tem razão!!... Ele dispõe todas as coisas 350 milhões vezes 350. Precisamos mais espaço (ou espaço nenhum) mais eletricidade mais pernas mais picas já temos tantos cérebros. Carta me escreveu propósito “Poemas” Mário Andrade diz não conhecer nem Europa poeta como eu jogue infinidade planos consiga ao mesmo tempo gavrochismo e apocalipse. Ele tem razão. Eu não tenho temperamento. Si observo tudo isto pra mostrar como pude gozar esgotar livro “Remate Males” a meu ver coisas notáveis qualquer país pelo menos eu conheça (França, Itália, Estados Unidos, América espanhola, Rússia). “Marco da viração” meu ver coisa mais estupenda do livro\_\_ manhã rapaz morto barulhos espaços horinha são maravilhas. (MENDES apud RODOLFO, 2014, p.128, grifo do autor).

As cartas comprovam tanto a postura crítica de Murilo Mendes (na primeira, sob as benesses da ironia, ela se direciona ao tema da viagem; na segunda, a *Remate de males*); quanto por uma discursividade que foge ao que se espera do gênero. Portanto, em tudo que escreveu, verifica-se a ausência de barreiras. Já nos anos 1930, o formato bloqueado aparecia em “Adeus à Mary”. Entre o adeus do poeta e a carta que se realiza, é como se ele encenasse a viagem da moça por intermédio do olhar que capta tudo que vê. Nesse sentido, estão já guardados aí o conceito de *flashes*, pela capacidade de burlar o espaço, bem como o de enquadramento do texto. Não se está querendo, obviamente, dizer da existência de uma relação direta entre as cartas e os retratos, mas, sim, que, do ponto de vista da unidade, a obra muriliana já mostrava nos anos 1930 os traços que lhe conformariam nos anos 1970 – como podemos ver no último fragmento do Retrato de “René Char”: “A neve cai sobre o carro-de-apollo de René Char que joga pólo com Artine no ar de René Char nascido para o ar para amar para armar para desamar para desarmar para poeta para putear para libertar para Mozart para terrevoar para o mar para o sol para o ar.” (MENDES, 1994, p.1241).

O desejo de enquadramento (temático e concretizado no branco que lhe circunda), perpassa os *Retratos-relâmpago* tornando-os quadros móveis, como se inseridos numa galeria, podendo ser entrevistados diferentemente conforme cada bloco, com o seu *passe-partout*. Na sua incompletude, no seu aspecto bloqueado sugerindo o inacabamento, é como se ele concretizasse as faces que o sujeito procura iluminar, bem como o próprio método de iluminação a que eles o conduzem. O conceito de destruição/construção surge aí em toda a sua força e não poderia ser mais crítico. Essas variadas facetas compõem uma unidade que, por seu turno, estabelecem-se e partem de diversas relações com eu-lírico/sujeito do texto. Andando *pari passu*, enfim, com o

aforismo, a crítica e o retrato se irmanam no sentido de que são compostas a partir da apreensão e tratamento de certas características do universo do retratado. Portanto, o fragmento em prosa poética

[...] tem o aspecto de um relevo historiado, catedralesco, daqueles em que cada protagonista carrega um cartaz, um dístico, narrando sua função. A desautonomia dos “quadros” é proporcionada pelo nome que encima os tópicos. Ele reativa a unidade e remete a um ser geral que se dispersou em qualidades visíveis. Volta a impor-se o conjunto, geometricamente concebido. Saindo de cada figura na sua autonomia, podemos contemplar o conjunto maior, o livro, designadamente os *Retratos-Relâmpago*. (LUCAS, 2001, p.62, grifo do autor).

Em “Homero”, o retrato se compõe pela fragmentação, cujo objetivo principal é a imagem, ou o quadro, que dela resulta:

#### HOMERO

Homero rapta Helena corporal, arma e desarma guerreiros, incendeia Tróia;

Fatigado, sangrando-lhe a armadura projetada pelo primeiro De Chirico, seguido por algumas Metáforas fiéis.

Recolhe-se, com guerra dentro, a um castelo de textos órfão de Helena; serpente e sibila interrogam-no.

Desprovido de Helena corporal, perde a vista.

O poema entretanto continua a caminhar às apalpadelas do seu corpo macho, auto-pai sem os braços de Helena total.

Antiquíssimo, já nem se recorda das suas primeiras letras. E clássico, barroco, romântico, surrealista, atômico.

A aurora dedirrósea, Helena n°2, abole o seu inventor;

O crítico Poleimos contesta-lhe a tésseira de identidade;

O vento analfabeto atira-lhe pedras.

(MENDES, 1994, p.1197).



Novamente, está em causa a relação entre autor e obra: Homero é colocado enquanto personagem da própria narrativa, num estado de dúplice agenciamento, ou seja, o daquele que escreve e age por dentro da própria narrativa. O caráter aforismático (aqui, muito próximo às explosões e iluminações breves que encontramos no *Poliedro*), bem como a ligação muito metaforizada entre os elementos, joga criativamente com o homem tornado personagem, ou seja, em seu estado de mito. Lançada sobre Homero, a noção crítica do sujeito autor do retrato dilui-se na força dessas “locuções epigrâmicas” (LUCAS, 2001, p.58), observadas inclusive pela horizontalidade da linha-verso, seccionada pelo ponto-e-vírgula – compondo espécies de *takes*, ou iluminações, criando o quadro geral do retratado. O caminho de construção do retrato dá-se no intercurso da frase por meio de momentos-chave, edulcorados pela abolição do espaço-tempo e pelo relativo acompanhamento do desenvolvimento da *Ilíada*. São eles: a) a relação com outros artistas, no caso, o Giorgio De Chirico (1888-1978) metafísico, donde a relação primeira que se pode estabelecer é com *Heitor e Andrômaca*<sup>211</sup> de 1917;

---

<sup>211</sup> Obra em que “[...] surgem personagens e objetos cuja coexistência num mesmo contexto é aparentemente inexplicável [...]”, bem como a metáfora muriliana que une disparidades. Como continua Argan (2010, p.496): “Inútil procurar significados recônditos, relações profundas: o significado, o princípio de relação é a negação de qualquer significado ou relação, a conversão consciente da realidade em não-realidade, do ser em não-ser. A pintura é especulação sobre a nulidade do ser; e, como especulação, não pode ter qualquer função.” No retrato a ele dedicado, Murilo Mendes (1994, p.1270, grifo do autor) diz: “Giorgio De Chirico foi um dos ídolos da minha mocidade. Nessa época eu admirava seus quadros somente de fotografia: mais tarde, ao conhecer os originais, notei que muitos ganham com a reprodução. Alguns poemas da minha fase inicial descendem – direta ou colateralmente – do primeiro De Chirico, aquele dos manequins, dos interiores ‘metafísicos’, do deserto melancólico, das praças italianas ou não, transpostas a uma situação particular de sonho; o poeta de uma Grécia heterogênea, mental e plástica, infinitamente recomeçada, onde o absurdo serve o relativo. Pintura, certo, de evasão, de recriação da memória, mas com implicações revolucionárias: contra o predomínio da mecânica, contra a prepotência da razão, contra certos postulados da civilização burguesa.”



Figura 16 – *Heitor e Andrômaca*, de 1917, de Giorgio De Chirico.

b) enquanto “poema” que caminha e é autônomo; c) quando considerado “antiquíssimo”, “clássico, barroco, surrealista, atômico” e d) o apagamento aparente do eu do texto. Essa forma de qualificar, ou retratar, como quisermos, a obra e a *persona* de Homero, insere o sujeito autor do retrato numa linhagem crítica que considera a obra homérica de determinado modo. E, ainda que esse modo de olhar seja comum e consensual talvez (quem mais adequado para abrir uma série de retratos do que Homero?), o sujeito não se exime de adotar um ponto de vista. Aliás, é coerente para a obra muriliana o fato de que o modo como esse sujeito encara a obra de Homero é daquele tipo que lhe imprime atualidade, dado que, nesse caso, permite a esse texto inaugural ainda estar aberto à criação e existência contínua. Portanto, é como se o retrato asseverasse que a iluminação veio de Homero. É um posicionamento sutil e nada assertivo, diferente da crítica em seus modos habituais? Sim, de fato. O que é interessante porque ele sobrevive no seu encadeamento metafórico, na relação de elementos aparentemente dissociados. Daí, o sentido de uma reflexão cujo resultado é muito mais uma imagem (por isso mesmo, retrato). Reflexiva, ela surge numa forma tateante (arrastando-se no branco da página), na tentativa de alcançar Homero. Como diriam Boris Schnaiderman e Elisabet G. Moreira (1976, p.434): “É Homero-Murilo, atemporal e aparentemente apessoal, mas na realidade muito Murilo, o século XX englobado em Homero e vice-versa.”

De um modo geral, fica claro um desejo de ficcionalização dos retratados, cujas personalidades tendem a comungar com o mito. Mas, àquela diluição da prosa do primeiro dos *Retratos-relâmpago*, contrapõe-se, por exemplo, uma outra forma de ficcionalizar. O sujeito coloca-se diretamente em contato com o homenageado num movimento que parte da leitura e credita ao texto um fundo biográfico muito parecido com aquilo que vemos em *A idade do serrote*. Essas figuras adquirem um caráter mítico do escalão de outras personagens da mitologia e a elas são equiparadas. Ainda que não tenha se concretizado em sua organização, é bom lembrar que a 2ª *Série* dos *Retratos-relâmpago* previa “[...] quatro setores: 1. dedicado a poetas e escritores; 2. a pintores e artistas plásticos; 3. a músicos; 4. a personagens da mitologia e da história” (MENDES, 1994, p.1702). Claro resta, por essa desejada alocação, que nosso autor não distinguia, na sua própria mitologia pessoal, uma divisão entre as esferas do conhecimento e da criação. Portanto, literatura, artes, música, mitologia, são parte de uma grande história da cultura do homem na qual Murilo se insere. Em contato com todas essas figuras, tornando-se uma delas,

a partir das facetas que recolhe, “[...] se filia a uma história paradigmática na qual é apenas um caso” (SÜSSEKIND, 1979, p.149).

Mas, se é à Grécia que Murilo sempre retorna e onde começa nessa obra, é na Itália que ele escolhe residir e travar múltiplas relações. No continente europeu, a sua intelectualidade se desenvolve no contato com um panorama cultural vasto e o qual ele antropofagiza. A sua vivência da Europa e de Roma especificamente é tão criativa que escapa ao usual o próprio retrato da cidade, oferecido pelo poeta numa entrevista à revista *La Fiera Letteraria*, em 1963, e que responde à questão “*Perché vive in Roma?*”:

#### VIVO EM ROMA

Vivo em Roma porque aqui posso exercer meu trabalho de professor, escritor e membro de uma sociedade secreta que se propõe dinamitar o monumento de *piazza Venezia*. Porque Roma, segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma, portanto não me sinto mais obrigado a seguir os rastros dos Césares. Porque seu povo é humano e simpático. Porque Roma tem belas mulheres, praças estupendas; este ocre de suas casas me serve de tônico. Porque aqui encontrei amigos deliciosos: que geralmente não crêem que  $2+2=4$ . Porque em Roma existe o Museu de Valle Giulia: quando entro ali me transformo num etrusco. Porque raramente se topam rinocerontes nos seus parques. Pois que é a cidade que vive sob o signo do juízo universal e da mais formidável história em quadrinhos, exatamente o juízo universal de Miguel Ângelo, o *arrabbiato* por excelência. Porque vivendo em Roma não sinto necessidade de ir à lua. Somos aqui, todos, lunáticos. Porque em Roma posso ver João XXIII, isto é, a excomunhão da bomba, o progresso do ecumenismo e da paz. (MENDES, 1994, p.47-48).

A citação é interessante na medida que mostra um discurso criativo, mesmo fora da obra, como se lhe fosse impossível desligar o modo poeta de ser; bem como o efeito positivo do ambiente romano. A crítica mais recente dirigida à sua obra é incansável em afirmá-lo: por exemplo, Augusto Massi (1995, p.330) ao dizer que “[...] Murilo encontrou no ambiente artístico europeu condições favoráveis para desenvolver seu trabalho poético e, entre eles, a crítica de arte.” Evidentemente, ao lado dessas afirmações, vêm sempre duas outras, elas mesmas correlacionadas: a de que não se separam prosa e poesia; e a de que não existe separação entre poesia e crítica, bem como entre esta e o ensaio. Daí Flora Süssekind (1979, p.159, grifo do autor) dizer: “É por meio dos retratos, grafitos e murilogramas que [o autor] produz sua reflexão crítica sobre a arte, seu objeto e suas relações com ‘o mundo’ e o ‘divino’.” E o mesmo Augusto Massi (1995, p.330) afirmar que a maior parte dos últimos textos de Murilo “[...] está escrita em

prosa. Ou melhor, lembram uma prosa aforística, de alta voltagem poética, cuja separação entre poesia e prosa torna-se pouco nítida.” Ou, ainda, nas afirmações de Maria Bethânia Amoroso (2013a, p.75, grifo nosso) de que “[...] o ensaísmo-crítico muriliano não distingue ou separa a poesia da crítica (e da amizade) – são uma só coisa –, levando-o, inclusive, em seus últimos escritos, a inventar ou reinventar **formas que abriguem a poesia-crítica.**”

Nesse sistema de poesia-crítica, a memorialística, fator também lembrado pelos críticos citados, tem um papel fundamental porque é ela um dos agentes detonadores das relações entre o poeta-crítico e o texto criticado. Ora, não se pode deixar de lado esta questão: se há poesia e crítica, elas também não se dissociam da biografia. No seio desta, a bandeira de que é mais importante viver a literatura do que escrevê-la materializa-se na memória da leitura, vivida e revivida literariamente em cada retrato, bem como nas relações travadas pelo sujeito com personalidades ímpares. É preciso, no entanto, apontar ao fato de que os leitores especializados do texto muriliano sempre fazem a ênfase recair de certa forma na crítica muriliana de arte e muito menos na da literatura, coisa que se dá, evidentemente, devido à compreensão por Murilo da falta de fronteiras entre as artes e pelo caráter *sui generis* de seu trabalho. A crítica que faz, a sua visão de mundo, aliás, está enraizada num sistema de inclusão, de compreensão do campo total da cultura. Disso, portanto, a presença, numa convivência natural, de literatura e artes, como em rápidas sinapses que ativam uma gama de relações criativas. Existe, nos retratos voltados à literatura, uma presença sensível da pintura e da música; e, nos retratos de artistas e músicos, a presença da literatura. Isso configura um sistema de vasos comunicantes fazendo com que o intercâmbio entre esses campos se dê, por vezes, com base na abolição espaço-temporal. A citação de De Chirico em “Homero” pode ser alinhada a outros exemplos cuja composição da imagem do retratado é feita tendo como parâmetro um artista de outro campo: em “Spinoza”, “contemporâneo de Rembrandt, Veermer e Pieter de Hooch, está para a filosofia como eles para a pintura”; em “Henri Michaux”, “[...] Mozart, Bach, Monteverdi, Purcell, Debussy – eram suas *bêtes noires*”; em “René Char” e seus “[...] tangentes Mozart, Braque, Van Eyck, Georges de La Tour, Beaujoulais”. No “Setor 2”: temos “Tarsila” que “[s]egundo Petrarca, é uma mulher ‘*che sol sè stessa e nulla altra somiglia*’”; em “Magritte”, lemos que “[...] combate a razão com as armas desta. Mas alguém imaginaria justapor Lautréamont a Descartes? A obra de Magritte, que sabe domesticar o absurdo, leva-nos a crer nesta possibilidade.” (MENDES, 1994, p.1256).

O caso das artes nos interessa mais de perto na medida em que, se Murilo Mendes escreveu crítica de arte, os princípios ali empregados podem ser estendidos à crítica da literatura. Em *Murilo Mendes: crítico de arte*, Marta Moraes Nehring (2002, p.19) diz que o autor “[...] não se limitou a ‘poetizar’ a crítica, foi mais fundo associando dois modos de percepção do real, o racional e o intuitivo.” Evidentemente o que motiva a crítica e a poesia, como afirma a autora, são instâncias diversas, no entanto, aquilo que as anima não. Ambas, e aqui falamos especificamente da crítica muriliana à arte e à literatura, são animadas pela vontade criativa, construtiva, que se colando ao objeto constrói um novo capaz de abrir a outras percepções daquele primeiro. Como diria Argan (1991, p.6) no artigo “O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes”:

Sempre preocupado com a vitalidade das imagens, [Murilo] não podia ignorar as relações entre imagens visíveis e fonéticas: a linguagem da crítica era precisamente o nexo entre as duas versões da imagem. Assim como se abstinha de pronunciar juízos, recusava, como transliteração, a tradução das imagens pictóricas em literárias: por isso, interpunha entre umas e outras o diafragma de uma linguagem crítica, da qual reconhecia a autonomia literária. Tal diafragma era sutil e quase invisível, como uma teia de aranha: considerava apenas as coisas que eram ali aprisionadas e que permaneciam suspensas até que se tornassem palavras – uma questão de tempo e de hábito.

O “diafragma da linguagem”, quando se trata dos *Retratos-relâmpago* voltados aos escritores, e interposto, como propõe Argan, entre duas linguagens, provoca esse relampejar criativo, próprio da linguagem literária, ou da poesia (o que se dá em todos os retratos do livro). O caso, portanto, não é o de intermediar imagem pictórica e imagem literária, mas de uma intermediação entre esta e o retratado que, por extensão, é a imagem da própria obra – homens-texto e mulheres-texto. A intermediação entre duas imagens literárias dá autonomia aos retratos de escritores, poetas e filósofos, pois a criação delas passa pelo crivo do sujeito muriliano que, ao estabelecer a passagem entre uma e outra, quer verdadeiramente compor a imagem do que é o retratado para si. No seu impulso criativo, os retratos tomam da linguagem crítica aquilo que poderia ser criativamente transformado. Do que tomam da crítica (de arte e de literatura), acrescentam a fluidez e fragmentaridade do ensaio, em direção à criação de um gênero quase completamente novo e muito pessoal, fundamentado numa outra imagem de dimensão mais abrangente, uma vez que nela se pressupõe o sujeito escritor.

Dado o diálogo entre o fragmentário e o total inacabado, como já observamos em Adorno (2003), vemos o quanto isso se coaduna às palavras de Murilo Mendes (2014d, p.85), em carta a Mário de Andrade, quando afirma que Tristão de Athayde “[...] fecha-se muitas vezes numa unilateralidade que foge à própria essência do crítico.” Na mesma carta, afirma ainda que Mário “[...] tem sempre o que dizer, e procura generalizar os pontos de vista, o que é muito necessário mesmo.” O modo como Adorno define o ensaio descreve muito do procedimento muriliano em relação aos *Retratos-relâmpago*: autonomia estética, fragmentação, inacabamento, dialética entre parte e todo, movimentação, apreensão do transitório, tentativa, prática. Mas não lhe esclarece, porque evidentemente não era este seu objetivo, o fato de que o poeta juiz-forano de Roma confere outro estatuto a esses textos quando os integra à própria obra. O caráter opaco dessas críticas-retratos-ensaio acomoda-se com muita naturalidade no todo dos escritos murilianos, pois com eles partilha aquilo que sempre definiu o poeta: o olho-armado para a tensão entre eu e mundo. Se aplicadas também à crítica literária efetuada nos *Retratos-relâmpago*, valem as palavras de Argan (1991, p.6), quando ele sustenta que, para Murilo,

[...] a crítica de arte era um gênero literário, um capítulo do seu trabalho poético. Por vezes o texto crítico conserva a métrica da poesia; mais frequentemente nasce como fato poético, e, depois, numa segunda versão, configura-se como prosa que se serve com discreta e espontânea propriedade da terminologia técnica da crítica de arte. Esta prosa resulta estranhamente rarefeita e algo vagarosa (também o seu falar era assim, como uma confiança feita a um amigo, e aquilo que à primeira vista podia parecer timidez era ao contrário civilíssima reserva), talvez para atenuar a sonoridade e enfatizar a transparência das palavras.

O próprio Murilo verbalizou a proximidade (possível) que era capaz de visualizar entre crítica e poesia em dois momentos numa carta dirigida a Mário de Andrade quando afirma, comentando o ensaio “A poesia em 1930”, que os estudos marioandrados “[...] têm tutano, têm peso específico, ao mesmo tempo que uma graça, uma leveza que só os poetas, os músicos e os aviadores podem obter.” E, mais ao final, quando informa: “Mando-lhe um artigo do Guilhermino. Achei uma espécie de poema. Peço-lhe me devolver na primeira oportunidade – só tenho este.” (MENDES, 2014d, p.85 e p.87). Essas afirmações comprovam que Murilo tinha plena consciência da capacidade da poesia de imprimir a sua força em escritos críticos. Aliás, em nenhum momento as terminologias relacionadas a uma atitude crítico-poética são fixas: “estudos” e “artigo” na carta. Nos *Retratos-relâmpago*, temos “artigo” e “capítulo” por exemplo – o

segundo na nota final da obra, já citada aqui; e o primeiro na nota ao final de “Michel de Ghelderode”<sup>212</sup>. Essa não-acomodação terminológica é índice de um movimento constante, fundamentado no processo reflexivo colado à palavra e ligado à noção de prática do texto. Numa carta a Carlos Drummond de Andrade, ele afirma: “Abandonei a colaboração n’A *Manhã*, se bem que estivesse gostando, pois me dava um certo **treino de escrever prosa**, e além disso os 800 cruzeiros me eram muito necessários, nas circunstâncias atuais de m/ vida.” (MENDES apud GUIMARÃES, 1996, p.22, grifo nosso). E, noutra, como se justificando a um comentário de Mário de Andrade, na gentileza que lhe era característica: “Espero *Remate de males* com ansiedade e o seu artigo. Mando dois poemas cabeludos, estou alarmado com as reclamações contra os poemas-piada, gosto de fazê-los porque **me dão agilidade ao espírito. Mas não fico neles.**” (MENDES, 2014d, p.84, grifo nosso).

A permeabilidade entre artes e literatura se dá tanto na visualidade do texto quanto na conformação linguística da imagem de que trata. Ou seja, o caso é captar linguisticamente o objeto retratado ou criticado. Ora, se o homem é a obra, em alguma medida, a crítica de arte também é retrato, de um tipo diverso. A base francesa de Murilo Mendes é fator determinante sobre o modo de conceber esse intercâmbio e as tensões entre as artes. Marta Moraes Nehring (2002) mostra como, para o poeta mineiro, filiar-se especialmente a Baudelaire e a Mallarmé moldou a sua crítica de arte<sup>213</sup>. Do ponto de vista de *A invenção do finito*, dos *Retratos-relâmpago* e, de resto, de quase tudo escrito pelo Murilo europeu, é patente o direcionamento à prosa poética, ao poema em prosa, ao ensaio, à reflexão e à construtividade do texto, cujo branco da página deve ser tão significativo quanto aquilo que se imprime. Acrescente-se a isso, a literatura enquanto *religere* entre o homem e deus num primeiro momento e o homem e os deuses, os próprios homens, num segundo.

---

<sup>212</sup> “Nota – Alguns elementos deste artigo, bem como as frases entre aspas, são extraídos, seja das minhas conversas com o dramaturgo em 1954, seja do livro *Michel de Ghelderode – Les entretiens d’Ostende*, fundamental para o conhecimento da sua obra e da sua vida.” (MENDES, 1994, p.1234).

<sup>213</sup> “Baudelaire escreveu sobre pintura porque, como poeta, sentia-se próximo e solidário ao artista plástico; relação que ia além de temas poéticos, estendendo-se à qualidade das imagens, à afinidade entre o timbre e a cor, entre o som e a palavra poética. Mallarmé aprofundou a procura pela afinidade estrutural entre pintura, poesia e música em *Un coup de dés*. Nos textos do poeta brasileiro, o catolicismo funcionou como elo de união entre a ideia de um simbolismo universal e as demais formulações sobre a arte. A aliança entre o trabalho plástico e o literário reflete, também, outra característica do simbolismo, a concepção de arte como vida. Décadas depois, os artistas ligados à escola de Paris partiram desta mesma atitude básica frente à arte, sintetizada por Murilo Mendes na frase ‘é preciso viver a poesia.’” (NEHRING, 2002, p.26, grifo do autor).



A leitura cruzada sugerida anteriormente entre os *Retratos-relâmpago* e o Murilo em verso, além de ser índice da autoconsciência do estado múltiplo da voz lírica muriliana, num movimento de revisão da obra, torna mais claro o processo de transformações do eu num elenco de personalidades e vozes em conflito. “Ao retrato pessoal de Murilo Mendes, pontilhado de certezas, dúvidas, aversões (ao fascismo, por exemplo, tantas vezes referido com horror) e preferências, acrescenta-se mais um traço: a divisão interior.” (LUCAS, 2001, p.56). Ela é incorporada à vivência desse sujeito lírico e acaba resolvendo-se na assunção de uma unidade convergente, tendendo à totalidade (MOURA, 1995), que busca organizar o caos e a miríade de referências de que sempre se constituiu. Nesse sentido, podemos afirmar que alguns trechos de “A poesia e o nosso tempo”, os textos de *A idade do serrote* e toda a “Microdefinição do autor”, são os retratos oficiais da voz muriliana. A questão aqui é que de um artigo de jornal, de um livro de memórias e um quase-prefácio, a poeticidade talvez se achasse suprimida. Ao contrário, esse conjunto de textos cobrem especialmente dois pontos desta poética e os alinhavam à autoexploração crítica: leitura e biografia.

Já mencionamos de modo muitíssimo breve “A poesia e o nosso tempo”. O texto foi publicado pela primeira vez no Brasil no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* em 1959. E em outras duas oportunidades: em *Presença da literatura brasileira: Modernismo* de organização de Antonio Candido e José Aderaldo Castello, em 1964; e, mais recentemente, em 2014, na reedição das obras do mineiro pela Cosac Naify, no volume dedicado à *Antologia poética*. Na primeira publicação, vinha antecedido de uma nota informando: “A solicitação desta entrevista levou Murilo Mendes a escrever um ensaio sobre a situação da poesia atual.”<sup>214</sup> Isso, logo de início, leva-nos a inferir que a escolha do ensaio é proposital justamente pelo seu aspecto de

---

<sup>214</sup> Conforme nota publicada no jornal e citada pelos organizadores do volume *Antologia poética* de Murilo Mendes (2014a, p.256) pela Cosac Naify: “O poeta brasileiro Murilo Mendes, que se encontra atualmente em Roma, concedeu, através de Walmir Ayala, especificamente para o Suplemento Dominical do JB, a entrevista que ora publicamos. Estamos em véspera de um acontecimento importante na literatura brasileira: a reedição, num só volume, da obra poética de Murilo Mendes, sem qualquer dúvida um dos mais importantes poetas vivos do Brasil. A solicitação desta entrevista levou Murilo Mendes a escrever um ensaio sobre a situação da poesia atual.”

naturalidade e liberdade, fugindo, portanto, da rigidez do formato da entrevista, e rumo à “reflexão livre”<sup>215</sup>.

No caso da versão publicada em *Presença da literatura brasileira*, e que lhe determina o título pelo qual seria conhecido (“A poesia e o nosso tempo”), apresenta-se o texto com cortes excluindo o que há de mais pessoal. Note-se: a fatura resultante desse corte agrega um valor muito mais crítico a um todo que tem, de fato, uma marca considerável de biografia e muito próxima aos textos em prosa poética da segunda face muriliana. Então, a título de exemplo, passagens como as seguintes, tratando das experiências mais diretas de leitura e de publicação (e que retiramos da edição de 2014), foram suprimidas em detrimento de um maior destaque de outras mais objetivas (retiradas da edição de 1968):

A mais remota imagem que me ocorre de mim mesmo é dum menino pensativo segurando um livro na mão. Com efeito, fui um leitor precoce. [...]

Minha adolescência e primeira mocidade foram profundamente impregnadas de leitura constante de Baudelaire e Victor Hugo, seguidos mais tarde por Edgar Poe. Não desejo fazer aqui um elenco total das minhas leituras. Destacarei apenas alguns nomes mais importantes para minha formação. Li centenas de poetas, romancistas, ensaístas, clássicos e modernos, seja no original, seja em traduções. Menciono os trágicos gregos, o romancista espanhol, Shakespeare, Pascal, Dostoiévski, Hölderlin, entre os que me nutriram substancialmente. Tive também ao longo da vida vários *coups de foudre*, entre os quais, Cesário Verde, António Nobre, Mallarmé, Góngora, Villon, John Donne, William Blake, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy, Pierre Jean Jouve, Milosz, Fernando Pessoa. [...] Do rico patrimônio cultural do catolicismo em nossa época interessou-me mais a obra de teóricos, exegetas e sociólogos como Newman, dom Ascar Vonier, dom Columba Marmion, Karl Adam, Romano Guardini, Henri de Lubac, Teilhard de Chardin, L. Lebreton, do que a de poetas e romancistas como Claudel, Péguy, Mauriac, Bernanos, Graham Greene, se bem que conheça e admire a todos esses também. (MENDES, 2014a, p.249).

Não considero o artesanato literário um fim em si, mas um meio de comunicação escrita.

Em minha poesia procurei criar regras e leis próprias, um ritmo pessoal, operando desvios de ângulos, mas sem perder de vista a tradição. Restringi voluntariamente meu vocabulário, procurando atingir o núcleo da idéia essencial, a imagem mais direta possível, abolindo as passagens intermediárias.

---

<sup>215</sup> Em “Lichtenberg”, Murilo Mendes (1994, p.1206, grifo nosso) afirma: “Há muitos anos que sou obcecado pela figura agudíssima de Lichtenberg: ele me ensinou entre outras coisas a pensar com *humour*. Na minha adolescência tive um professor de filosofia, J. E. de Aguiar, que entrevira este caminho, mas evidentemente, bem longe da genialidade do mestre alemão. Lichtenberg, um dos mais poderosos estimulantes da **reflexão livre**, transcendeu os limites impostos pela cultura do seu tempo, **suscitando uma visão original do homem, já agora capaz de pensar sem muletas.**”

Certo da extraordinária riqueza da metáfora – que alguns querem até identificar com a própria linguagem –, tratei de instalá-la no poema com toda a sua carga de força. (MENDES, 1968, 196-177).

Procedi muitas vezes como um cineasta, colocando a “câmara” ora em primeiro, ora em segundo ou terceiro plano: planos estes representados pelo encontro ou pelo isolamento de palavras, pela sua valorização ou afastamento no espaço do poema.

Sou contra a idolatria da linguagem; de resto sou contra qualquer idolatria. Não creio, repito, no artesanato literário como fim: é precisamente uma técnica de comunicação. Que nos diz hoje, por exemplo, a habilidade virtuosística dos Banville, dos Heredia etc.? Que nos diz a arte pela arte? Acho errado que um poeta atual não colha os frutos do grande movimento de renovação da técnica do verso operado em nosso século; que renegue a REVOLUÇÃO.

Cuidar do artesanato, desenvolver ao máximo a ciência da linguagem, de acordo; agora meter a poesia num sapato chinês, isto nunca. (MENDES, 1968, p.178-179, grifo do autor).

Por motivos independentes da minha vontade meus livros não foram publicados em ordem cronológica. Esta ordem será restabelecida na edição que atualmente se imprime na editora José Olympio. [...]

Convém frisar que revi todos os textos das *Poesias*. Suprimi do plano a História do Brasil, por julgá-la demasiadamente superficial: quebraria o conjunto lírico da obra. Corrigi muitos poemas e suprimi vários outros que me pareceram repetidos ou inúteis. De *Tempo e eternidade*, cacelei a inscrição primitiva “Restauremos a poesia em Cristo”, por desnecessária atualmente. [...]

Espero que a edição das *Poesias* reajuste minha obra e a situe no seu plano verdadeiro. Voto que não me parece absurdo, pois já foi formulado por mais dum crítico. Cito Otto Maria Carpeaux:

A bibliografia existente sobre Murilo Mendes é, com exceção dos elogios atribuídos a A poesia em pânico, insatisfatória: não reflete os entusiasmos que o lirismo do poeta provocou nem a incompreensão do seu “hermetismo”, nem se demonstrou ainda a unidade da obra multiforme.

(MENDES, 2014a. p.252-253, grifo do autor).

Poderíamos afirmar que o foco do texto pendulariza-se entre a análise da situação da literatura naquele momento e o modo como o poeta Murilo Mendes a vê e ali se insere. Tudo parte de uma primeira pessoa descrevendo a sua própria formação, por meio de um quadro de leituras, como se elas vindicassem todas as disposições que sente em relação ao ofício poético. Para além disso, toma a própria obra como objeto de análise ao falar sobre a organização de seus livros, numa descrição de seu processo compositivo. É, ainda, totalmente crítico ao se alinhar a Otto Maria Carpeaux e aos tantos críticos que sugere. A questão da exclusão de trechos acena, finalmente, à

abertura e liberdade da visão de crítica e literatura sustentadas por Murilo Mendes. Segundo os organizadores da edição de 2014 da *Antologia poética*, onde se publica na integralidade “A poesia e o nosso tempo”, Murilo permitira os cortes no ensaio para a publicação de Candido e Castello. Em carta endereçada ao primeiro, afirma: “Você poderá fazer a adaptação como bem entender. Dou-lhe carta branca.”<sup>216</sup> Assim posto, o organizador fragmenta o texto valendo-se de bolas pretas. Ora, resta evidente que não se trata de um poema, mas a lógica pode ser aplicada da mesma maneira, dado o intercâmbio de formas da obra muriliana, numa boa projeção do desejo de que seus poemas se constituam estudos que outros deveriam desenvolver: “[Murilo] [e]ncara a poesia como fenômeno diário, constante, permanente, eterno e universal. Considera seus poemas como ‘estudos’ que outros poderão desenvolver.” (MENDES apud MOURA, 1995, p.59, grifo do autor). Estão implicadas no conceito de “estudos” questões sobre as quais temos falado em todo este trabalho: naturalidade, incabamento, tentativa, exercício, continuidade, permanência. Nesse sentido, é possível estabelecer uma tessitura entre os próprios textos murilianos, como se eles se espelhassem e conformassem um todo uno. Basta ver, por exemplo, como alguns trechos, em seu teor crítico, parecem escapar e flutuar entre escritos cuja natureza é opositiva à primeira vista:

Penso em **certos críticos que às vezes apressadamente me rotulam** de surrealista e hermético sem ter em conta que a minha obra mergulha as raízes na tradição, e que toda poesia válida é num certo sentido hermética. **Penso também em outros que me conhecem apenas** como o autor de *Tempo e eternidade*. **“Não sou meu sobrevivente, mas sim meu contemporâneo”, escrevi na nota de introdução às Poesias.** Talvez sancione a minha afirmação o fato de um poeta como João Cabral de Melo Neto ter-me dedicado o livro da sua madureza: *Quaderna*, ainda inédito.  
(MENDES, 2014a, p.254, negrito nosso, aspas do autor).

No retrato de “Dino Campana”:

Emilio Cecchi, depois de o conhecer pessoalmente, escreveu que perto de Campana sentia-se a poesia como se fosse uma descarga elétrica, um alto explosivo. Segundo Eugênio Montale ele criou uma poesia órfica que não se limita ao título do seu livro. Luciano Anceschi diz que Campana é talvez uma das testemunhas capitais da poesia do século na Itália, **testemunha antes incômoda para uma crítica atenta aos esquemas previstos.**

---

<sup>216</sup> Conforme nota publicada no jornal e citada pelos organizadores do volume *Antologia poética* de Murilo Mendes (2014a, p.256) pela Cosac Naify.

É certo que ele teve a intuição do “fragmento” como saída para o impasse da poesia. Mas **então os críticos subestimavam a ideia do fragmento**, que mais tarde seria praticado por Ungaretti e outros. Tal técnica atinge aliás em Campana o estado de condensação, ao mesmo tempo que não anula o impulso teatral, uma das molas mais fortes desta lírica. Lírica de homem siderado pela intensidade da luz obscura; que combate sem cessar com a dura matéria da palavra para quem o mundo gordo excomunga a morte magra e séria.  
(MENDES, 1994, p.1214-1215, negrito nosso, aspas do autor).

Antônio Cândido (1989, p.51), em seu clássico ensaio “Poesia e ficção na autobiografia”, analisa “[...] certos livros recentes produzidos por escritores mineiros, que podem ser qualificados de autobiografias poéticas e ficcionais”. Dentre esses autores, estão Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Pedro Nava. Tratando de *A idade do serrote*, o crítico afirma:

[...] é autobiografia declarada, escrita em prosa[,] [...] **os tópicos são apresentados como unidades autônomas**, ou semi-autônomas, à maneira de crônicas soltas. E a prosa tem um ímpeto de tal maneira transfigurador, que nós nos sentimos dentro da poesia, como um primeiro fator que alarga o restrito elemento particular da recordação pessoal.  
A esse propósito, diga-se que talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente **nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa. A sua capacidade de reflexão e debate era grande, mas ele a exerceu sempre de modo poético**, ao contrário de Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Carlos Drummond de Andrade, que são grandes prosadores ao mesmo tempo que grandes poetas. (CANDIDO, 1989, p.57, grifo nosso).

Antonio Candido assevera a preeminência do fragmento, do inacabamento, a poesia revertida em prosa e, sobretudo, da reflexão por meio da poesia em prosa. Evidentemente, o aspecto memorialístico aparece sob as garras de uma transfiguração dos dados biográficos. Nesse meio, a leitura surge como paradigma, dando ao texto um teor de romance de formação (guardadas as distâncias), pois que somos apresentados a uma quantidade significativa de escritores e artistas que compuseram a personalidade do sujeito lírico muriliano. Flora Süssekind (1979, p.151) faz uma pequena lista de citações recorrentes em *A idade do serrote* introduzidas pela preposição “segundo”, mostrando, ademais, como a linguagem de Murilo estaria ali submetida a “tradicionais paradigmas literários”, ou seja, corresponderia a um paideuma que se começara a fundamentar na infância. Ainda segundo a autora, a obra se estrutura por meio de um conjunto que “se subdivide numa série de pequenos retratos-casos”. “São escolhidos alguns personagens e

de suas vidas, algum caso que tenha marcado o Murilo-menino. E, como foi dito antes, ou cada caso ilustrará uma conclusão genérica relativa à vida de Murilo já adulto ou à História de maneira geral; ou será incluído num princípio universal qualquer.” (SÜSSEKIND, 1979, p.149). Por entre os retornos dos casos, encontramos com facilidade a convivência entre poesia e crítica, num estado pendular que queremos destacar. É o caso de “Marruzko”:

#### MARRUZKO

Antigamente era o leão.

Certo que já se tinham levantado do caos primitivo o cachorro, o gato, o boi, o cavalo – sem deixar de lado a mosca, a barata, a aranha, o rato, o besouro, a borboleta, a lagartixa.

Mas foi o leão que marcou de modo particular a minha iniciação aos bichos, nossos parceiros de aventura terrestre. Dá-se o caso que, sendo eu menino, apareceu na cidade uma companhia circense com seus bichos, seus palhaços, seus trapezistas, seus mambembes, e, acima de tudo, seu leão.

Grandes cartazes pregados pelas esquinas anunciavam a glória do leão, sua potência, seu *fáscino* e perigo. Espaventoso animal! Ninguém deve aproximar-se da jaula, o felino poderá enfurecer-se, quebrar as grades, despedaçar meio mundo. Não se trata de nenhum leãozete ou leônculo: é antes um leão enorme, de força espetacular.

O nome do leão era Marruzko. Esses dois erres, com o zê azedo e o ká cortante, mais o urro do u no centro, formavam um composto que me aterrorizava. [...]

•

Dias depois, continuando o circo suas funções, divulgou-se rapidamente a insólita notícia: o advogado Amanajós... o maior boêmio da cidade, cuja vida real fundava-se no álcool, dirigira-se às duas da manhã para os lados do circo, entrando na jaula do felino, ora aberta. O animal dormia; já tinha passado segundo Victor Hugo *l'heure tranquille où les lions vont boire. Tout reposait dans Ur et dans Jérivadeth.*

Às oito da manhã o pessoal circense deparava este raro espetáculo: o leão, desperto, dentro da jaula, em companhia do irmão da opa Amanajós dormindo a seu lado o sono dos bem-aventurados. Marruzko, o leão espaventoso, era muito velho, desdentado, amnésico, vegetariano. [...]

•

Mário de Sá-Carneiro mandou uma vez a Fernando Pessoa o texto de sua poesia “Dispersão”, que assim termina:

.....  
 Castelos dismantelados,  
 Leões alados sem juba...  
 .....

Comentando estes dois versos, diz o próprio autor:

Leões que são mais que leões, pois têm asas e aos quais no entanto arrancaram as jубas, a nobreza mais alta, toda a beleza das grandes feras douradas.

Provavelmente o mesmo aconteceu ao pobre Marruzko, que sem querer nos esnobou. Outro poeta português, Teixeira de Pascoaes, celebra por sua vez os

Leões cheios de sombra e melancolia,

Verso de indúbia sugestão, mas que não considero perfeito devido ao uso impróprio do adjetivo “cheio”, do qual não escapam, aliás, outros escritores ilustres, que se referem até a pessoas “cheias de fome”.

Mas é a Jean Arp, escultor, pintor e poeta da minha reverência, que pedirei emprestado o fecho leonino desta página:

*Par conséquent  
 Le lion est un diamant.*

(MENDES, 1994, p.905-907, grifo do autor).

O texto, em sua prosa fragmentada e relativamente autônoma, avança estabelecendo o retrato do animal do ponto de vista da memória e da biografia, mas de modo alternado com o resquício das leituras que o sujeito fizera. Partindo delas, o eu muriliano constrói relações, cita trechos e se posiciona criticamente em relação ao lido, conectando-o ao aspecto diário, de vivência cotidiana passada, pelo qual inicia. Justamente por isso, consegue estabelecer um fio (praticamente narrativo) entre o fato ficcionalizado (Marruzko e suas peripécias) e a literatura (Hugo, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Jean Arp). Nesse caminho, a comunhão dos múltiplos eus do poeta é necessária, sendo os mais visíveis o Murilo-menino-adolescente e o Murilo que fala, ou Murilo-adulto.

E admitindo o biografismo refletido na poesia, observamos, com fundamento em *A Idade do Serrote*, que aquilo que o poeta veio a ser começa conjuntamente com as descobertas e perplexidades, em suma, com revelações/participações da infância/adolescência, posteriormente submetidas, ou não, à razão. Sem dúvida, derivam daí as reconstituições selecionadas naquele livro, preocupadas muito mais com a explicação reflexiva, o comentário ou a justificativa, do que com a solicitação anterior vivencial, da recuperação. Essa postura expressa em fragmentos de prosa concentrada e quase sempre poética, se expande a seguir com a experiência adulta, disseminada em outras páginas também em prosa, que devem ser igualmente equacionadas com a poesia. (CASTELLO, 1999, p.241).

É preciso ainda comentar que existem certas recorrências temáticas<sup>217</sup> pontuando o universo muriliano: o tigre já aparecera em outros momentos, o leão também. Fato é que esses temas recorrentes sempre aparecem rearranjados, sob formas variadas, estabelecendo um texto em plena transformação e movimentação<sup>218</sup>. Todavia, recorrente é também a leitura de si, com ares quase de esclarecimento da gênese, de acordo com o que Drummond (2014b, p.168, grifo do autor) afirma, numa resenha do *Correio da Manhã* de 1968, por ocasião da publicação de *A idade do serrote*:

Os estudiosos do poeta [...] irão encontrar neste livro muitas fontes de seus versos aparentemente gratuitos ou misteriosos. Quando nos *Sonetos brancos* ele afirma: “Desde menino descobri a mulher”, registra uma vivência que *A idade do serrote*, transbordante de mulheres-signos, documenta como uma escritura. Em *O visionário*, poema “Pré-história”, “Mãe vestida de rendas toca piano no caos”, é a versão do fato: “Minha mãe, afeiçãoada ao canto e ao piano, morre de parto com 28 anos. Torna-se constelação”. Sua segunda mãe surge pianolando e cantando Porpora e Caldara”, numa Juiz de Fora toda música e pianos, a tecer a estrutura musical que é o próprio ser de Murilo, temponauta que explorou em Roma um fabuloso e concreto passado mineiro, à luz do cometa de Halley.

A “Microdefinição do autor” abre a primeira edição do *Poliedro*, em 1972, e está datada da seguinte maneira: “Roma, 14-2-1970.” Na *Poesia completa e prosa*, da Editora Nova Aguilar, publicada em 1994, esta “Microdefinição” foi deslocada para a “Introdução” numa seção intitulada “Murilo Mendes por Murilo Mendes”. Ela aparece também em *Transístor*, antologia de prosa de 1980 (que abrange produções de 1931 a 1974). Todas essas datas são importantes por

---

<sup>217</sup> A questão do bestiário muriliano do *Poliedro*, ou do “Setor Microzoo” é interessante justamente porque a ela poderíamos acrescentar “Marruzko” e outros textos de *A idade do serrote*. Sobre o tema, Maria Esther Maciel (2007, p.200-201, grifo do autor) diz que “[...] os bestiários ‘realistas’, por sua vez, compõem-se de registros mais particulares e de observações mais afetivas do escritor, entrando muitas vezes nos domínios do poético. O que não exclui desses escritos, obviamente, possíveis referências eruditas. Em sua maioria, eles são tentativas de compreensão da ‘outridade’ que os animais representam para a razão humana, buscando destes extrair um saber sobre o mundo e a humanidade. Sob esse prisma, alguns autores adeptos dessa vertente zoológica enfocam o mundo zôo com uma cumplicidade explícita, feita de respeito e nenhum moralismo, como se pode ver na obra do poeta inglês Ted Hughes, composta de uma enorme quantidade de poemas voltados para o tema, e na de Guimarães Rosa, como se pode ver nas séries ‘Zôo’ e ‘Aquário’ da miscelânea *Ave palavra*. Outros escritores – com propósitos memorialistas – já convertem os animais em imagens de uma infância perdida, como é o caso de Murilo Mendes, que faz na ‘Seção microzôo’ [sic], de *Poliedro*, um inventário de seus bichos, aqueles que compõem sua enciclopédia particular, os seus arquivos de vida.”

<sup>218</sup> Murilo leva em conta a questão do agrupamento temático. Comentando, em “Nota liminar”, a própria antologia que elaborara e fora publicada em Lisboa, em 1964, o poeta afirma: “Não me desagradaria também organizar uma antologia segundo a temática, as tendências ou as pesquisas que venho fazendo ao longo dos anos.” (MENDES, 2014a, p.258).



mostrar a proximidade em termos de produção de textos de diferentes gêneros, como é o caso dos poemas em prosa e dos textos memorialísticos; faz observar, ainda, a mobilidade daquilo que produzia Murilo Mendes, e, sobretudo, a porosidade dessas formas. No entanto, pode ser também lida como um autorretrato. Composta de cinco partes organizadas de (A) a (E), a “Microdefinição” traça o retrato poliédrico do “Autor”, não de Murilo Mendes, direcionando o leitor à compreensão da existência consolidada de uma voz ficcional e biográfica a um só tempo, pois nas linhas gerais que determina, é difícil não perceber o eu-civil muriliano guiando os passos do eu-lírico e ficcionalizando-o. Escrito em primeira pessoa, o texto estabelece as principais linhas de força de sua obra e, assim, como vimos com os retratos de Victor Hugo e de Jorge Luís Borges, o homem é a obra. Declarando adesões e recusas a determinados autores e artistas, num tom jocoso e rebelde, a estrutura é afinada aos movimentos paratáticos, à enumeração, ou *takes* cinematográficos. As partes (A) e (E) talvez sejam as mais significativas para nossos propósitos.

#### MICRODEFINIÇÃO DO AUTOR

(A)

*Sinto-me compelido ao trabalho literário:*

*pelo desejo de suprir lacunas da vida real; pela minha teimosia em rejeitar as “avances” da morte (tolice: como se ela usasse o verbo adiar); pela falta de tempo e de ideogramas chineses; pela minha aversão à tirania — manifesta ou súbdola —, à guerra, maior ou menor; pelo meu congênito amor à liberdade, que se exprime justamente no trabalho literário; pelo meu não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares; pela certeza de que jamais serei guerrilheiro urbano, muito menos rural, embora gostasse de derrubar uns dez ou quinze governos dos quais omitirei os nomes: receio que outros governos excluídos da minha lista negra julguem que os admiro, coisa absurda; porque sou traumatizado pela precipitação diária dos fatos internacionais; por ter visto Nijinski dançar; pelo meu apoio ao ecumenismo, e não somente o religioso; por manejar uma caneta que, desacompanhando minha ideia, não consegue viajar à velocidade de 1.000 quilômetros horários; pelo meu ódio físico-cerebral ao fascismo, ao nazismo e suas ramificações; pela tendência a preferir Aliocha a Ivan e Dimitri Karamazov; porque dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; porque não separo Apolo de Dionísio; por haver começado no início da adolescência a leitura de Cesário Verde, Racine, Baudelaire; por julgar os textos tão importantes como os testículos; por sofrer diante da enorme confusão do mundo atual, que torna Kafka um satélite da Condessa de Ségur; pela minha tristeza em não poder conversar esquimais e mongóis; pela notícias de que Deus, diante da burrice e crueldade soltas, demitiu-se do cargo de administrador dos negócios do homem; pelo charme operante das cabeleiras e das pernilongas,*

*das sexy a jato e das menos sexy a tílbur; pela fúria galopante dos quadros e colagens de Max Ernst; pela decisão de Casimir Malevich, ao pintar um quadrado branco em campo branco; pela vizinhança através dos séculos, malgrado as sucessivas técnicas e rupturas estilísticas, de Schönberg e Palestrina; pelo meu amor platônico às matemáticas; pelo dançado destino e as incríveis distrações de Saudade; pelo meu não vertical às propostas -de determinados apoetas impostas no sentido de liquidação da poesia; pelas minhas remotas e atuais viagens ao cinematógrafo, palavra do tempo da infância; porque temo o dilúvio de excrementos, a bomba atômica, a desagregação das galáxias, a explosão da vesícula divina, o julgamento universal; porque através do lirismo propendo à geometria. [...]*

(E)

*Tenho raiva de Aristóteles, ando à roda de Platão. Sou reconhecido a Jó, aos quatro evangelistas, a São Paulo, a Heráclito de Éfeso, Lao-Tsé, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Lichtenberg, Chamfort, Voltaire, Novalis, Leopardi, Stendhal, Dostoievski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche, Ramakrishna, Proust, Kafka, Klebnicov, André Breton;*  
*a Ismael Nery, Machado de Assis, Mário de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Drummond, João Cabral de Melo Neto;*  
*a Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Stravinski, Anton Webern, aos inventores do jazz;*  
*aos “primitivos” catalães, a Paolo Uccello, Piero della Francesca, Vittore Carpaccio, Breughel, Van Eyck, El Greco, Rembrandt, Vermeer de Delft, Goya, Mondrian, Picasso, Paul Klee, Max Ernst, Arp;*  
*a Chaplin, Buster Keaton, Eisenstein;*  
*convicto de que acima das igrejas, dos partidos, das fronteiras, todos os homens conscientes, em particular os escritores, devem unir-se contra a guerra, a massificação e a bomba atômica.*

*Roma, 14-2-1970.*

(MENDES, 1972, p.xvii-xx, grifo do autor).

Ilustra-se muito bem a figura siderada do eu-lírico muriliano, assim como a maioria das disposições que apresenta em cada um de seus livros publicados. Se a ideia era delinear a forma do sujeito por meio da qual origina-se o ponto de vista dos poemas em prosa do *Poliedro*, o resultado é satisfatório porque segue a mesma lógica desses poemas: a divisão em partes, a enumeração, o corte visual da frase. O “Autor”, este eu-outro estabelecido, é a personificação da própria obra e a ficcionalização da vida: junta elementos díspares num todo móvel, desmontável, uno e complexo. O mesmo podemos fazer com a “Microdefinição”. Aquele caráter de personalidade conflituosa e inquieta é passado em revista, mas, ainda assim, a parte que lhe encerra é aquela em que professa suas devoções artísticas. De modo organizado, mas compondo

um conjunto intercambiável, Murilo enumera escritores, músicos, pintores e cineastas, numa organização similar à “gradação de interesses” aplicada por Fábio Lucas (2001) aos *Retratos-relâmpago*; similar, para além disso, ao modo como dispõe esses nomes em “A poesia e o nosso tempo” ou, mais diluidamente, em *A idade do serrote*. Fato é, se o poeta determina nos retratos traçados de outros artistas, que o homem é a obra, isso fica muito claro também naquele retrato que pinta de si próprio. Nesse sentido, o giro podendo ser efetuado entre todos os seus textos é crítico uma vez que permite ao leitor movimentar seus escritos, mantê-los vivos, estudá-los. Coisa somente possível a partir da divisa da “poesia liberdade”. É preciso ler na prosa e nas diferentes publicações de Murilo Mendes os traços gerais que orientam a sua poética: poesia, prosa, biografia, memória, crítica, elementos de vanguarda.

Voltando aos *Retratos-relâmpago*, o do Murilo-Poeta dali se depreende, como já se disse, do contato com os retratados, e da função de estudioso. Nesse sentido, o teor de criticidade é tanto mais luminoso quanto maior o for a relação conflituosa com o outro que é tradição. Esse gosto e desgosto surge claramente explicitado. É o caso dos comentários sobre *As metamorfoses* feitos em “Castro Alves”<sup>219</sup>. Com o romântico, a relação data da adolescência “[...] idade em que o escritor começa a descobrir a passagem das coisas, a visitação das imagens: [quando] a metáfora corresponde a uma necessidade visual imediata, a inteligência cede o passo aos empurrões do instinto.” (MENDES, 1994, p.1211, grifo do autor). Num retrato cheio de ressalvas (“o amor do superlativo, a deficiência crítica, a tendência à hipérbole”), ainda que “não reneg[ue] o charme castroalvino”, disso provavelmente a grande quantidade de citações de versos de Castro Alves, a última parte é decisiva:

---

<sup>219</sup> Se Castro Alves vem como influência direta, Henri Michaux surge retratado como relação interpessoal. Nesse sentido, a gênese da obra está intimamente inserida num movimento da vida cotidiana, de encontros e trocas, que, evidentemente era um momento de efervescência cultural: “Um dia encontrei-me com ele na Livraria José Olympio. Eu trazia o canudo dos originais de *As metamorfoses*, para entregar a um editor. Michaux, com grande surpresa minha, mostrou interesse em folheá-los. Disse-me que lia espanhol. Decifrou o primeiro texto, ‘O emigrante’, afirmando: ‘*C’est très beau*’. Respondi que então lho dedicaria: assim fiz. Daí o oferecimento num exemplar do seu livro *Peintures: ‘A Murilo Mendes qui d’un seul poème a emporté mon admiration et ma sympathie. H. Michaux’*.” (MENDES, 1994, p.1227, grifo do autor).

A poesia “O Visionário” do meu livro *As Metamorfoses*, pela temática, pelo ritmo, pelas imagens, descende diretamente de Castro Alves. A “magnólia cálida” do mesmo livro e a “magnólia móbil” de um texto recentíssimo filiam-se à sua famosa “camélia pálida”<sup>220</sup>.

Mas isto não significa que Castro Alves seja um santo do meu altar.  
(MENDES, 1994, p.1213, grifo do autor).

Esta última frase funciona praticamente como um aforismo em dois tempos com uma ponta de teor deceptivo, esta representada pela frase, aberta pelo adversativo “mas”, e que encerra o retrato. Há, declaradamente, entre Murilo Mendes e Castro Alves, uma ligação de aproximação e recusa – completamente antropofágica, pois o poeta assume tomar o que lhe convém e dispensa, sem mais delongas, não nominalizando, aquilo que julga inadequado. No entanto, a natureza do último fragmento do retrato é de desvelamento do processo criativo, crítico e poético. A presença de uma primeira pessoa afirmada pelos possessivos só reforça a ficcionalidade do sujeito pela impressão de que obrigatoriamente sai de si para analisar a um outro. “Nietzsche” também serve como exemplo disso que falamos:

Sou grato a Nietzsche por certas palavras: “o espírito que dança”; “criação de valores novos”; “tudo o que não me faz morrer torna-me mais forte”; “o poder oculto da alma”; “no homem acham-se reunidos criatura e criador”.

Sou in-grato a Nietzsche pelo seu culto extremo da força, do mandarinato; pela sua incompreensão do cristianismo.  
(MENDES, 1994, p.1210, grifo do autor).

---

<sup>220</sup> A “magnólia cálida” está em “Anamorfose” e a “magnólia móbil” em “Grafito na pedra de Minha Mãe” de *Convergência*. A “camélia pálida” da qual as outras duas derivam encontra-se no poema “Mocidade e morte”. Não sem razão, os três poemas envolvem a figura da mulher e a morte. Quanto ao poema “O visionário”, de fato, tanto o ritmo grandiloquente quanto a temática de Castro Alves podem ser ouvidos: “Eu vi os anjos nas cidades claras, / Nas brancas praças do país do sol. / Eu vi os anjos no meio-dia intenso. / Na nuvem indecisa e na onda sensual. // À meia-noite convoquei fantasmas, / Corri igrejas de cidades mortas, / Esperei a dama de veludo negro, Esperei a sonâmbula da visão da ópera. // Na manhã aberta é que vi os fantasmas / Arrastando espadas nos ladejos frios: / Ao microfone eles soltavam pragas. / Vi o carrasco do faminto, do órfão, // Deslizando, soberbo, na carruagem. / O que renegou a Deus na maldição, / Vi o espírito mau nas ruas, / Cortando os ares com seu gládio de sangue. // Vi o recém-nascido asfíxiado / Por seus irmãos, à luz crua do sol. / Vi atirarem ao mar sacos de trigo / E no cais um homem a morrer de inanição. // À luz do dia foi que vi fantasmas, / Nas vastas praças do país do amor, / E também anjos no meio-dia intenso, / Que me consolam da visão do mal.” (MENDES, 1994, p.326).

É como se a “in-gratidão” contivesse a sua antítese na expressão da totalidade do sentimento em relação a esses autores. Movimento de aprovação e negação do lido e da tradição, o poeta exerce seu ofício sempre em clave comparativa em relação ao universo em que se insere. É preciso colocar-se em relação a esses autores para desenvolver o próprio trabalho, em outras palavras, é preciso proceder de modo crítico ao selecionar, ao julgar e, finalmente, compor o que escreve. Pelo viés da despreensão, evitando cair em polêmicas, ele se insere no rol dos artistas a quem retrata.

É preciso pelo menos mencionar a importância do encontro nos *Retratos-relâmpago*, especialmente quando se trata do desvelamento do contexto-histórico literário dos anos 1960 e anteriores. É claro, esses “encontros e episódios”<sup>221</sup> sofrem a ação da memória, mas, ainda assim, estabelecem, como nas *Recordações de Ismael Nery*, um bom instantâneo das relações, dos posicionamentos e dos ambientes culturais daquele momento, atuando como uma espécie de registro da época. E, à medida que vão surgindo nos textos, apresentam-se sempre amalgamados ao biográfico, servindo à leitura de arte, literatura, música e escultura – não raro, portanto, Maria da Saudade aparecerá e o poeta se retratará em atividades cotidianas. Nesse sentido, o texto é criativo e por isso mesmo não cai na pura crônica do dia ou no anedótico, como ocorre nas “Chronicas Mundanas”<sup>222</sup>, publicadas em 1920, e que compõem os primeiros escritos de Murilo Mendes. Os *Retratos-relâmpago* não caem, portanto, na crônica do dia porque a sua força centrípeta é a busca pela interpretação, pela penetração no texto do outro. É o que temos, por exemplo, com o retrato dedicado a “Ezra Pound”, que começa já datado:

---

<sup>221</sup> Vale lembrar as notas ao final dos *Retratos-relâmpago*: “Certos encontros e episódios referem-se a datas anteriores à redação do texto. Baseei-me em apontamentos de cada época.” (MENDES, 1994, p.1702).

<sup>222</sup> Terezinha Vânia Zimbrão da Silva (2004, p.133 e p.134, grifo do autor), em “Crônicas da província”, informa que “[...] em 1920, saíram 28 colaborações na coluna intitulada ‘Chronica Mundana’, em sua grande maioria assinadas pelo pseudônimo ‘De Medinacelli’ [...]”. E continua: “Trata-se do que denominaríamos de ‘prosa crepuscular’, caracterizada, sobretudo, pelo uso frequentemente expletivo da metáfora e pelo convencionalismo da introspecção. Contudo, se as características de certo pré-modernismo são explícitas em algumas crônicas, [...] o que se entrevê é o futuro escritor modernista cultivador de aforismos.” Júlio Castañon Guimarães (1996, p.22) diz, de alguns desses aforismos, que “[é] de se observar que foram assinados, não com o pseudônimo, mas como ‘M. M. Mendes’. Se não são exatamente prenunciadores do futuro autor de aforismos e textos fragmentários, não deixam de assinalar um interesse remoto [pela ficcionalização que já florescia].”

## EZRA POUND

## 1

- (1961) Acho-me diante de Ezra Pound, no apartamento de um seu amigo, na Via Poliziano em Roma. Um apartamento qualquer, sem a marca de uma personalidade. Quarto modesto, guarnecido de móveis semelhantes aos da rua do Catete. Cama-divã, mesa, cadeiras, uma estante com livros e revistas; retratos familiares na parede. (Em compensação, no Alto Adige, o poeta mora num castelo do século XIII, de propriedade do genro, o escritor Boris Rachewiltz.)
- Pound tem 76 anos, é magríssimo, as faces cavadas. Fala pouco. Digo-lhe é a mais perfeita imagem física que até agora conheci de Don Quijote. Responde: “Sim, por causa da loucura”. Aludo à admiração que lhe dedicam muitos poetas brasileiros, à tradução de alguns Cantos publicada recentemente pelo grupo Noigandres. Ele comenta: “É uma boa tradução. As boas traduções têm a vantagem de esconder os defeitos dos originais”. Logo a conversa, dos poetas do Duecento, em particular Guido Cavalcanti, desloca-se para a pintura informal e a música eletrônica. No meio, Eliot. Diante deste nome Pound anima-se, encorajando Saudade a traduzir *The Stateman*.
- Tive sorte nesse primeiro encontro de 1961: então Pound ainda falava. (Mais tarde pude abordá-lo em reuniões literárias romanas e no encontro internacional de poesia em Spoleto, colegas com outros poetas num mesmo espetáculo de leitura de textos nossos.) Desde muito, com efeito, Pound falava vagarosamente, por monossílabos: fazendo o desespero dos jornalistas, que não conseguem extrair dele nenhuma declaração.
- Curioso é que a figura de Pound atual – sua própria ruína sobrevivente – conduz-me ao tempo da sua mocidade, quando ele se aconselhava aos jovens poetas a não deslizar para a emoção, e praticar o enxerto de vocábulos e línguas estrangeiras a fim de aumentar a dinâmica do texto. A descontinuidade e falta de estrutura de seus poemas – segundo alguns críticos impertinentes – talvez provenham da sua intuição do valor positivo do silêncio: em toda a grande poesia, como em toda a grande música, há que captar a força do silêncio. E não será a palavra a metáfora do silêncio? A alusão – recurso poético que procede de Mallarmé – acha-se plantada na pessoa de Pound tanto quanto nos seus textos.

## 2

- Ninguém ignora que ao tempo do fascismo Pound fez na Itália palestras pela rádio, ligando assim seu nome a um regime político negativo. Um escritor romano, de cultura marxista, explica-me que essa atitude do poeta origina-se de um engano sub-reptício da sua imaginação. Apoiava o programa econômico do fascismo porque o supunha oposto ao sistema capitalista americano. Sempre combateu o fenômeno da usura, fulminando-a (como o Florentino) em várias passagens da sua obra. A usura tornou-se sua *bête noire*. Segundo apurei, não extraiu proventos materiais do regime mussoliniano, recebendo pouco pela sua colaboração. O crítico Nemi D’Agostino, também marxista, escreveu que “as simpatias de Pound pelo fascismo são sem dúvida aspectos laterais e periféricos do seu *sistema*; neste caso a aberração do homem não deverá ser considerada distintamente da atividade do poeta”. Há na vida de Pound

episódios dignos de figurar na *Divina Commedia*. Caída a ditadura fascista, ninguém mais se lembrou dele. Sem uma lira no bolso atravessou a pé, como um peregrino da Idade Média, diversas regiões da Itália. Um dia os americanos das tropas de ocupação prenderam-no, levando-o para os Estados Unidos, onde pelo espaço de treze anos foi trancado num manicômio. Penso que assim purgou amplamente seus erros políticos. Em contrapartida, cito um episódio ameno: desembarcando em Nápoles, após sua libertação, Pound entregou aos jornalistas uma folha de papel onde alinhara “tudo o que é necessário saber sobre os Estados Unidos, principalmente contra os Estados Unidos”.

- O sistema Pound acha-se ligado não só à estrutura de uma forte personalidade literária, mas também à época da sua juventude, a um complexo de circunstâncias culturais, mormente anglo-saxônicas, representativas dum estado de espírito novecentista esteticizante, de que ele foi uma das figuras maiores. O crítico R.P. Blakmur considera-o um poderoso porta-voz de cultura, julgando mesmo que Pound *transmissor* é mais realizado que poeta original: “Desde que começou a publicar suas poesias ele tem jogado com a palavra latina *persona*, que, do ponto de vista, etimológico, significa alguma coisa através de que os sons se fazem ouvir; portanto, máscara. Os atores usavam máscaras através das quais grandes pensamentos e ações adquiriam voz. A obra de Pound tem se resumido a engendrar *personae*, tornando-se ele próprio, como poeta, uma pessoa por meio de quem tudo o que mais lhe haja interessado na vida e nas letras possa investir-se de voz.” E ainda: “Faltando-lhe suficiente substância própria para sustentar uma disciplina intelectual, Pound é sempre melhor quando lhe basta a disciplina do artesanato”.

- Talvez não haja outro poeta contemporâneo a suscitar opiniões tão divergentes. A comparação que se tentou com Dante não me parece feliz: da obra do Florentino, apesar da enorme carga de erudição que a lastreia, transborda sempre o coração do poeta, poroso na sua humanidade. Tais paralelos, de resto, são duvidosos, porque sobre Dante já passou a filtragem analítica de seis séculos, enquanto Pound ainda está vivo. (Também vacilo em atribuir a Mallarmé o título de “Dante da era industrial”, creio que caberia antes a Baudelaire.) De qualquer modo não poderá se recusar a Pound o título de *inventor*, e de fundador de poetas, alguns da alta categoria, como Eliot. O que não é pouco.

- Saudade dispara a Kodak, faz uma foto – documento vivo, que será publicada anos depois na edição brasileira, cuidada por Augusto de Campos e José Paulo Paes, do *A B C of Reading*. Despedimo-nos do poeta que, talvez mais do que nenhum outro neste século, levantou a linguagem-estrutura. Aquele que agora usa a palavra com a economia dos antigos chineses (Pound, aliás, sempre visou a China). Volto para casa meditando na crise do mundo atual. Na crise da poesia analítico-discursiva. Na crise da poesia concreta. Na crise da aventura do homem, na desintegração do sagrado. No erro crítico que consiste em taxar de humano somente o que vem da sensibilidade e do instinto, separando o humano do intelectual. Quem traçou as fronteiras entre o humano e o desumano? Enfim, ligo Pound agora já não a uma figura física (Don Quijote), mas a uma imagem intelectual, à do seu ilustre antecessor Guido Cavalcanti: “*io vo come colui ch'è fuor di vita...*”

1971

(MENDES, 1994, p.1277-1280, grifo do autor).

## 4.2 A *Convergência*

### MURILOGRAMA A EZRA POUND

Marca a transição do manuscrito  
Ao texto novo datilografado.

Com “eyes of Picasso” investe o espaço  
Da então palavra a duas dimensões.

Scriptor inventor desce de másc’ara  
No tablado onde esgrime sua pessoa.

•

Exposto numa jaula expia a culpa  
De colab. speaker do fascismo:

Página tristobscura no contexto  
Da sua vocação de dramaturgo.

•

Alterna Arnaut Daniel e Cavalcanti.  
Cedo suscita / o descordo e a tense.

Ao projetar o tema sobre o tema  
Explota a área linguística do verso:

Condensa a estrutura sua prismática  
Ideo. gramando o cosmotexto.

*Roma 1965*

(MENDES, 2014c, p.124, grifo do autor).

*Retratos-relâmpago* publica-se em 1973 e *Convergência*, ao qual pertence esse “Murilograma a Ezra Pound”, em 1970, com poemas escritos entre 1963-1966. Se em ambos o objeto é um poeta e sua obra, levando ao leitor a uma percepção crítica desses, pelo menos num deles a concisão impera. A leitura em paralelo dos retratos, um em prosa e outro em verso, prova a redução, no sentido de essencialidade, que se opera em *Convergência* – num esquema não totalmente espelhado, temos curiosos oito blocos no retrato e oito dísticos no poema. Presente, no entanto, está o desejo do retrato por um ótica particular, um Murilo obsedado por “[...] ‘fixar’ em som e sentido uma estação da vida, uma imagem de amigo radiografado – ‘kodakado’, como diriam os modernistas dos anos 20, de reproduzir para si e para os outros a ‘essência’ de um



pintor como de uma cidade, ou de um país inteiro, considerados sempre na mesma perspectiva e escala de ‘objetos poéticos’.” (STEGAGNO-PICCHIO, 1994, p.29, grifo do autor). Portanto, a pergunta que talvez pudéssemos nos colocar aqui é: como são também críticos, no sentido tomada até então nesse trabalho, os poemas inseridos em *Convergência*? O que assim lhes caracteriza pode ser entrevisto observando-se algumas situações: a primeira é que esses objetos são críticos do ponto de vista do modo como tratam seus temas; a segunda, no sentido de que agem por complementaridade e inacabamento; e, por fim, numa visada mais claramente metapoética, quando se põem a observar a dinâmica da própria concepção muriliana de poesia. Da meditação acerca das inúmeras crises (da “poesia analítico-discursiva”, da “poesia concreta”, da “aventura do homem”), Murilo empenha-se num processo (longo) de busca da expressão essencial que acaba, na senda de Pound e de outros poetas, condensando a estrutura poemática, “ideo. gramando o cosmotexto.”

*Convergência* divide-se em duas partes: “Grafitos” e “Murilogramas” (respectivamente, dedicados a Ruggero Jacobbi e Luciana Stegagno Picchio) compondo a primeira, intitulada “Convergência”; e “Sintaxe”, dedicada “À fabulosa memória de Oswald de Andrade”, como a segunda. Antes delas, a título de apresentação, o “Exergo”:

#### EXERGO

Lacerado pelas palavras-bacantes  
 Visíveis tácteis audíveis  
 Orfeu  
 Impede mesmo assim sua diáspora  
 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele  
 Orfnós Orfvós Orfeles

*Roma 1964*

(MENDES, 2014c, p.9, grifo do autor).

O mesmo poema será aquele que encerra a segunda parte (os “Murilogramas”, iniciado exatamente com um “Murilograma ao Criador”). Desta feita, seu título é “Final e começo” e surge com mínimas e decisivas alterações:

## FINAL E COMEÇO

Lacerado pelas palavras-bacantes  
 Visíveis tácteis audíveis  
 Orfeu  
 Impede mesmo assim sua diáspora  
 Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orfeu Orftu Orfele  
 Orfnós Orfvós Orfeles

FIM?

(MENDES, 2014c, p.134).

A repetição do poema questiona-o: se o exergo é a inscrição, esta é obrigatoriamente móvel, sujeita às transformações do tempo. Daí o “FIM?” interrogativo e irônico transforma o primeiro poema num outro, provando definitivamente que ele não poderia acabar, datado que antes estava. Então, este Murilo-Orfeu é sempre diverso, mesmo lacerado pelas palavras, desde que se mantenham o “nervo & a ságoma”, ou seja, a ossatura e o equilíbrio arquitetural da palavra. Antônio Donizeti Pires (2010, p.164), observando a “adesão profunda de nosso poeta a uma cosmovisão que tem em Orfeu um de seus sustentáculos”, afirma:

[e]m decorrência da colocação estratégica dos dois poemas, há uma explicitação da poética madura muriliana; um reforço de suas relações intertextuais com a tradição poética e artística (música e pintura); um adensamento efetivo de sua adesão consciente aos místéricos postulados órficos; uma gravação muito pessoal de sua passagem por tempos e espaços até contraditórios, em suas muitas viagens.

Esses pontos são intensificados pelos aspectos racionais e construtivos, pois a poesia muriliana dos anos 1960 detona automaticamente um estado de contraste (só aparente) com tudo que produzira até então. Nesse sentido, há uma redução ao essencial tão definida e um uso tão espacializado do texto que se chegou (e ainda se chega desavisadamente) a aventar o seu direcionamento concretista. Quando perguntado se *Convergência* seria um livro de poesia concreta, a sua “Resposta ao questionário de Laís Corrêa de Araújo” é um definitivo “Não”. Segundo ele, a obra resume experiências de 22 e 30, além de conter toques dos concretos e dos praxis, sendo, ainda assim, um “livro muito muriliano”. Atraído pela “poesia gráfica” do Concretismo, o autor assegura, por sua ótica, a importância desse movimento nacional de vanguarda, apesar de não considerar todas as suas realizações “felizes” (diz ele que a poética

concreta é desligada de conteúdo afetivo), além disso, dá crédito à difusão cultural por eles realizada. Definindo sua relação com a vanguarda, diz a Laís Côrrea de Araújo que, se não é um livro de poesia concreta, “[...] *Convergência* deve muito ao concretismo: em vários textos desarticula a estrutura clássica; o verbo é abolido, muitas palavras são postas em evidente relevo (embora não com rigor gráfico). Outras isoladas, etc. Os traços de Rabelais e Joyce são manifestos. Tal orientação é mais nítida em ‘Sintaxe’.” (MENDES, 1994, p.50). De fato, a infelicidade pelo poeta entrevista nos concretos são as “formas de mera aparência gráfica, de esvaziamento duplamente referencial e estético” em que a poesia desfuncionaliza-se naqueles idos de 1960. Nesse sentido, Murilo não exhibe postura clara de vanguardista disposto ao risco:

Não se trata de ceder, avançar, conceder, atacar, numa estratégia de designer da linguagem, por modismo ou mesmo por convicção de que a poesia, enquanto palavra articulada, já não se basta, por seus próprios recursos, na competição moderna com a mensagem pictórica, a partitura ou os códigos de notação de outros condutos da informação estética. (ARAÚJO, 2000, p.128).

A sua empreitada em *Convergência* não é coisa nova, começara antes, e por isso é coerente com sua obra: está ligada à liberdade e às possibilidades da linguagem poética. Nesse sentido, a crítica especializada costuma apontar um direcionamento para o concreto, a busca pela objetividade, na poesia muriliana, pelo menos, desde o fim dos anos 1940, com *Sonetos brancos*<sup>223</sup>. Isso é o que afirma Alfredo Bosi (2006, p.450), em sua *História concisa da literatura brasileira*:

Desde os *Sonetos Brancos* (1948), a vocação para o real, tão forte que abraça também o real-imaginário, o supra-real, tem levado o poeta a avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas. Tendência que é um dos sulcos mais fundos da poesia contemporânea e que aproxima poetas de línguas diversas (Pound e Montale, Ponge e Drummond, Murilo e Cabral de Melo Neto) enquanto repropõe à Estética a questão da objetividade e, nos casos-limite, da autonomia da palavra artística.

Mas antes, Haroldo de Campos (1967, p.58, grifo do autor), no texto clássico que já citamos, intitulado “Murilo e o mundo substantivo”, e partindo do aforismo muriliano “passaremos do mundo adjetivo ao mundo substantivo”, indica essa tendência em *Tempo espanhol* de 1959: “O poeta, que em *Poesia liberdade*, abriu uma ‘janela para o caos’, sente agora a necessidade de

---

<sup>223</sup> Como bem nos lembra João Alexandre Barbosa (1974) em “Convergência poética de Murilo Mendes”.

ordenar esse caos, mas em toda a agressividade, sem nada lhe tirar da contundência original, somente despojando-o de tudo que não lhe seja cerne ou lâmina.” Se em “Sintaxe”, terceira parte de *Convergência*, a orientação ao concreto é mais intensa, por isso mesmo ela se resguarda por dois poemas: “Texto de informação” na abertura e “Texto de consulta” no fechamento, também o do livro. Tão importantes quanto o “Exergo”, esses dois poemas, sob a rubrica “Texto”, agem como questionamento, reflexão e delimitação da prática muriliana. Na verdade, pode-se dizer que estabelecem o movimento e as diretrizes daquilo que se lê em *Convergência*:

TEXTO DE INFORMAÇÃO

1

Noitefazes  
Ou diafazes?

Noite redonda  
Cararredonda  
Ar voando:  
Sono da palavra  
Coisa-feita.

Dia quadrado  
Caraquadrada  
Ar parando:  
Insônia da palavra.  
Coisa-fazes.  
Diafazes.

2

Tiro do bolso examino  
Certas figuras de gramática  
de retórica  
de poética  
Considero-as na sua forma visual  
Fora de função / no seu peso específico  
& som próprio  
de palavras isoladas:  
Oxímoron; anáclase. sinérese  
Sinédoque. anacoluto. metáfora  
Hipérbato. hipérbole. hipálage  
Assíndeto

## 3

*Ponga*, s. f. (Bras. Norte) Espécie de jogo. Consiste num quadrilátero de madeira ou papel em que se traçam duas diagonais e duas perpendiculares que se cruzam e em que se jogam dados.

## 4

Inserido numa paisagem quadrilíngue  
Tento operar com violência  
Essa coluna vertebral, a linguagem.

Esquadrinho nas palavras  
Meu espaço e meu tempo justapostos.  
E dobro-me ao fascínio dos fatos  
Que investem a página branca:

Perdoai-me  
Valéry  
Drummond.

## 5

... as palavras / coisas / são belas  
No seu vestido justo  
Criado por alfaiates-óticos.

## 6

Eu tenho a vista e a visão:  
Soldei concreto e abstrato.  
Webernizei-me. Joãocabralizei-me.  
Francispongei-me. Mondrianizei-me.

*Roma 1964*

(MENDES, 2014c, p.137-138, grifo do autor.)

Justificativa, auto-análise, autocrítica, Murilo Mendes estabelece as bases concretas de uma poética que examina as palavras em seu peso, imagem, sentido e sonoridade. As já muito citadas referências a Weber, João Cabral, Ponge e Mondrian, subscrevem o poeta numa tradição mais objetiva em sua relação com as artes. Ora, o termo “Murilograma” recende a Apollinaire e seus *calligrammes*; o modo como as citações e termos de outros autores são introduzidos tem muito de Pound; o “Grafito”, tanto moderno quanto antigo, é a inscrição do transitório no eterno. Vejamos: no poema acima, a “vista” está para o “concreto”, assim como a “visão” para o “abstrato”. Nesse sentido, o poeta ainda é o vate, órfico, mas desta feita lida com as palavras em sua concretude. O

branco da página, então, funciona como espaço significativo e contrastivo, poderíamos até dizer de lisibilidade. Ciente da empreitada mallarmaica, Murilo desde sempre desejara edições lisíveis para seus textos. Numa carta ao diplomata Roberto Assumpção, tratando dos originais da rara edição de *Janela do caos*, livro que reuniu, em 1949, seis poemas<sup>224</sup> de Murilo a seis litografias de Francis Picabia (parceria tensionando ainda mais a fronteira entre as artes), o poeta se entusiasma:

*O livro [Janela do caos] é uma beleza. Parece-me até supérfluo ter que lhe dizer isto, mas enfim tenho que dizer. É uma obra-prima de gosto, de fatura, de acabamento. Dá prazer só em pegá-lo. Sempre compreendi as torturas de Mallarmé e o seu ideal de um enquadramento perfeito do texto poético num papel especial, num tipo especial. Só os não artistas é que o censuram e o taxam de “precioso”. Sempre sonhei com um livro meu lisível. É de fato o meu primeiro texto lisível, visível. [...]*

*Gostei muito das ilustrações de Picabia. Acho que ele ilustrou no grande sentido, isto é, sem procurar uma correspondência gráfica total do texto, o que é impossível, e, além disto, conduz muitas vezes a uma espécie de academismo. Ele deu a atmosfera da minha poesia, e, em certos momentos, de maneira *saisissante*. Enfim, é um livro maravilhoso (salvo o texto, é claro, que não tenho competência para criticar...)*  
(MENDES apud GUIMARÃES, 2007, p.32, grifo do autor).

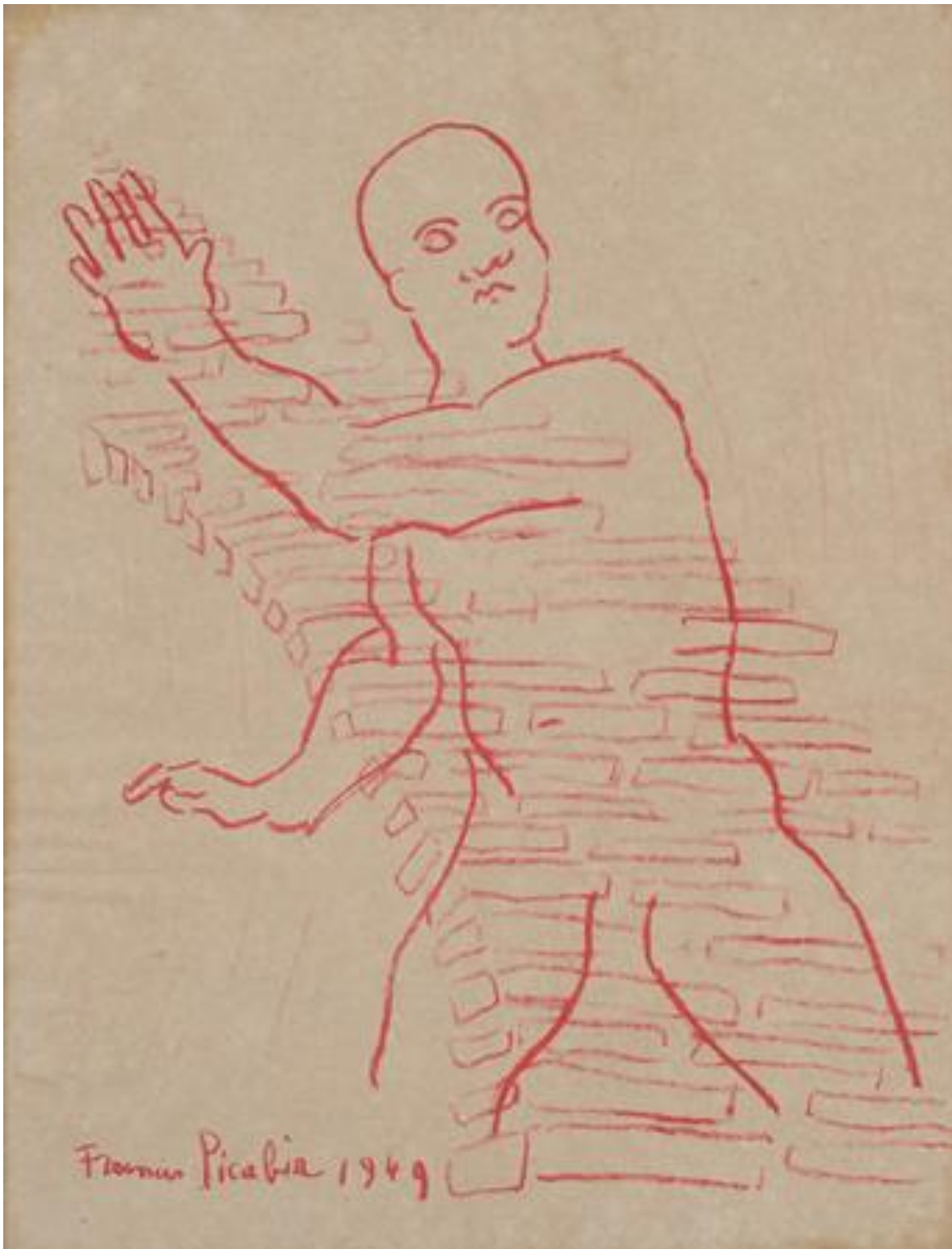


**Figura 17** – Conjunto de litografias e páginas de rosto de *Janela do caos* de 1949.

<sup>224</sup> São eles: de *Poesia liberdade*, “As lavadeiras”, “Janela do caos”, “Poema dialético” e “Choques”; de *Mundo enigma*, “Poema barroco” e “Tobias e o anjo”.



**Figura 18** – *Janela do caos*, litografia de Francis Picabia.



**Figura 19** – *Janela do caos*, litografia de Francis Picabia.





**Figura 20** – *Janela do caos*, litografia de Francis Picabia.



**Figura 21** – *Janela do caos*, litografia de Francis Picabia.



**Figura 22** – *Janela do caos*, litografia de Francis Picabia.

Ruben Navarra (apud GUIMARÃES, 2007, p.87, grifo do autor), no artigo “Uma edição brasileira em Paris”, comenta a preciosidade daquela edição:

A publicação é uma obra-prima de qualidade material e bom gosto gráfico, em seus cento e noventa e sete exemplares numerados e vinte e três fora do comércio, num grande formato de 25x32. Cinco em admirável papel de Auvergne. O texto é generosamente distribuído em quarenta páginas com grandes margens, das quais, num requinte de proteção e sensualismo de matéria, treze são em branco abrindo e fechando o texto.

Os poemas são em número de seis, escolhidos de acordo com o poeta, entre os mais significativos de sua obra. Uma longa suíte, que se chama “Janela do caos”, forneceu o título da publicação.

A descrição do volume é importante porque atesta o desejo do poeta (realizado, enfim) de que os seus textos dialogassem com o espaço da página de modo a dar-lhes mais significado – “[...] há muito tempo sonho em ter um livro bem editado; até agora não tenho tido sorte, pois as edições de meus livros que têm saído são muito aquém do meu gosto.” (MENDES apud GUIMARÃES, 2007, p.25). Murilo Marcondes de Moura (1995, p.159, grifo do autor) mostra, numa análise do poema “Janela do caos”, como a lírica muriliana sempre se apresentou fundamentada na descontinuidade, ou seja, constituiu-se como uma “arte combinatória”. “O construtivismo do poeta e a progressiva incorporação de objetos ou referentes externos (o ‘tema exterior’ para João Cabral de Melo Neto) não descartaram, portanto, a sua inclinação para a abrangência ou para a totalidade, e tal atitude permanente da à sua obra uma unidade visível, mesmo considerando as diferentes fases.”

O detalhe das margens ao qual atenta Ruben Navarra mais acima imprime-se, a seu modo, na fase mais prosaica de Murilo, pelos grandes blocos de texto, como vemos nos *Retratos-relâmpago* por exemplo. No entanto, a profusão de brancos significativos relaciona-se também com a questão do fragmento e sua disposição na página, seu ar de explosão. Essa noção nos conduz a uma série de questões intrinsecamente ligadas à poética muriliana: o inacabamento, a continuidade, o silêncio, a transformação, o movimento. São prerrogativas da modernidade, cuja fundamentação está no prefácio de Mallarmé (1980, p.151, grifo do autor) a “*Un coup de dés*”: “Os ‘brancos’ com efeito assumem importância, agridem de início; a versificação os exigiu, como o silêncio em derredor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no centro, o terço mais ou menos da página: não transgrido essa medida, tão-somente a disperso.” É claro que existe uma distância entre o salto do lance de dados

mallarmeano e outras experiências com o espaço significativo onde a palavra se insere. Em se tratando de Murilo Mendes, é preciso considerar que o seu diálogo ia além e se dava ainda com o cinema e a fotografia. Daí os brancos, por vezes, esticarem-se aos *takes* cinematográficos em mais uma demonstração da integração entre as artes. Esse diálogo pode ser entrevisto em “Texto branco” de *A invenção do finito*, com páginas escritas de 1960 a 1970:

#### TEXTO BRANCO

- Pintores, desenhistas, gravadores, escultores operam cada vez mais por meio da cor (?) branca, isolada.
- O branco: não somente a síntese das cores. Ainda reparo contra a retórica, o excesso, as insídias do gestual. Razão e medida.
- A ideia de isolar o branco repousa no conceito de a) limite, b) rigor, c) disciplina.
- “*Sur le vide papier, que la blancheur défend*”, diz Mallarmé.
- Construir por exemplo um quadro em branco é:  

isolar	
situar	uma parede pura.
animar	
acender	
- O branco mistura, separa, elimina. Corrige o temperamento do artista que tende a sobrepor-se à obra de arte.
- Nos labirintos côncavos e convexos de uma escultura branca ou de um quadro branco distingo cristais crescendo, a infância do diamante, a lâmina da espada que somente corta a água; surpreendo o solilóquio da cal, o braço de uma estrela dormindo, um espaço conciso.
- Branco é luz domada: dinâmica da nossa contemplação.
- Branco sobre branco: silêncio agudo agindo.
- Segundo Klee: as infinitas graduações do branco; a energia branca; atingir pelo branco o arquétipo.
- Segundo Mondrian: a realização de um equilíbrio. O abstrato contido no esquema da vida real.
- Segundo o Zen, a cor branca conhece quem está diante dela.
- O centro de gravidade da meditação. O átomo puro. A paz. (MENDES, 1994, p.1347).

O branco também é construtividade, possibilidade. Na esteira disso, *Convergência* bate o martelo definitivo para que a cor, ou a sua ausência, entre em jogo no que se relaciona à necessidade de rigor no trato com a palavra, à expressão direta. Todavia, essa noção de convergência “[...] pode ser entendida em função de todo o *projeto* de Murilo Mendes, como o espaço em que os planos do real e do poético confluem para a configuração de um discurso único.” (BARBOSA, 1974, p.131, grifo do autor). Ora, é como se o texto cedesse espaço aos objetos aos quais o eu-lírico lança olhos. E não só: o termo “convergência” pressupõe todo um olhar analítico em direção à própria obra, faturando-a, analisando-a, no espaço da linguagem. Essa retomada é crítica, nos moldes de uma prática crítica da literatura voltada sempre à sua forma por meio da tentativa, do exercício:

Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. Aliás, começou cedo (vid. p. ex. as últimas páginas dos *Poemas*). Sou um “torturado da forma”. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis. Mas como, pelo visto, os outros não o percebem, 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, grifo do autor).

A tortura da forma está claramente sumarizada na ambiguidade da fala de Murilo, em que trabalhar os papéis poderia equivaler a trabalhar sua persona lírica e/ou trabalhar de fato, por meio de reescritas e retrabalhos, os próprios textos.

Convergência, em tudo e por tudo, é manter o “nervo & a ságoma”. O direcionamento para a ordenação instaura um espaço para se criar o inacabado. Assim, o poeta desbasta até o tutano a linguagem e, por meio de permutas, variações, repetições, cortes e *takes*, faz a sua espessura semântico-sonora saltar à vista, de modo que significante e significado se encontrem com intensidade para criar e criticar nos termos do desenho formado na página em branco. Nessa direção, “[...] são possíveis associações com frases de antigos livros de alfabetização, com sua ênfase na identificação das letras do alfabeto, mas daí se desencadeiam os ‘estudos’ – talvez análise do funcionamento da letra, talvez, mais livremente, ensaios sobre suas articulações prováveis e improváveis.” (GUIMARÃES, 2014c, p.243, grifo do autor). Vale lembrar, a esse respeito, o desejo muriliano de seus poemas serem que outros poderiam completar; vale lembrar também os estudos relativos à música e devotados à aprendizagem. Temos poemas móveis e, paradoxalmente, imbuídos das noções inquietas de grafitos e murilogramas.

Na verdade, sobretudo os “grafitos” e os “murilogramas” serão modos de concretização pela palavra, dessa “convergência” fundamental. O exercício do poema, do texto, é também necessariamente o exercício de uma *leitura* pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância, chamem-se Sousândrade, Mário Pedrosa, os “jardins de Chellah” ou a “lápide duma menina romana”. [Eis o] direcionamento para o objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto* [...] (BARBOSA, 1974, p.126, grifo do autor).

O aspecto crítico dessa poesia se realiza muito bem na leitura, pelo poeta, dos seus objetos, mais fortemente ainda quando tais objetos são outros autores ou obras. Além da eleição que a leitura provoca, seja em sentido tributário, marca a posição frente àquele texto. Veja-se como, por exemplo, os dois retratos de Pound vão na mesma direção do ponto de vista das relativizações e julgamentos.

Em termos de produção, *Convergência* é do mesmo período que *A idade do serrote*, *Poliedro* e *Retratos-relâmpago*, ou seja, todos da década de 1960. A data aponta a similaridade, em termos dos projetos, da tendência ao objeto e ao intertexto. Antes disso e depois de muito tempo sem publicar, Murilo preparava, sabemo-lo pela sua correspondência<sup>225</sup>, dois livros:

[...] em cartas datadas de Roma, 11 de novembro de 1965 e 10 de fevereiro de 1966, Murilo refere dois livros de poemas, *Contacto* e *Exercícios*, “tentativas de reformulação da minha linguagem poética”, como se lê na segunda carta. Na primeira, Murilo explicita que do primeiro livro consta um “Murilograma a C.D.A.” e do outro uma “Colagem para Drummond”. Na verdade, esses dois livros projetados (considerados até mesmo inteiramente projetados, pois na segunda carta se diz “meus dois livros já prontos”) vieram a constituir o volume *Convergência*. (GUIMARÃES, 1996, p.24, grifo do autor).

Chama a atenção o título dos projetados livros que, juntos, viriam a ser *Convergência*. *Contacto* está na ordem do convívio, mas também da concretude pelo toque. O relacionamento pode ser lido enquanto o contato da linguagem com seu objeto, mas também como a conexão entre o poeta, a linguagem e seu objeto. Murilo sempre procurou, embora residisse na Itália desde 1957, estar conectado com a produção poética do Brasil. Ademais, seu convívio era intenso com a literatura e a arte europeia, dada a proximidade geográfica evidentemente – com representantes

---

<sup>225</sup> Murilo Mendes (apud GUIMARÃES, 2014c, p.233-234, grifo do autor) confia a Drummond: “De *Contacto*, já praticamente terminado, consta um ‘Murilograma a C. D. A.’; de outro livro, *Exercícios*, consta um texto ‘Collage (aliás Colagem) para Drummond’; pequena retribuição ao já distante ‘bebo em Murilo’ com que você tanto me honrou. Ainda estou retocando esses textos: em breve lhos enviarei, bem como um ‘Murilograma para Manuel Bandeira’.”

das vanguardas, com escritores italianos como Balestrini, Emilio Villa, Giorgio Manganelli, e com os “*giovannissimi*”<sup>226</sup>, os novíssimos italianos. Luciana Stegagno-Picchio (apud AMOROSO, 2013, p.182, grifo do autor) numa introdução a *Ipotesi*, afirma que o traço distintivo de Murilo era “[...] a inveja inesgotável e a fome daquelas europas eurocêntricas cuja conquista para o homem novo americano só poderia ser alcançada em regime de antropofagia, ritual semelhante àquele indígena que mastiga o coração do adversário para adquirir suas virtudes. [...] Como ligar-se ao passado, e à *cultura* por antonomásia, o intelectual que não teve Idade Média?” Ora, mesmo antes, seu interesse pela cultura e pelos movimentos do seu tempo estava presente, segundo seu depoimento numa carta à Laís Corrêa de Araújo datada de 1.12.1969.

- Em 1922 eu já me achava no Rio, para onde me transferira em 1920. Acompanhei com interesse e simpatia o movimento modernista; mas não aderi publicamente, visto me considerar em regime de “noviciado” ou aprendizagem. Era contra o hábito brasileiro de aparecer cedo demais na cena literária, tanto assim que publiquei meu primeiro livro nos arredores dos 30 anos (sic), e isto, por grande insistência do meu pai. Mas, cedendo a convites de amigos, já havia colaborado em revistas literárias: “Boletim de Ariel”, “Movimento Brasileiro”, “Terra Roxa e outras terras” etc. Dava-me muito bem com os principais líderes modernistas. Segui, desde o fim da adolescência, as manifestações da cultura moderna, através de livros, revistas, discos, filmes etc., europeus e brasileiros. (MENDES apud ARAÚJO, 2000, p.197, grifo do autor).

*Exercícios*, por seu turno, é um termo ligado diretamente à prática, a um corpo a corpo com a linguagem, do tipo que se espera ininterrupto e persistente, estado, de resto, plasmado no “Exergo”. Ressoa, na verdade, o esforço da tentativa, e também do inacabado, daquilo que não se fecha e continua, a reformulação da linguagem. Por isso mesmo, ao fim e ao cabo, por entre poemas publicados esparsamente e problemas com atrasos na publicação, os textos projetados para essa obra tornaram-se a terceira parte de *Convergência*, “*Sintaxe*”; aqueles que eram os *Exercícios* tornaram-se a primeira, compreendendo os “*Grafitos*” e os “*Murilogramas*”. A duas hipotéticas obras ligam-se ao experimentalismo. Note-se, no limite, as noções de contato e exercício delineando a figura de um Murilo Mendes estudioso, naquela cultura amplíssima que lhe era característica, a imagem do pensador, do homem que tateia todas as áreas artísticas. Arelado a isso, o epíteto “tentativa de reformulação de minha linguagem poética” é sintomático

---

<sup>226</sup> Sobre o contato com os “novíssimos”, Murilo Mendes (apud GUIMARÃES, 2014c, p.229) afirma: “Embora não tenha modificado sensivelmente a linha da minha escritura, interesse-me pelas experiências novas e as acompanho. Tudo – menos a estagnação e o conformismo.”





os restos do zero.  
 Contrapõe às galáxias poetizadas  
 O inframundo  
 Antigaláxias da náusea  
     das fezes  
     da poeira  
     do medo  
 Os labirintos íntimos  
 A paisagem delével do sexo  
 A paisagem de smog  
 Os pontapés do amor  
 A insuportável dor-de-corno  
 A esquirola de osso do homem.

•

“Balançando  
 entre o real e o irreal”,  
 Investido  
 Do “solene  
 sentimento de morte”  
 O poeta no seu trabalho ácido  
 Confessando-se  
     confessa-nos.

•

E agora, Josés?  
 Além de Cummings & Pound  
 Além de Sousândrade  
 Além de “Noigandres”  
 Além de “Terceira Feira”  
 Além de Poesia-Praxis  
 Além do texto “Isso é aquilo”  
 Sereis teleguiados?

Resta a ságora de Orfeu  
 Com discurso ou sem.

•

Sôbre a página aberta  
 Único campo branco  
 Drummond fazendeiro da cidade  
 (Esperamos)  
 Lançará de novo  
     a semente.

*Roma 1965*

(MENDES, 2014c, p.111-113, grifo do autor).

O segundo, um dos poemas incluídos em “Sintaxe”:

COLAGEM PARA DRUMMOND

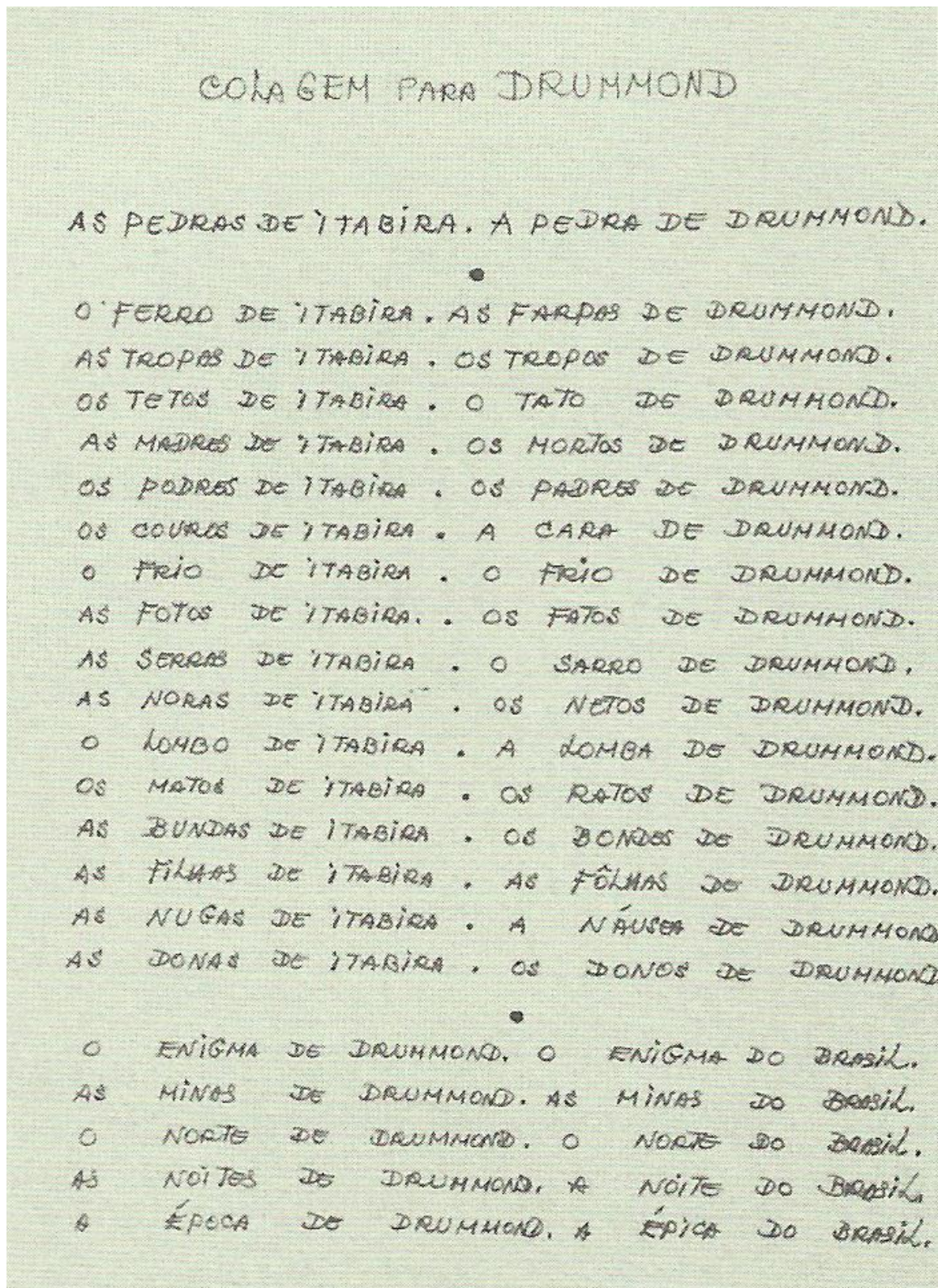
As pedras de Itabira. A pedra de Drummond.

•

O ferro de Itabira. As farpas de Drummond.  
 As tropas de Itabira. Os tropos de Drummond.  
 Os tetos de Itabira. O tato de Drummond.  
 As madres de Itabira. Os mortos de Drummond.  
 Os podres de Itabira. Os padres de Drummond.  
 Os couros de Itabira. A cara de Drummond.  
 O frio de Itabira. O frio de Drummond.  
 As fotos de Itabira. Os fatos de Drummond.  
 As serras de Itabira. O sarro de Drummond.  
 As noras de Itabira. Os netos de Drummond.  
 O lombo de Itabira. A lombra de Drummond.  
 Os matos de Itabira. Os ratos de Drummond.  
 As bundas de Itabira. Os bondes de Drummond.  
 As filhas de Itabira. As folhas de Drummond.  
 As nugas de Itabira. A náusea de Drummond.  
 As donas de Itabira. Os donos de Drummond.  
 O enigma de Drummond. O enigma do Brasil.  
 As minas de Drummond. As minas do Brasil.  
 O norte de Drummond. O norte do Brasil.  
 As noites de Drummond. A noite do Brasil.  
 A época de Drummond. A épica do Brasil.  
 O áporo de Drummond. O áporo do Brasil.  
 Os parques de Drummond. As parcas do Brasil.

•

O Cristo de Itabira. O Cristo de Drummond.  
 (MENDES, 2014c, p.155).



**Figura 23** – Manuscrito de “Colagem para Drummond”.

**Fonte:** Murilo Mendes (2014a).

(COLAGEM PARA  
DRUMMOND). In

O ÁPORO DE DRUMMOND. O ÁPORO DO BRASIL.  
OS PARQUES DE DRUMMOND. AS PARCOS DO BRASIL.

O CRISTO DE ITABIRA . O CRISTO DE DRUMMOND

MURILO MENDES.  
DO LIVRO INÉDITO  
EXERCÍCIO.  
ROMA 1965.

**Figura 24** – Manuscrito de “Colagem para Drummond”.

**Fonte:** Murilo Mendes (2014a).

Os dois textos são retratos-críticos de Carlos Drummond de Andrade. O murilograma inscreve o poeta numa espécie de posteridade presente a começar pelo título, reduzido às iniciais significativas como desenhos em pedra ou num muro – como diria Augusto Massi (1995, p.332, grifo do autor):

A prosa final é reflexo dessa integração dialética, em que os elementos “impuros” encontram-se amalgamados, subordinados à superfície porosa do texto. Os Murilogramas de *Convergência* revelam que o sujeito conseguiu atingir uma forma literária tão particular que os títulos dos poemas e os telegramas líricos-textuais aparecem plasmados ao nome do artista. A prosa memorialística oferece uma perspectiva autoconsciente, uma visão do mundo, um olhar construído e lapidado ao longo dos anos. Não se trata apenas de uma revelação, de um choque de imagens ou de um encontro, mas de uma identidade complexa, subjetiva e histórica.

Trata-se, voltando a Drummond, de uma forma muito honrosa de eternização – o único outro murilograma cuja personagem aparece com o nome sob suas iniciais é Jesus, no “Murilograma a N. S. J. C.” A colagem, por seu turno, procura o efeito de aproximação insuspeita de elementos que estão entre Itabira, Drummond e o Brasil. A permuta fônica, nas duas frases nominais compondo os versos, mostram o trabalho drummondiano e a consequente identificação entre este, sua poética e o Brasil, mas, sobretudo, como se dá a apropriação intercambiável entre o país e o poeta. Ao final, juntam-se o eu itabirano, drummondiano e brasileiro por meio da colagem visual que constrói o poema. Em outras palavras: a tese que se nota aqui é a de que, saído da individualidade de Itabira, o poeta se alçara a porta-voz da própria poesia brasileira, cujo eu está simbolicamente representado pelo Cristo de Itabira ou Cristo de Drummond. Nesse caso, a observação crítica está na concepção de Drummond como poeta da mineiridade, mas ainda da brasilidade. Ecoa nesses versos, e praticamente em todos de *Convergência*, como a crítica costuma assinalar, uma proximidade com o “Isto é aquilo”<sup>227</sup>, poema de Drummond publicado em seu *Lição de coisas* de 1962 e inserido na seção “Palavra”.

---

<sup>227</sup> Cf. ANEXO D.

Uma das anotações de leitura de Murilo em um exemplar de *Pièces de Francis Ponge* – “composição com dezenas de palavras” – refere-se a um trecho do texto “*L’Araignée*”<sup>228</sup> em que há uma coluna de 43 linhas constituída apenas pela enumeração de dezenas de substantivos. Algo nessa linha será encontrado em poemas de *Convergência* (assim como no “Isto é aquilo” de Drummond), mas enquanto no texto pongiano as palavras se sucedem numa organização provida pela área semântica, nos textos de Murilo essa área muitas vezes se aproxima de um feliz acaso, sendo a organização provida pelas aproximações sonoras, que não excluem naturalmente as semânticas. É o caso aqui de referir a presença constante de palavras criadas pelo poeta, motivada por ambas as áreas, bem como a adoção de estrangeirismos – procedimentos vocabulares que se articulam com os vários modos de associação.  
(GUIMARÃES, 2014c, p.245, grifo do autor).

Pensando nos poemas de *Convergência*, alçados à categoria de poemas-objeto, são textos marcados por assonâncias, aliterações, rimas e repetições, além de “[...] hífen, travessão, longos traços, letras em caixa alta, espaço em branco, esfera negra, números, barras, enfim, elementos que desviam a atenção do leitor e, ao mesmo tempo, lhe incorporam uma significação especial, mas ambígua, polissêmica.” Gilberto Mendonça Teles (1996, p.211) assinala, aliás, que existem três processos de construção que predominam na obra de Murilo: os efeitos visuais, pela repetição sonora (como é o caso da “Colagem para Drummond”); a transformação do discurso, a partir da mudança sufixal (como em “Metamorfoses (3)”, em que de “FORMIDÁVEL” temos uma sequência de palavras derivadas – “FORMADÁVEL”, “FORMADOVE”, “FORMADOVO” e daí por diante); e a invenção de novas palavras. Este último é o caso das palavras criadas às quais Júlio Castañon Guimarães se refere acima e que poderia ser exemplificado com o poema “Palavras inventadas (em forma de tandem)”:

---

<sup>228</sup> Lembramos que três citações de « *L’Araignée* » são oferecidas em nossa Tese: em forma de cartaz à página 245 e em texto corrido e tradução no ANEXO B.

PALAVRAS INVENTADAS  
(EM FORMA DE TANDEM)

Ardêmpora	neclauses
Bisdrômena	guevolt
Canéstrofa	trapesso
Desdômetro	fanúria
Ervêmera	valdert
Ferdúmetri	beliús
Glamífero	glavencs
Hedvâmpero	notraut
Irglêmone	pantêusis
Jirtófelô	jivórnea
Kastrúnfera	vidrolt
Lirtêmola	dergalt
Mirpólita	corvecss
Normúfilo	zemiltz
Orgântula	vernodr
Pordênola	punerv
Quervídrola	forguenz
Rindáutera	norlun
Sernôfelant	obcúrima
Terrábile	viednon
Urtêmbrola	regrit
Vercáubero	tanélia
Xisdêrdalo	verdinktra
Zedráufila	perclômeno

(MENDES, 2014c, p.198).

Voltando brevemente aos dois poemas sobre Drummond que nos servem como comparativo entre “Murilogramas” e “Sintaxe”, há, decididamente, um direcionamento mais questionador no primeiro e mais visual no segundo (sutilmente mais intenso na reprodução do manuscrito). Todavia, se o murilograma quer inscrever o poeta do claro enigma, assim também o faz a colagem, uma vez que o arquiteta enquanto monumento cuja coluna é duplamente sustentada, e quase como se o que estivesse no cimo fosse o próprio poeta a quem o texto é ofertado. Talvez pelo aspecto mais reflexivo e não tão centrado no jogo entre significantes e significados, o murilograma trabalha com uma visada crítica muito mais marcada: do encontro na selva dantesca da poesia (mergulhados já na máquina do mundo do próprio Dante, e também das camoniana, drummondiana e haroldiana), fazendo subentender um eu-lírico muriliano embrenhado nessa selva, vem a imagem do Carlos esquipático, fino, flexível, ácido, lúcido, até o osso. Compondo um retrato coerente, à moda do palavra-puxa-palavra, o eu-lírico de Murilo Mendes aproxima o eu-civil drummondiano ao eu-lírico drummondiano com base no uso do



espaço pelo encadeamento de versos de palavras únicas ou pequenos sintagmas – nesse caso, o espaço é utilizado muito mais em conluio com os significados. A partir daí, o processo do trabalho poético de Drummond é analisado: lente, compasso, a oficina-laboratório, a lição de coisas extraídas etc. A pergunta que se alinha ao poema “E agora, José?”, volta-se a todos os Josés da literatura mais construtivista, como se perguntasse a Drummond o que será agora. E fecha-se esperando outra semente do poeta a nascer na página em branco. Observe-se que, de uma certa maneira, os dois poemas são complementares dado que tomam o objeto por prismas relativamente diversos.

Os poemas de *Convergência* são críticos do ponto de vista do modo como tratam seus objetos ainda quando Murilo Mendes coloca a própria obra, ou o próprio sujeito, sob o escrutínio de sua visão. A leitura do estado de coisas literário pressupunha a sua inserção nesse conjunto. Portanto, lado a lado com a crítica (futura) que o aproxima de Drummond ou de Cabral, o sujeito muriliano se põe a estabelecer o mesmo movimento numa forma de antecipação do intertexto, crítico sem dúvida. Antecipação relativa, já que o diálogo é fundamento do próprio trabalho do poeta. No caso, temos o verso: “Além do texto ‘Isso é aquilo’” do “Murilograma a C. D. A” e a aproximação estabelecida entre a sua obra e a de João Cabral de Melo Neto, verdadeira aula de Literatura comparada. A crítica muriliana identifica esse tipo de atitude do poeta muitas vezes sem nomeá-la (com a exceção de Júlio Castañon Guimarães). João Alexandre Barbosa (1974, p.123, grifo do autor) afirma:

Na verdade, do mesmo modo que Carlos Drummond de Andrade de *Lição de Coisas*, ou do João Cabral d’*A educação pela Pedra*, ao publicar *Convergência* Murilo Mendes acentua para o crítico atento, os traços de um projeto poético que somente os seus melhores leitores – como os dois mencionados neste ensaio – foram capazes de captar por entre a multiplicidade de sua obra. Dizer isto é, rigorosamente, separá-lo de uma fácil adequação à poesia “de moda”: o seu último texto [em vida] é resultado de um projeto e não uma aderência.

Eucanaã Ferraz (2002, p.109) diz: “[p]ara além da questão do surrealismo, João Cabral e Murilo Mendes apresentam em si outros elementos conformes e dessemelhanças. O próprio Murilo mapeou alguns pontos dessa relação no seu ‘Murilograma a João Cabral de Melo Neto’, de *Convergência*.” É essa posição de estudioso, de crítico, de poeta, enfim, que desejamos fazer sobressair. Ela está impressa na obra e na prática de Murilo. A observação de Júlio Castañon Guimarães, citada mais acima, e que comenta as anotações de Murilo nas margens de *Pièces* de

Francis Ponge chama a atenção, pois coloca Murilo Mendes exatamente no âmbito do poeta estudioso, ou melhor, do homem de cultura, aquele que se põe a refletir sobre o estado cultural do tempo que vivencia. Poderíamos lembrar, a propósito, o modo como, no seu exemplar de *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzane Bernard, Murilo fizera anotações às margens – estas que, nesse sentido, têm a função de dar espaço à leitura do outro. Além, é claro, de variados volumes que podem ser encontrados no acervo do autor. Em “Murilo Mendes acervo de poeta”, o mesmo Júlio Castañon Guimarães (1999, p.37-38) afirma:

Mas acima de tudo, talvez a maior parte dos livros da biblioteca apresente marcas deixadas pelo leitor Murilo Mendes, o que é de grande importância. Com frequência, na maioria dos livros há trechos sublinhados ou trechos assinalados na margem. O que mais chama a atenção, porém, são as anotações, feitas quase sempre nas últimas páginas em branco dos volumes. Aí Murilo Mendes anotava números de páginas e uma breve indicação do que lhe chamara a atenção naquelas páginas, compondo assim um índice remissivo para seu uso. Há também outros tipos de anotações, como a indicação de datas da leitura dos livros ou listas de palavras de livros em francês, como que na formação de um vocabulário. Chama especial atenção o cuidado com que Murilo Mendes leu estudos literários e afins – livros de autores como Auerbach, Barthes, Jakobson. Há casos curiosos, como uma edição de 1922 de um livro intitulado *Pélerinages franciscains*, que apresenta anotações de duas pessoas, as de Murilo Mendes e as de seu grande amigo, o pintor Ismael Nery. Chama também atenção o conjunto de várias edições de Camões, todas marcadas e anotadas por Murilo Mendes, com comentários diversos, como sobre a metrificação dos poemas.

É claro que, se analisados, os acervos de outros poetas também apresentam essas práticas. Murilo, todavia, estende a sua de modo intenso à própria poesia que vai produzindo. Essa postura de leitura por meio da retomada incessante, espiralada, de determinados autores ao longo do tempo. Por vezes, ela aparece concretizada num volume (como no caso do comentado Camões); outras, surge plasmada na própria obra. Basta observar, no correr desse período, e mesmo do próprio *Convergência*, a quantidade de temas que se repetem, como vimos com os dois retratos em verso e em prosa de Ezra Pound – estando a experimentação justamente aí: na linguagem, na forma torturada, na “tentativa de reformulação da [...] linguagem poética”. Nesse sentido, a obra muriliana funciona na complementaridade, na tentativa e no inacabamento. Essas retomadas e flutuações temáticas não se restringem, no entanto, aos anos 1960, e se formam como uma espécie de sobreposição de vozes – às vezes de várias *personas* de Murilo; outras, entre ele e algum leitor que considere privilegiado, Ismael Nery sendo o preferido. O “Murilograma a

Camões” retoma tanto alguns aforismos de *O discípulo de Emaús* quanto trechos do artigo “A poesia e o nosso tempo”; a ele, acrescentaríamos o exame das páginas das edições de Camões anotadas pelo poeta. Esse movimento se insere no projeto muriliano, ou seja, “[q]uando se diz, portanto, que um livro como *Convergência* é resultado de um *projeto*, o que se quer dizer é que, por sua leitura, é possível exercer a intertextualidade sobre todo um *corpus* poético mais amplo que é a obra de Murilo Mendes.” (BARBOSA, 1974, p.125, grifo do autor). Observemos o caso Camões. Em *O discípulo de Emaús* de 1945:

424

Camões é um homem bíblico – desses capazes de viajarem três dias no ventre duma baleia. Diante da situação atual, sua figura e sua obra adquirem um conteúdo novo, e devem ser interpretadas por meio duma iluminação mais forte. A importância dos *Lusíadas* para a raça portuguesa é manifesta – mas a importância universal da *Lírica* não o é menos. (MENDES, 1944, p.857).

428

É evidente que a arquitetura da *Lírica* atinge uma perfeição inexcelsível, obtendo-se o equilíbrio absoluto entre o fundo e a forma. Cada verso tem uma importância isolada, e ao mesmo tempo exerce sua função harmonicamente, em relação ao todo; resultando daí a limpidez poética que se encarna no número e na proporção. Um verso de Camões tem para a poesia de língua portuguesa a mesma importância que um de Racine para a poesia de língua francesa. (MENDES, 1944, p.858).

No artigo “A poesia e o nosso tempo” de 1959:

Influência poderosa mas tardia foi a de Camões que, depois da fatal aversão dos tempos de colégio, comecei a ler e a meditar a fundo só aí pelos quarenta anos. A *Lírica* – mesmo depois do conhecimento de Petrarca no original – permanece para mim uma das obras mais altas da poesia, de interesse inesgotável. Entre os poetas brasileiros do meu tempo, citarei Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. Mas tendo sido sempre familiar da obra de Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, estou certo de que lhes devo algo. Embora o capítulo de “fontes e influências” seja coisa obscura e controvertida, gostaria de aludir também a pintores, músicos, cineastas e arquitetos de várias épocas – e quantos anônimos e anônimas! – que cruzam o caminho do poeta, podendo até modificar sua direção; mas como não quero alongar-me demasiadamente, deixo isso para outra oportunidade.

Minha cultura durante muitos anos cresceu sob o signo da literatura, poesia, ensaio, romance. Descurava as leituras filosóficas e científicas. É verdade que não sentia necessidade dessas disciplinas porque na casa de Ismael

Nery, com o qual convivi de perto desde 1921 até à sua morte em 1934, elas eram debatidas diariamente. Ismael por si só era um verdadeiro laboratório de ideias. (MENDES, 2014a, p.249-250, grifo do autor).

Por fim, em *Convergência* de 1970:

#### MURILOGRAMA A CAMÕES

Sim: lavrador da palavra =  
Teto e pão da nossa língua =

Desde meninos mamamos  
Nos rudes peitos da Lírica =

Livro central semovente  
Que parte do particular

Até investir o alto cume  
De onde o Todo se contempla.

•

Na tua página o movimento =  
Rotação do substantivo

Sustentado pelo verbo.  
Provocas a transformação

Da antiga cítara em órgão,  
Mudando-se o eco em grito.

Levantam-se os versos = nervos  
Ligando a estrutura sólida.

•

Homem de carne e sentidos  
Teu elenco de femininos

Se enriqueceu a-vicenda  
De Natércia a Dinamene

Diretas participantes  
Ou mesmo oblíquas = da outra

Epopéia inda mais dura  
Do que a marítima: Eros.

•  
Só o italiano e platônico?  
Não, português e ecumênico.

A ti = lavrador da palavra  
Que herdaste dos pluravós

Juntando-lhe a experiência  
Da tua tensa humanidade =

A ti lavrador da palavra =  
Teto e pão da nossa língua.

Roma 1965

(MENDES, 2014c, p.92-93).

Finalmente, quando falamos em pendularidade entre poesia e crítica, é mesmo dessa noção da necessidade de reformulação da linguagem, submetendo os temas, os objetos, a óticas diversas do ponto de vista linguístico e da forma fluante entre prosa e verso. O mesmo Camões do Murilo que amadurece sob o signo da literatura é a primeira versão daquele do Murilo discípulo e também do outro, o último Murilo, em que Camões esfarinha-se ao mínimo no branco da página. Como diria Ruggero Jacobbi (2014c, p.219) sobre *Convergência*, em “Murilo Mendes e o pão subersivo da paz”, artigo publicado como parte da introdução da coletânea de poemas *Poesia libertà* de 1971: “[n]o conjunto o volume tem o significado de romance interior, de epos da consciência que aconselha atenção crítica, densa de fermentos morais, a essa destemida voz de lucidez e profecia.” De resto, ficam as diretrizes norteadoras e justificadoras do poemamento que fecha toda convergência muriliana, a saber, todo o seu projeto, escrevendo e reescrevendo enquanto tipógrafo, leitor, crítico, poeta:

#### TEXTO DE CONSULTA

##### 1

A página branca indicará o discurso  
Ou a supressão do discurso?

As página branca aumenta a coisa  
Ou ainda diminui o mínimo?

O poema é o texto? O poeta?  
O poema é o texto + o poeta?

O poema é o poeta – o texto?

O texto é o contexto do poeta  
Ou o poeta do contexto do texto?

O texto visível é o texto total  
O antetexto o antitexto  
Ou as ruínas do texto?  
O texto abole  
Cria  
Ou restaura?

## 2

O texto deriva do operador do texto  
Ou da coletividade - texto?  
O texto é manipulado  
Pelo operador (ótico)  
Pelo operador (cirurgião)  
Ou pelo ótico-cirurgião?

O texto é dado  
Ou dador?  
O texto é objeto concreto  
Abstrato  
Ou concretoabstrato?

O texto quando escreve  
Escreve  
Ou foi escrito  
Reescrito?  
O texto será reescrito  
Pelo tipógrafo / o leitor / o crítico;  
Pela roda do tempo?

Sofre o operador:  
O tipógrafo trunca o texto.  
Melhor mandar à oficina  
O texto já truncado.

## 3

O texto é o micromenabó do poeta  
Ou o poeta o macromenabó do texto?

4

A palavra nasce-me  
 fere-me  
 mata-me  
 coisa-me  
 ressucita-me

5

Serviremos a metáfora?  
 Arquivaremos a?  
 Metáfora: instrumento máximo;

A própria linguagem do homem.

Invenção / translação.

CASSIRER,

ORTEGA Y GASSET

6

A palavra cria o real?  
 O real cria a palavra?  
 Mais difícil de aferrar:  
 Realidade ou alucinação?

Ou será a realidade  
 Um conjunto de alucinações?

7

Existe um texto regional / nacional  
 Ou todo texto é universal?  
 Que relação do texto  
 Com os dedos? Com os textos alheios?  
 Giro  
 Com o texto a tiracolo

Sem o texto

Não decifro o itinerário.

Toda palavra é adâmica:  
 Nomeia o homem  
 Que nomeia a palavra.

Querendo situar objetos  
 Construimos um elenco vertical.  
 Enumeração caótica?  
 Antes definição.  
 Catalogar, próprio do homem.

NÉ POUR D'ÉTERNELS

PARCHEMINS

(MALLARMÉ)

## 8

Morrer: perder o texto  
Perder a palavra / o discurso

Morrer: perder o texto  
Ser metido numa caixa  
Com texto  
Sem texto.

## 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.

Roma 1965

(MENDES, 2014c, p.212-215, grifo do autor).

### 4.3 O *Malherbe*

Fruto de um período de seis anos de trabalho, *Pour un Malherbe* apresenta uma espécie moderníssima de testamento poético, crítico e biográfico. Publicado em 1965, compõe-se de oito seções ou capítulos que compreendem intervalos de tempo dedicados à sua gestação. A forma em que se assenta é, de um modo geral, a do diário poético, livre, fragmentado, na fluência da orquestração e num estado marcadamente catedralesco. Orquestração advinda do estado articulado das variações possíveis entre suas partes; catedralesco no que concerne à magnificência captada diretamente em *Malherbe*.

Ponge é chamado, em 1951, por Jean Tortel, então colaborador dos *Cahiers du Sud*, a escrever para uma publicação intitulada *Le Préclassicisme français*, lançada finalmente em 1952. O resultado desse contato é o artigo que seria futuramente a parte segunda do *Pour un Malherbe*. Integrariam ainda a obra partes publicadas em duas edições da *Nouvelle Revue Française*, de



1956 e 1964, na revista *Botteghe oscure* de 1958 e na *Tel Quel* de 1963. Os registros, portanto, vão de 21 de junho de 1951 a 24 de julho de 1957, tendo sempre por intercessor o poeta francês François de Malherbe (1555-1628). O começo da empreitada já é marca do caráter errático, no sentido de busca, que vemos incrustado na obra. A multiplicidade de sua criação se mostra tanto na diversidade desses registros quanto na distensão cronológica. Daí porque a noção do dossiê poético cabe tão bem ao *Pour un Malherbe*. A importância da obra se dá pelo curto-circuito poético-crítico causado no contexto de sua publicação, coisa que acena para o movimento de indistinção entre poesia e crítica:

*Plus déterminant sans doute est le contexte dans lequel intervient la publication de Pour un Malherbe, au cœur de la crise que traverse la recherche littéraire, partagée à compter des années 1950 entre la tradition de l'histoire littéraire lansonnienne, dont la Sorbonne est présentée comme le château fort et le symbole, et les positions souvent polémiques de la « nouvelle critique ». Le Degré zéro de l'écriture de Roland Barthes a donné le signal en 1953, et sa « querelle » avec Raymond Picard sur Racine précède un colloque de Cerisy qui prend des allures de manifeste. La monographie que Philippe Sollers, en 1963, consacre à Ponge chez Seghers, les liens qui se nouent avec le groupe Tel quel, l'appel dans les entretiens de 1967 à théorie jakobsonienne des fonctions du langage, et voilà Ponge campé en technicien de la fonction émotive et praticien de la fonction poétique.<sup>229</sup>*

(BEUGNOT apud PONGE, 2002a, p.1445, grifo do autor).

Por si só, o título guarda a seiva das intenções pongianas: a preposição « *Pour* » marca o teor de manifesto da obra, cujo desejo é reconstruir a figura exemplar de Malherbe no panorama da Literatura Francesa. Todavia, o Malherbe defendido então é, não só o que se aparenta a Francis Ponge e aquele que este concebe, mas o que, por direito, deveria ocupar um lugar de destaque porque é, como diria Bernard Beugnot (apud PONGE, 2002a, p.1447, grifo do autor), « [...] *une 'figuration', mise en scène de la totalité 'du trajet symbolique de la parole*

---

<sup>229</sup> “Mais determinante, sem dúvida, é o contexto no qual intervém a publicação do *Pour un Malherbe*, no cerne da crise que atravessa a pesquisa literária, dividida a partir dos anos 1950 entre a tradição da história literária lansoniana, da qual a Sorbonne é apresentada como fortaleza e símbolo, e as posições frequentemente polêmicas da ‘nova crítica’. *O grau zero da escrita* de Roland Barthes deu o aviso em 1953, e sua ‘querela’ com Raymond Picard sobre Racine precede um colóquio de Cerisy que toma ares de manifesto. A monografia que Philippe Sollers, em 1963, consagra a Ponge pela Seghers, os laços que se travam com o grupo *Tel quel*, o apelo nas entrevistas de 1967 à teoria jakobsoniana das funções da linguagem, e eis Ponge posto como técnico da função emotiva e prático da função poética.” (BEUGNOT apud PONGE, 2002a, p.1445, grifo do autor).

*poétique*'. »<sup>230</sup>. Entre a louvação e o desejo de firmar um objeto, a busca pongiana vale também pelo caminho que executa; o Malherbe que pretende é sempre o de um devir, aquele a quem nenhum outro poeta pode fazer frente porque é fundador da literatura francesa, o núcleo duro da francofonia. Para Ponge, não se trata somente de uma admiração, mas de uma parte da sua própria formação e ética. Este Malherbe vem da mais profunda impregnação pongiana. Justamente por isso, a monumentalização do poeta aparece-lhe pela primeira vez gravada na dureza da pedra. A epígrafe que abre o livro é demonstrativa do poder da relação entre os dois autores. Assim, Ponge (2002a, p.3, grifo do autor) começa:

*Au milieu du « torrent de ma vie »  
ou de ce qu'on appelle euphémiquement  
« le cours de mes pensées »  
fut roulé un jour  
ce petit rocher :  
MALHERBE  
et voici  
ce qui en résulte.<sup>231</sup>*

Conforme o correr da leitura, não só a imagem da pedra vai se solidificando no sentido de apontar Malherbe como um monumento da Língua Francesa, quanto a própria imagem da árvore sob a qual se apresenta desenhada a epígrafe é significativa. Se o poeta do século XVII é o tronco, a própria torrente da vida e da obra pongiana é o cimo da árvore, aquele que deve crescer, se distender no incabamento e movimentação; se temos o tronco da tradição, temos o resultado, a obra que aqui lemos, está enraizado em Malherbe. No entanto, a referência mais significativa é *A divina Comédia* de Dante com seus versos iniciais lapidares:

---

<sup>230</sup> “[...] uma ‘figuração’, encenação da totalidade ‘do trajeto simbólico da palavra poética’.” (BEUGNOT apud PONGE, 2002a, p.1445, grifo do autor).

<sup>231</sup> “Em meio à ‘torrente da minha vida’ / ou disso que nós chamamos eufemicamente / ‘o curso dos meus pensamentos / foi rolada um dia / esta pequena rocha: / MALHERBE: / e eis / o que disso resultou.” (PONGE, 2002a, p.3, grifo do autor).

*Nell mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritorvai per una selva oscura,  
ché la diritta via era smarrita.*

*Ah! quanto a dir qual era è cosa dura  
Esta selva selvaggia e aspra e forte  
Che nel pensier rinova la paura!*

Na tradução de Italo Eugenio Mauro:

A meio caminhar de nossa vida  
fui me encontrar numa selva escura:  
estava a reta minha via perdida.

Ah! que a tarefa de narrar é dura  
essa selva selvagem rude e forte  
que volve o medo à mente que a figura.  
(ALIGHIERI, 1998, v.1, p.25).

A caminhada de Ponge é por similitude comparada à de Dante e, conseqüentemente, é decisivo o encontro com o Malherbe, que é Virgílio, o guia. Beatriz é, logo, a referência direta à Beleza malherbiana, que surge com muita frequência no *Pour un Malherbe*, e a qual buscam os poetas – « [...] *la Beauté comme telle : la perfection esthétique, verbale, la Parole.* »<sup>232</sup> (PONGE, 2002a, p.52). No curso da vida pongiana, rola essa pequena rocha, “MALHERBE” em maiúsculas, motivo e presença já de antemão cravados na pedra, eternizados, monumentalizados.

*Comme le poète latin à Dante, Malherbe propose à Ponge la perfection selon une ordre révolu, et non un modèle à copier : la révolution littéraire en France a commencé à avoir lieu avec la « génération de 1870 », Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud accompagnant Cézanne ; Malherbe, de l'autre côté de la coupure qu'il n'est pas question d'ignorer, fonde un ère littéraire datée et désormais close ; mais, ordonnateur de la langue française, il ajoutera ses qualités (mises à l'épreuve par le Temps, comme celles du Virgile de Dante) à celles de la littérature moderne, pour permettre l'avènement de valeurs nouvelles.*<sup>233</sup> (GLEIZE; VECK, 1984, p.38-39, grifo do autor).

<sup>232</sup> “[...] a Beleza como tal: a perfeição estética, verbal, a Palavra.” (PONGE, 2002a, p.52).

<sup>233</sup> “Como o poeta latino a Dante, Malherbe propõe a Ponge a perfeição segundo uma ordem passada, e não um modelo a se copiar: a revolução literária na França começou a ter lugar com a ‘geração de 1870’, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud acompanhando Cézanne; Malherbe, do outro lado da divisão que não se trata de ignorar, funda uma era literária datada e doravante fechada; mas, ordenador da língua francesa, ele acrescentará suas qualidades (postas à prova pelo Tempo, como aquelas do Virgílio de Dante) àquelas da literatura moderna, para permitir a instituição de valores novos.” (GLEIZE; VECK, 1984, p.38-39, grifo do autor).

Mas, ao contrário da fixidez do monumento, este rola, movimenta-se, impulsiona a busca e a (re)criação de si mesmo ainda na modernidade. Tal monumentalização está impregnada na biografia de Ponge, mais especificamente desde sua infância. Portanto, se o texto se abre com uma epígrafe colocando acento inicialmente sobre a experiência do “eu”, esta logo se alarga em direção ao “nós”, menos indigno de, segundo Ponge, representá-lo após uma sucessão de « *je* ». Essa ênfase no alargamento da experiência lírica está ligada, num primeiro momento, à fragilidade, ingenuidade, exagero pretencioso, dos autores que se assentam na expressão do “eu”. Por um outro lado, o emprego do « *nous* » reflete a afirmação de uma voz múltipla, pois de outra forma pareceria insuficiente para manter a autoridade do que escreve. Reflete igualmente a concepção, natural e sempre existente, de seus escritos como destacados de si, como verdadeiros objetos, « [...] *fragments de la littérature française vue objectivement ou historiquement. Je me parais donc trop mince pour ce rôle, si bien que, parlant au nom de la littérature entière, je dois employer le nous.* »<sup>234</sup> (PONGE, 2002a, p.179-180, grifo do autor).

Logo, no alargamento do « *je* » em « *nous* », a proposição de Malherbe reverte-se na formação de um novo sujeito.

« L’Orangerie », à Trie-Château (Oise), 21 juin 1951.

*À en croire ce calendrier des postes, pendu dans la cuisine de Trie, nous serions en 1951. Un demi-siècle donc que je vis ; or il me semble que je commence à peine. Mais aujourd’hui on me demande de parler de Malherbe\*. Volontiers ! Je l’ai bien connu. Chaque jour, à Caen, pendant des années, allant chez nous, place de la République, au lycée, je passais devant sa maison, où se voyait cette inscription en belles grandes lettres bien lisibles : ICI NÂQUIT MALHERBE EN 1555. Il va donc y avoir quatre cents ans qu’il est né. Huit fois seulement ma vie. Vraiment, ce n’est rien. C’était hier.*

*Cette époque m’a toujours été sympathique. Je vais essayer de dire pourquoi.*

*D’abord la petite barbiche. Mon père aussi la portait. Malherbe fut un bon père.*

---

<sup>234</sup> “[...] fragmentos da literatura francesa vista objetivamente ou historicamente. Eu me pareço, portanto, muito pequeno para esse papel, se bem que, falando em nome da literatura inteira, eu devo empregar o ‘nós’.” (PONGE, 2002a, p.179-180, grifo do autor).

\*Les Cahiers du Sud, pour leur numéro spécial sur Le Préclassicisme français.<sup>235</sup>  
(PONGE, 2002a, p.5, grifo do autor).

Nesse registro, que abre a primeira parte, « *Du 21 juin au 11 octobre 1951* », a atualidade de Malherbe é defendida primeiramente pela sutil cisão da noção de tempo – o tempo do poeta, o tempo de Malherbe –, « [v]raiment, ce n'est rien. C'était hier. » O conhecimento de Malherbe que tem Ponge origina-se em suas próprias raízes, das idas à escola, quando a inscrição, bela e clara, na pedra mantinha o poeta vivo: « *ICI NÂQUIT MALHERBE EN 1555* ». Tal atualidade defende-se ainda na sua presença em Ponge, ou melhor, numa cada vez mais acentuada ambiguidade entre eles, em que Malherbe assume a figura do monumento e do pai. Em relação a este, a aproximação se dá pela barbicha, a imagem. E disso, o fato de que Malherbe foi um bom pai. Como afirma Michel Collot (1991, p.89, grifo do autor), « [c]ette assimilation se poursuit avec le transfert sur l'écrivain classique de toutes les qualités du Père idéal : physiques ('très mâle, ou viril'), morales ('Un peu d'héroïsme, je vous prie'), intellectuelles ('la supériorité d'esprit') [...] »<sup>236</sup> Observe-se: enquanto homem que trabalha com a palavra, pratica a língua francesa, a vida poética se mistura de modo muito significativo à biográfica. No entanto, especialmente nesse quesito, algumas similitudes entre as biografias dos dois poetas tendem a ser explicitadas – por exemplo, o período que Ponge passou em Caen, cidade onde Malherbe nasceu<sup>237</sup>, o fato de que o liceu em que estudava se chamava Malherbe, bem como o time de futebol da cidade. De chofre, estamos frente a uma biografia claramente ficcionalizada, ainda que objetivamente, ou parcialmente comprovada, a posição é a de inserção dos dados da vida civil de Ponge no contexto literário de sua relação com Malherbe, como se os dados, pelo simples fato de

---

<sup>235</sup> “L’Orangerie’, em Trie-Château (Oise), 21 de junho de 1951. / Confiando nesse calendário dos correios, pendurado na cozinha de Trie, nós estaríamos em 1951. Um meio século, portanto, que eu vivo; ou me parece que começo apenas. Mas hoje me pediram para falar de Malherbe\*. Com todo prazer! Eu o conheci bem. Cada dia, em Caen, durante anos, indo da nossa casa, praça da República, ao liceu, eu passava diante de sua casa, onde se via esta inscrição em belas grandes letras muito lisíveis: *AQUI NASCEU MALHERBE EN 1555*. Lá se vão, portanto, quatrocentos anos que ele nasceu. Verdadeiramente, isso não é nada. Foi ontem. / Essa época sempre me foi simpática. Eu vou tentar dizer porquê. / Primeiramente, a pequena barbicha. Meu pai também a ostentava. Malherbe foi um bom pai. / \* *Cadernos do Sul*, para seu número especial sobre o *Pré-Classicisme français*.” (PONGE, 2002a, p.5, grifo do autor).

<sup>236</sup> “Essa assimilação se perseguia com a transferência para o escritor clássico de todas as qualidades do Pai ideal: físicas ('muito másculo ou viril'), morais ('Um pouco de heroísmo, eu vos peço'), intelectuais ('a superioridade do espírito') [...]” (COLLOT, 1991, p.89, grifo do autor).

<sup>237</sup> « *Nous avons vécu à Caen notre jeunesse [...]. Nous y avons donc vécu dans la même ville qui a vu naître Malherbe et qu'il a bien connue ; maintenant en grande partie détruite [...]* » (PONGE, 2002a, p.20, grifo do autor). “Nós vivemos em Caen nossa juventude [...]. Nós ali vivemos, portanto, na mesma cidade que viu nascer Malherbe e que ele bem conheceu; agora em grande parte destruída [...]”.

estarem no *Pour un Malherbe*, se bastassem por si mesmos – numa espécie de imaginação objetivante. Como afirma Jean-Marie Gleize (1988, p.11, grifo do autor): « *Une chose est claire : toute certitude, en ce domaine, relève de la fiction. Ou plutôt, retournons les termes : c'est la fiction (qu'on nommera, par exemple, 'approximation') qui fonde ici les certitudes.* »<sup>238</sup>

Ora, para Ponge, este é o grande poeta francês, o maior poeta francês e, por isso mesmo, ele o requisita como pai, aquele que se configura origem e centro. A sua disposição é claramente filial, devedora: « *Prendre Malherbe dans mes bras, avec toute la tendresse, la vénération filiale, mais aussi toute la résolution dont je suis capable, puis le porter à travers une foule indifférente ou hostile [...] jusqu'au milieu de ce monde, au milieu de ce siècle, c'est-à-dire jusqu'à toi, mon lecteur...* »<sup>239</sup> (PONGE, 2002a, p.276). Aliás, como bem lembram os editores da edição da Pléiade onde se encontra o *Pour un Malherbe*, a cena do filho carregando o pai nos braços remete a uma outra, a virgiliana, em que, na *Eneida*, Eneias carrega seu pai, Anquises, quando do saque de Tróia. É, ao reivindicar Malherbe como pai, ou reivindicar-se como filho, que Ponge busca apropriar-se, elencar-se, numa tradição nobre e elevada da Literatura francesa. Ademais, pesa o estabelecimento profundo de uma poesia surgida das próprias raízes, da própria impregnação pessoal. Malherbe é a sua morada: « *Tout me plaît dans Malherbe, dont Baudelaire seul approche parfois, et La Fontaine, dans leurs meilleurs moments. Point de bêtise. C'est la maison où j'aime demeurer. La parole (chaque parole) y a sa dimension juste.* »<sup>240</sup> E: « *Par nature, j'ai toujours été et je suis toujours chez moi dans Malherbe. Malherbe, d'abord, ce fut le lycée, mais jamais le lycée. Je n'y étais pas exceptionnellement brillant, mais vivant certes ; j'y étais chez moi.* »<sup>241</sup> (PONGE, 2002a, p.7 e 13-14).

---

<sup>238</sup> “Uma coisa é clara: toda certeza, nesse domínio, é da alçada da ficção. Ou, melhor, invertamos os termos: é a ficção (que nomearemos, por exemplo, ‘aproximação’) que funda aqui as certezas.” (GLEIZE, 1988, p.11, grifo do autor).

<sup>239</sup> “Tomar Malherbe em meus braços, com toda a ternura, a veneração filial, mas também com toda a resolução da qual eu sou capaz, depois carregá-lo através de uma multidão indiferente ou hostil [...] até o meio desse mundo, até o meio desse século, ou seja, até você, meu leitor...” (PONGE, 2002a, p.276).

<sup>240</sup> “Tudo me agrada em Malherbe, do qual só Baudelaire se aproxima às vezes, e La Fontaine, em seus melhores momentos. Ponto de tolice. É a casa onde eu amo habitar. A palavra (cada palavra) aí tem sua dimensão justa.” (PONGE, 2002a, p.7).

<sup>241</sup> “Por natureza, eu sempre estive e estou sempre em casa em Malherbe. Malherbe, em primeiro lugar, foi o liceu, mas jamais o liceu. Eu não era excepcionalmente brilhante ali, mas vivo certamente; eu estava em casa ali.” (PONGE, 2002a, p.13-14).

Já de início, com os primeiros registros sob a forma do diário fragmentado, prevalece a oscilação entre o desejo de nomeação do objeto (o qual lhe escapa) e a biografia. Nesse sentido, sempre estará em causa a emergência do nome, sua força e presentificação, pois, no esquema de identificação entre Ponge e Malherbe, a busca por este define e cria aquele, forjando-o no presente, mas, sobretudo, em seu devir, tempo em que também ele irá se tornar monumento da língua francesa: « *Quelque chose de mâle (malherbe), de libre (mauvaise herbe), mais quelle mauvaise herbe? Celle qui croît au pied des remparts ou des belles maisons cubiques bien solides, de ces 'beaux bâtiments d'éternelle structure'.* »<sup>242</sup> (PONGE, 2002a, p.6, grifo do autor). Francis Ponge decompõe e analisa o nome de Malherbe « [...] *en adjectif et en nom commun (mâle/herbe), la mise en pièces ou la naturalisation transformant du même coup en blason ou en rebus légendaire, [...] il associe, sur la page de mâle/herbe, le franc, le mâle et le résolu [...]* »<sup>243</sup> (DERRIDA, 1988, p.52, grifo do autor). Mas a insistência no sobrenome (o primeiro nome em francês) é o desejo de, pela assinatura da coisa (Malherbe), transformá-la em sua própria assinatura. Ou seja, fazer da coisa a sua própria assinatura. Ainda de acordo com Derrida (1988, p.102-103),

*[...] il n'y a pas de texte, ici, qui reste au bout du compte sans cet effet de contresignature par lequel, couchant mon seing dressé au bas d'une reconnaissance sans dette infinie à l'égard de la chose comme autre chose, j'intéresse à signer elle-même, d'elle-même, et à devenir, en restant ce qu'elle est, tout autre, aussi une partie consignée de mon texte. C'est aussi la condition pour que mon texte s'émancipe de moi et parte comme une fusée n'obéissant qu'à sa propre catapulte, affranchie, en mon nom et sous la législation de ma langue.*<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> “Qualquer coisa de másculo (malherbe), de livre (má grama), mas que má grama? Aquela que se desenvolve ao pé das muralhas ou das belas casas cúbicas bem sólidas, desses ‘belos edificios de eterna estrutura’.” (PONGE, 2002a, p.6, grifo do autor).

<sup>243</sup> “[...] em adjetivo e em nome comum (másculo/grama), a colocação em peças ou a naturalização transformando ao mesmo tempo em brasão ou em *enigma* legendário, [...] ele associa, sobre a página de másculo/grama, o franco, o másculo e o decidido [...]” (DERRIDA, 1988, p.32, grifo do autor).

<sup>244</sup> “[...] não há texto, aqui, que permaneça finalmente sem esse efeito de contra-assinatura pela qual, inscrevendo minha assinatura erguida embaixo de um reconhecimento sem dívida infinito em relação à coisa como outra coisa, eu me interesso a assinar ela-mesam, dela-mesma, e a se tornar, permanecendo isto que ela é, completamente outra, também uma parte consignada de meu texto. Essa é também a condição para que meu texto se emancipe de mim e parta como um foguete não obedecendo a não ser à sua própria catapulte, liberto, em meu nome e sob a legislação de minha língua.” (DERRIDA, 1988, p.102-103).

Nesse sentido, Derrida reconhece a impossibilidade da tarefa ao afirmar que isso seria um pouco como se ele tentasse que o próprio Ponge, sua coisa impossível, subscrevesse aquilo que ele fabrica no referido livro, o seu *Signéponge*, em outras palavras: assinasse e ratificasse seu texto. A mesma impossibilidade se dá com Ponge e Malherbe, dada a superioridade deste tantas vezes propalada por aquele. Jean-Marie Gleize e Bernard Veck (1984, p.46, grifo do autor) afirmam que não se trata de refazer Malherbe para possuí-lo; transformá-lo em coisa equivaleria a reduzir sua importância. Daí o relativo fracasso da empreitada. Esta, de fato, « [...] *doit se lire comme l'écriture de l'appropriation progressive du complexe 'malherbe' par Ponge. Sans que se produise l'identification [...]* »<sup>245</sup> Encerrando essa questão, poderíamos voltar mais uma vez a Derrida (1988, p.32):

Pour un Malherbe *toutefois se meut dès le début dans l'indécision – que la résolution voudra toujours trancher – entre tel effacement de la signature [de Ponge] qui transforme le texte en chose, comme cela doit être, ou en inscription légendaire, proverbiale, oraculaire, et le redoublement acharné de la signature, mon hypothèse étant ici que cela revient un peu au même, ou en tout cas ne se laisse pas simplement discerner.*<sup>246</sup>

Detenhamo-nos, por agora, no modo como caráter proverbial e oracular inscrito no *Pour un Malherbe*. Tanto o provérbio quanto o oráculo pressupõem sujeitos que nos orientam à verdade, nesse caso, móvel. Oracular é o texto caracterizado pela possibilidade de interpretação múltipla – a raiz do oráculo aí está. Como diria Ponge (2002a, p.63), trata-se de uma « *[p]ratique du langage : [i]l s'agit moins pour nous de poésie que de Parole (prosaïsme résolu, mais d'une telle rigueur qu'en naît une nouvelle forme de poésie, l'oraculaire, l'art de la formulation).* »<sup>247</sup> Esse estado do texto pongiano vem do estabelecimento da possibilidade de infinitas relações detonadas pelos próprios fragmentos, bem como entre estes e a obra completa. Nesse sentido, cabe ao leitor grande parte da construção dessas relações e consequentes significados, numa potencialização que é sempre a da refacção pela leitura. A relação entre objeto e sujeito, assim

---

<sup>245</sup> “[...] deve se ler como a escrita da apropriação progressiva do complexo ‘malherbe’ por Ponge. Sem que se produza identificação [...]” (GLEIZE; VECK, 1984, p.46, grifo do autor).

<sup>246</sup> “*Pour un Malherbe*, todavia, move-se desde o início na indecisão – que a resolução quererá sempre interromper – entre tal apagamento da assinatura [de Ponge] que transforma o texto em coisa, como isso deve ser, ou em inscrição legendária, proverbial, oracular, e o redobramento obstinado da assinatura, minha hipótese sendo aqui que isso dá no mesmo, ou em todo caso não se deixa simplesmente discernir.” (DERRIDA, 1988, p.32).

<sup>247</sup> “Prática da linguagem: trata-se, para nós, menos de poesia que de Palavra (prosaísmo decidido, mas de um tal rigor que dele nasce uma nova forma de poesia, o oracular, a arte da formulação).” (PONGE, 2002a, p.63).



posta, leva à colocação em abismo de um e à desapareição relativa de outro. Em tal sistema, a coisa é reabilitada em seu estado cotidiano, sua funcionalidade concreta. Para Ponge, é este o funcionamento da poética malherbiana:

*Il veut être compris de tout le monde à son époque.  
Il a le sens du ridicule.  
Il ne se pose pas un problème abstrait. Il est très positif.  
Il sait que les sciences en général, et la poésie en particulier, ne valent absolument pas grand-chose. Quelque chose du moins, et il exploitera au maximum ce quelque chose.  
Il fait de la poésie un véhicule, une montre (une horloge), une machine, un outil, une arme, une demeure, un appartement, un vêtement modernes sans qu'ils dépendent trop de la mode ; maniables, habitables ou portables sans ridicule.*<sup>248</sup> (PONGE, 2002a, p.45-46, grifo do autor).

Portanto, não admira que o próprio Malherbe seja maquinaria:

*Chez lui, pas de bonheur d'expression. Pas de grâce (venue d'abord). Pas de fantaisie. Pas d'esprit. Pas de vérités (qu'on puisse contredire). Il ne s'agit pas de cela.  
Rien jamais qui puisse écœurer.  
C'est une machine, d'ailleurs plus forte et plus diverse, plus variée que n'importe quelle autre machine ; une horloge grave, robuste, sereine, imperturbable. C'est le mouvement perpétuel.  
Il broie tout le reste. C'est le dictionnaire en ordre de fonctionnement. C'est le langage absolu ; quasi sans signification ; ou plutôt c'est la signification même (et elle seule).  
C'est la beauté mathématique plus la matière des choses, éprouvée par la sensibilité et amenée à raison. C'est l'ordre mis dans les pierres. C'est la justification des mots et de la parole, sans coefficient d'esprit fin, spirituel, gracieux, joli, gai ou triste.*<sup>249</sup> (PONGE, 2002a, p.18-19, grifo do autor).

---

<sup>248</sup> “Ele quer ser compreendido por todo mundo em sua época. / Ele tem o senso do ridículo. / Ele não se põe um problema abstrato. Ele é muito positivo. / Ele sabe que as ciências em geral, e a poesia em particular, não valem absolutamente grande coisa. Alguma coisa pelo menos, e ele explorará ao máximo este alguma coisa. / Ele faz da poesia um veículo, um relógio de pulso (um grande relógio), uma máquina, uma ferramenta, uma arma, uma morada, um apartamento, um traje *modernos sem que eles dependam muito da moda*; manejáveis, habitáveis ou portáteis sem ridículo.” (PONGE, 2002a, p.45-46, grifo do autor).

<sup>249</sup> “Nele, nada de felicidade da expressão. Nada de graça (vinda em primeiro lugar). Nada de fantasia. Nada de espírito. Nada de verdades (que possamos contradizer). Não se trata disso. / Nada que possa repugnar. / É uma máquina, aliás, mais forte e mais diversa, mais variada que não importa qual outra máquina; um relógio grave, robusto, sereno, imperturbável. É o movimento perpétuo. / Ele tritura todo o resto. É o dicionário em ordem de funcionamento. É a linguagem absoluta; quase sem significação; ou antes é a significação mesma (e ela somente). / É a beleza matemática *mais* a matéria das coisas, posta à prova pela sensibilidade e levada à razão. É a ordem posta nas pedras. É a justificação das palavras e do discurso, sem coeficiente de espírito final, espiritual, gracioso, bonito, alegre ou triste.” (PONGE, 2002a, p.18-19, grifo do autor).

É preciso asseverar que se trata aqui do conceito pongiano do « *objeu* », o qual poderíamos traduzir como “objogo” ou “objoego”. Foi definido num texto intitulado « *Le soleil placé en abîme* » e escrito entre julho de 1948 e maio de 1954, inserido em *Pièces*, o tomo III de *Le grand recueil* de 1961. O conceito demanda três circunstâncias – todas elas podendo ser divisadas com muita claridade no *Pour un Malherbe*: o « *nous* » enquanto fase e posição do « *je* »; o movimento cósmico, a relojoaria universal; e a natureza da coisa. Na tentativa de prática da linguagem a que se debruça Francis Ponge, a busca é mesmo por tornar Malherbe seu fim e seu objeto. Portanto, o objeto de emoção do poeta (Malherbe) é colocado em abismo, numa voragem, onde a espessura vertiginosa e a absurdidade da linguagem são manipuladas a ponto de que, pela multiplicação interior das referências, como afirma em « *Le soleil placé en abîme* », « [...] *les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui, seul, peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde.* »<sup>250</sup> (PONGE, 2002a, p.778). Assim, se o « *objeu* » está relacionado ao modo como o texto trabalha, o « *objoi* », ou “objúbilo”, seria o por ele proporcionado: « [*s*]’*agissant d’un objet, quel qu’il soit (objet, ou idée, ou système de pensée ; en fait, une unité esthétique), il provoque une émotion à la rencontre [...] Il se produit alors, un désir, surtout de possession ou de ne pas laisser perdre cette jouissance unique ; un sentiment d’urgence qui vous jette sur le papier.* »<sup>251</sup> (PONGE, 2002a, p.268, grifo do autor). A proposição de Malherbe, portanto, é uma das satisfações de primeira ordem para Ponge. Nesse sentido, as duas palavras-valise, « *objeu* » e « *objoi* », são, como diria Michel Collot (1991), a síntese entre a preocupação com o objeto por um lado e o prazer do texto por outro.

Indissociável do « *objeu* » e do « *objoi* », ratificando-os, e orientada por um « *je* » plenamente ativo, está a forma do texto pongiano: uma espécie de grande poema em prosa, aberto, fragmentado, inacabado, rotativo e múltiplo. É essa forma específica, transgressora, que permite a oscilação inseparável entre poesia e crítica. Nas oito partes do *Pour un Malherbe*, relativamente autônomas, uma gama de artifícios leva a linguagem a uma tensão exponencial

---

<sup>250</sup> “[...] as ligações formadas no nível das raízes e as significações afiveladas em duplo movimento, seja criado esse funcionamento que, sozinho, pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.” (PONGE, 2002a, p.778).

<sup>251</sup> “Em se tratando de um objeto, qualquer que ele seja (objeto, ou ideia, ou sistema de pensamento; de fato, uma unidade estética), ele provoca uma emoção *no reencontro* [...] Produz-se, então, um desejo, sobretudo de possessão ou de não se deixar perder esse gozo único; um sentimento de urgência que vos joga sobre o papel.” (PONGE, 2002a, p.268, grifo do autor).

cujo fim é sempre a multiplicação de leituras. Nesse sentido, o objeto é lançado numa voragem linguística que é, ela própria, processo e explicitação do processo. Registros de diário, poemas, poemas em prosa, fragmentos, reflexões, páginas de crítica, comentários, citações, esquemas, listas, enumerações, narrativas, *sketches*. Todas essas formas, ou modos de ser da linguagem, são postos numa circularidade infinita, não só no âmbito do próprio livro, mas da obra pongiana como um todo. Ora, se o poema é uma estrutura subsistindo por meio de um sistema em que tudo é volta, o *Pour un Malherbe*, considerado como um grande poema misto de poesia em prosa e poesia em versos, estabelece esses retornos com base em repetições que atuam com uma musicalidade que é a da repetição e retomada de termos e partes do texto. O aparente descuido da composição (se se tem essa impressão: de um amontoado de partes) é, na verdade, o desejo de orquestração em relação a si e à obra como um todo, num estado processual. As leituras possíveis se dão na autonomia das partes, nessa noção de movimento vinda da fragmentação do texto. No momento em que ele, no entanto, adequando palavra e coisa, oscila entre múltiplos gêneros e formas, está em ação a construção do monumento, aquele que se faz pelas pedras, aos poucos, aos pedaços. É no movimento que a monumentalização mais se firma porque permite ao texto permanecer, eternizar-se na circularidade interpretativa da palavra, em sua espessura sempre diversa. A perpetuidade do texto objetivado por Ponge está exatamente no inacabamento ao qual ele chega, por mais contraditório que possa parecer. A publicação dos ateliês é muito significativa desse fato, pois confirma a eterna vida do texto e, para além disso, a inclusão ou a colocação do leitor no processo de escrita, afora possibilitar a ação futura da crítica especializada. Vejamos, por exemplo, algumas páginas da seção « *Dans l'atelier de 'Pour un Malherbe'* »:

[NOTES INÉDITES]  
(24 décembre 1955)

Paris, 24 décembre 55, —————>

~~Malherbe~~

Voici les propositions les plus importantes qui doivent se dégager de mon Malherbe :

1°) La notion de Mémoire Naturelle)

opposée à celle de reconstitution historique,

↳ Nous préférons de simples ruines aux "ouvrages" de Mr Viollet-le-Duc

2°) La Notion de la Langue (et littérature) française comme arbre, dont Malherbe est le tronc et nous (sommes) les frondaisons actuelles.

↳ Corollaire : préférer les branches à bois

aux branches à fruits.

3°) Il fut vert (tige). Essayons de le replacer à son époque. Et de comprendre son art de vivre, c'est-à-dire l'ouvrage de sa vie entière.

↳ Son projet existentiel est le nôtre.

\*

~~Malherbe~~ Parole plutôt que poésie.

Empyrée de la Parole .

Les colonnes de fumée (à Rouen) .

Ces colonnes se rejoignent au zénith. Elles sont signes que

quelque chose <sup>est</sup> brûlé .

↳ La cheminée d'usine

Figura 25 – « Notes inédites » do *Pour un Malherbe*.

Fonte: Francis Ponge (2002a, p.292).

## [ÉPREUVES CORRIGÉES]

\*  
\* \*

Paris, dimanche 30 juin 1957.

\*  
L'Homme est l'avenir de l'homme (cf. mes Notes premières de l'Homme).

~~Il n'existe pas encore, sinon comme chaos innommable et remous. Non adaptable, ce qui provoque sa révolte, sa colère, son désir de changer, de devenir, d'être (cf. Braque le réconciliateur).~~

~~Mais nous roulons déjà sans doute sur les prodromes d'une nouvelle future civilisation dont les germes sont apparus en France vers 1870 : Lautréamont, Rimbaud, Cézanne, Nietzsche, Mallarmé, Husserl, Surréalisme (cf. Le monde muet est notre seule patrie; Braque-Japon).~~

~~Et de nous dépend peut-être en quelque mesure la conformation de celle-ci.~~

~~Les grands esprits, les artistes, travaillant dans la solitude, sont les conformateurs des civilisations futures (cf. Le Murmure). Eh bien, quant à nous, nous voulons que ce soit la civilisation de l'objet (cf. Le Soleil).~~

~~Franchir la dogmatisation, le classement, le revenu de tout, le fumoir, le feu par l'abandon d'atq, le positif du crime (cf. L'écriture pour Breton et Robbe-Grillet).~~

Comment travaillent les artistes.

Le cocon, la métamorphose (cf. L'Atelier).

Attirés par le soleil, par la figure de la Beauté, de l'Idéal :

« Chère Beauté que mon âme ravie  
Comme son pôle va regardant... »

(cf. La cheminée d'usine).

~~20m. Tout vers le haut : l'amour, le désir, l'assaut, la cime (20m).  
Changer, devenir, être.~~

Mais encore comment travaillent-ils?

Enfermés chacun dans leur langage.

ligne à rentrer et à rétempérer en rom. 20m.

Nous, la langue française (constatation positive).

\*  
\* \*

281

dans  
Boucler les significations (révéler, élaborer raffiner, abolir). Fonctionner. Entrer au paradis des raisons adverses, où d'une monade à l'autre varier sans fin. N'être, en somme, pas tellement qu'êtres (à l'infinif pluriel).

Figura 26 – « Épreuves corrigées » do Pour un Malherbe.

Fonte: Francis Ponge (2002a, p.298).

[MANUSCRIT ET DACTYLOGRAMME]

(notes du 22 juin 1957)

22-6-57.

L'inspiration de Malherbe  
est essentiellement

à propos de n'importe quel prétexte  
(non, pas n'importe lequel)

il faut que  
le (premier) soit  
net, concret,  
un sujet bien  
déterminé

(partir du concret, du sol, de la terre, de  
plus bas.) fondement matériel.

(il est positif)  
Elever une chemise droite (de vers de soie) le dain  
Tout rassembler à la verticale. & l'éclair  
Comme l'ET. de la colonne des pétrels  
comme un peuple de Rouen.  
comme un fruit d'arbre -

Il faut  
qu'il y ait  
une chose de  
concrète de  
la construction.

Et se tient en plein ciel ~~traverse~~ son  
sans relâche de sa propre étoile.

Il veut à la fois

satisfaire à son sujet occasionnel  
aboutir à un résultat matériel satisfaisant  
aboutir à un résultat positif en fait  
de littérature de pensée de langue humaine  
On peut être peut-être seulement que cela porte  
que ses expressions soient efficaces.

son inspiration  
c'est sa tâche  
(parfaitement  
individuelle.)

arbitraire  
égoïste

faise maximale  
de ses visées  
ambitions / positifs  
et instructions pour passer

C'est un projet existentiel  
(comparable au nôtre).

la métaphore  
sur  
sa  
tendance  
c'est plus  
frappante -  
l'année elle  
ne la dirai  
ne l'effraye  
ni ne la  
dresse  
ne l'incline

Figura 27 - « Manuscrit » do Pour un Malherbe.  
Fonte: Francis Ponge (2002a, p.293).

PH 305

Paris

22 - 6 - 57

L'inspiration de Malherbe ?

c'est essentiellement

à propos de n'importe quel prétexte

(non, pas n'importe lequel)

Il faut que le prétexte soit net, concret, un sujet bien déterminé

(partir de concret, du sol, de la terre, du plus bas.) fondement matériel

Elever (il est processif) une cheminée droite (de vers, de strophe)

La cheminée d'idées

Tout rassembler à la verticale.

Comme St Etr<sup>de</sup> de Caen :

comme un peuplier,

comme un fût d'arbre,

Colonnes des pétroles

de Rouen :

il faut qu'il y ait quelque chose de brûlé de consumé.

Et que tout en plein ciel trouve son issue

Faire résonner la lyre à son propre écho

Il veut à la fois

satisfaire à son sujet occasionnel.

aboutir à un résultat matériel (satisfaire positif) (son client) ;

aboutir à un résultat positif en fait

de littérature, de poésie de langue française

Il veut être vu et écouté (que cela porte,

que ses expressions soient efficaces.)

C'est un projet existentiel

(La métaphore ne sert qu'à rendre

l'idée plus frappante jamais elle ne la disperse, ne l'offusque ni ne la dévie, ne l'incline.)

Son inspiration, c'est sa tactique (tout a fait personnelle).  
ambitions  
ambitions

Il ne veut que faire maxime de ses désirs, ambitions (positives) et intuitions, trône de sa ~~par~~ paresse.

Figura 28 – « Dactylogramme » do Pour un Malherbe.

Fonte: Francis Ponge (2002a, p.294).

A questão se esclarece ainda mais se pensamos nos textos fechados por oposição aos canteiros de obras. Enquanto os poemas do *Le parti pris des choses* propõem girar os objetos nos dedos, dar voz a eles, o seu fechamento relativo é inegável – o texto está acabado. Trata-se, no fundo, de uma problematização que se dá na forma: os canteiros de obras, que surgem para Ponge a partir dos anos 1940, abrem-se às próprias variantes, às próprias possibilidades. *La table*, como vimos, é um dos mais significativos canteiros pongianos; *Pour un Malherbe*, pela distensão cronológica, diversidade e ênfase no processo, pode ser assim considerado, apesar de seu tema aparecer sempre num estado inapreensível, no sentido de que não pode ser totalmente transformado em objeto – conduzindo, assim, a um fracasso relativo. A mesma relojoaria que Ponge vê no objeto funciona no próprio texto que dele fala. « *De même, ne devons-nous concevoir nos écrits que comme partie, élément ou rouage de cette horloge, ou comme branchette ou feuille de ce grand arbre – également physique – que l'on nomme la Langue ou la Littérature française.* »<sup>252</sup> (PONGE, 2002a, p.170).

Ao fim e ao cabo, nesse foros, a poesia pongiana vigora numa concepção de prática do texto arraigada no seio da Língua Francesa:

*Nous pratiquons la langue française, – qui est pour nous, non seulement (non tellement) notre instrument naturel de communication (avec les autres êtres de même sorte, avec les êtres de même sorte les plus proches, les plus parents de nous), mais notre façon, notre moyen de vivre. Sans doute nous livrerions-nous encore à cette pratique, si nous nous trouvions isolés dans une île déserte, car, sinon l'amour, voilà le seul exercice où notre personnalité, nous semble-t-il, soit intégralement en jeu.*

*Notre pouvoir de formuler originalement en cette langue nous paraît la preuve de notre existence particulière ; son exercice, la façon de nous prouver à nous-même, enfin de nous réaliser.*

*Telle est notre façon de vivre. Telle est aussi pour nous (voilà ce qu'est pour nous) la Littérature.*

*Mais la conscience même de ce qui précède, cette vue objective de nos propres pratiques, les modifie certainement, leur confère une teinte, un ton, un*

---

<sup>252</sup> “Da mesma forma, devemos conceber nossas escritas somente como parte, elemento ou peça desse relógio, ou como ramo ou folha dessa grande árvore – igualmente física – que chamamos a língua ou a Literatura francesa.” (PONGE, 2002a, p.170).



*timbre particuliers. C'est le ton, ce sont les couleurs, le drapeau, ce sont les manières, les airs spécifiques de l'OBJEU.*<sup>253</sup>  
(PONGE, 2002a, p.57, grifo do autor).

A Língua francesa, além de instrumento natural de comunicação, é um modo de vida, um modo de ser; é atividade inerente ao homem francês. A sua prática, portanto, alinha-se ao ser e coloca em primeiro plano a personalidade, numa espécie de tensão distintiva frente ao mundo e às coisas. A citação, no entanto, revela-nos a um só tempo a posição singular do escritor, que tem o “poder de formular originalmente nessa língua”, bem como a sua prática enquanto modo de provar-se, realizar-se, pela via do prazer, mas também pela inserção num panteão muito vasto. Para Ponge, enfim, a Literatura é prática da língua, exercício da personalidade. No limite, isso se deve à objetividade que imprime ao seu trabalho com a palavra e, sobretudo, à afirmada consciência dessa prática – um posicionamento extremamente moderno. Logo, é poesia, porque coloca em prática um uso consciente da linguagem, um trabalho de qualidades particulares, que se conforma na própria criação do neologismo « *objeu* » (e também do « *objoi* »). Enquanto poeta perseguidor da qualidade diferencial dos objetos, Ponge parece aplicar o mesmo princípio aos seus textos. Dessa postura, surgem possibilidades infinitas de manipulação da linguagem que se adequa ao objeto porque é palavra justa. Daí, a naturalidade da aproximação e junção entre “momentos críticos” e “momentos líricos”:

*Ainsi, nos « Moments Critiques », ou « Proêmes », nous ne le concevons que comme ressortissant à la fois à l'une et l'autre de ces disciplines, et ce sont aussi nos « Moments Lyriques ». C'est ainsi que nous comprenons fort bien, à partir de là, que Lautréamont ait pu intituler Poésies ses réflexions ou maximes morales ou méthodologiques. Voilà encore pourquoi, notre œuvre entière, nous pourrions (nous avons sérieusement songé à) l'intituler : Pratiques.*

*Ainsi, sans doute, de l'une à l'autre de ces nécessités, de ces urgences momentanées, n'aurons-nous jamais de repos.*

---

<sup>253</sup> “Nós praticamos a língua francesa – que é, para nós, não apenas (não somente) nosso instrumento natural de comunicação (com os outros seres da mesma espécie, com os seres da mesma espécie mais próximos, os mais aparentados de nós), mas nossa forma, nosso meio de viver. Sem dúvida, nós nos entregaríamos ainda a essa prática, se nós nos encontrássemos isolados numa ilha deserta, pois, a não ser o amor, eis o único exercício em que nossa personalidade, parece-nos, esteja integralmente em jogo. / Nosso poder de formular originalmente nessa língua nos parece a prova de nossa existência particular; seu exercício, o modo de nos provar a nós-mesmos, enfim, de nos realizar. / Tal é nosso modo de viver. Tal é igualmente para nós (eis o que é para nós) a Literatura. / Mas a consciência mesmo disso que precede, essa visão objetiva de nossas próprias práticas, modifica-as certamente, confere-lhes uma cor, um tom, um timbre particulares. É o tom, são as cores, a bandeira, são os modos, os ares específicos do OBJOGO.” (PONGE, 2002a, p.57, grifo do autor).

*Mais ainsi, aussi bien, nous sommes-nous, une fois pour toutes (et je ne dis pas que ce soit par résolution, car il en fut toujours ainsi, dès l'origine), une fois pour toutes, dis-je, établi dans le perpétuel.*<sup>254</sup>  
(PONGE, 2002a, p.170, grifo do autor).

É pela prática da Língua francesa que é possível que momentos críticos sejam momentos líricos e vice-versa. Sua obra quer se estabelecer no movimento, numa prática que é movimento, que não tem parada, fundamentada no perpétuo. Ora, mas se a prática conduz ao perpétuo, este, que dura, que continua, que não se altera, temos então mais um neologismo pongiano: o « *movement* », surgido do desejo de monumentalidade e movimento. Os textos sob a batuta dessa rubrica são notadamente caracterizados pelo inacabamento. « *Dès 1965, la publication, si longtemps attendue, du Pour un Malherbe, qui relève à la fois du monument e du mouvement, prouve à Ponge que l'on peut faire un livre avec un texte inachevé, irréductible à l'unité.* »<sup>255</sup> (COLLOT, 1991, p.107). Por isso mesmo, Ponge prefere o « *croître* », verbo ligado às noções de crescimento e desenvolvimento progressivos, a « *croire* », a verdade, a crença – preferência que o poeta explicita por meio da leitura e observação das duas palavras/conduas: « *Nous n'aimons croire que dans la mesure où ce ne serait plus que croître amputé de son T, et dès lors tonsuré, ou châtré, ou reclus dans l'inaction physique, dans l'euphorie trompeuse de la satisfaction du repos.* »<sup>256</sup> (PONGE, 2002a, p.170, grifo do autor). Na esteira disso, o que se lê no *Malherbe*, suas variações, o desvelamento do próprio trabalho, deve ser encarado muito menos como correção ou retrabalho, e muito mais como processo em que se revelam, elaboram, refinam e abolem significações.

---

<sup>254</sup> “Assim, nossos ‘Momentos Críticos’, ou ‘Proemas’, nós o concebemos somente como da competência ao mesmo tempo de uma e de outra dessas disciplinas, e estes são também nossos ‘Momentos Líricos’. É assim que compreendemos muito bem, a partir disso, que Lautréamont tivesse podido intitular *Poesias* suas reflexões ou máximas morais ou metodológicas. Eis, novamente, porque, nossa obra inteira, nós poderíamos (nós seriamente pensamos nisso) intitulá-la: *Práticas*. / Assim, sem dúvida, de uma a outra dessas necessidades, dessas urgências momentâneas, nós *nunca teremos repouso*. / Mas assim, também, nós, de uma vez por todas (e eu não digo que seja pela resolução, pois sempre foi assim, desde a origem), de uma vez por todas, nos estabelecemos no *perpétuo*.” (PONGE, 2002a, p.170, grifo do autor).

<sup>255</sup> “Desde 1965, a publicação, tanto tempo esperada, do *Pour un Malherbe*, que é do domínio, ao mesmo tempo, do monumento e do movimento, prova a Ponge que podemos fazer um livro com um texto inacabado, irreduzível à unidade.” (COLLOT, 1991, p.107).

<sup>256</sup> “Nós só preferimos acreditar [*croire*] na medida em que esse não seria mais que desenvolver [*croître*] amputado de seu T, e desde então tonsurado, castrado, ou recluso na inatividade física, na euforia enganosa da satisfação do descanso.” (PONGE, 2002a, p.170, grifo do autor).

Bom exemplo disso são os planos, as listas e seus desdobramentos, que se inserem nos registros diários e que esquematizam e sistematizam o andamento do texto (o mecanismo de « *l'horlogerie* »), mas também, pela nomeação, explicitam posicionamentos e direcionamentos:

Trie-Château 13 août 1952.

Plan du Malherbe du « Seuil ».

*N'écrirais-je jamais qu'un essai critique, ce devait être un Malherbe.*

*Pour plusieurs raisons :*

*Imprégnation*

*Préférence*

*Quasi-identification*

*Claire vision de la réalité historique*

*Claire vision de la réalité intemporelle*

*Mêmes problèmes. Pratique du langage*

*Goût de la justice. (Célèbre, il ne l'est pas assez)*

*Constatation de la filiation*

*Identification au Père*

*Complexe d'Œdipe quant à la féminité du Monde.*<sup>257</sup>

(PONGE, 2002a, p.62-63, grifo do autor).

E ainda:

Paris, 17 février 1955.

Chapitres possibles

*I. LENTEMENT PRÉPARÉ*

- 1. Caen. Rouxel. L'Allemagne. Premier séjour à Paris.*
- 2. Aix. Les poètes provençaux. Henri d'Angoulême. Marseille. Salon.*
- 3. Caen. Les malheurs. Vauquelin. Montchrestien. Sénèque.*
- 4. Aix. Sénèque. Du Vair et Peiresc.*

*Grand moment d'immense importance: L'ODE À MARIE POUR SA BIENVENUE.*

*II. LA LYRE PORTÉE AU LOUVRE*

- 1. PRIÈRE POUR LE ROI PARTANT EN LIMOUSIN.*
- 2. Affaire Desportes-Régnier.*
- 3. Bellegarde. Racan. Princesse de Conti. La vicomtesse d'Auchy.*
- 4. La confiance d'Henri IV.*

*Grand moment: LES STANCES POUR ALCANDRE.*

<sup>257</sup> “Trie-Château 13 de agosto de 1952. / Plano do Malherbe do ‘Seuil’. / Eu escreveria sempre somente uma tentativa crítica, esse deveria ser um Malherbe. Por diversas razões: / Impregnação / Preferência / Quase-identificação / Clara visão da realidade histórica / Clara visão da realidade intemporal / Mesmos problemas. Prática da linguagem / Gosto da justiça. (Célebre, ele não o é suficiente) / Constatação da filiação / Identificação ao Pai / Complexo de Édipo quanto à feminilidade do Mundo.” (PONGE, 2002a, p.62-63, grifo do autor).

### III. LA MAGISTRATURE EN TEMPS DE TROUBLES

- 1. *Régence de Marie.*
  - 2. *Guerre des Princes.*
  - 3. *Correspondance Peiresc.*
  - 4. *Affaire Théophile.*
  - 5. *Hôtel Rambouillet.*
- Grand moment: ET MAINTENANT ENCORE EN CET ÂGE PENCHANT...*

### IV. SUPRÉMATIE RECONNUE, MORTE DU FILS

- 1. *Règne de Richelieu.*
  - 2. *Mort de Marc-Antoine.*
  - 3. *Lettre et ODE AU ROI ALLANT CHÂTIER LA RÉBELLION.*
  - 4. *Ode à La Garde. LA FIN.*<sup>258</sup>
- (PONGE, 2002a, p.146-147, grifo do autor).

Esses esquemas e planos modulam o desenvolvimento do texto de modo quase partitural, ainda que, evidentemente, outros mecanismos estejam presentes, inclusive disseminados na prosa dos fragmentos. Eles efetuam uma retomada que tende tanto a organizar quanto a fixar os caminhos do conjunto que se vai construindo. No primeiro caso citado, é como se o plano, *a priori* e *a posteriori*, reforçasse o que já se disse em todos os fragmentos anteriores. A marca do desenvolvimento do texto se fixa, de certo modo, fazendo com que suas engrenagens se ajustem e com que ele possa avançar. O outro caso citado dá conta de capítulos possíveis dentro do universo estabelecido pelo sujeito no *Pour un Malherbe*. Esses capítulos existem de fato? Não necessariamente, a menos que o leitor aja sobre os fragmentos e (re)organize-os na possível circularidade entre as partes, o que poder-se-ia fazer, não só no caso dessa citação, mas de todo o livro, aplicando-o à teatral seção «*MALHERBE – RADIO U. S.*», como peças montáveis e desmontáveis. Tal ação do leitor era mais que desejada por Francis Ponge (2002a, p.239, grifo do autor) que, acerca de seus exercícios, afirma:

---

<sup>258</sup> “*Paris, 17 de fevereiro de 1955. / Capítulos possíveis. / I. LENTAMENTE PREPARADO / I. Caen. Rouxel. A Alemanha. Primeira estada em Paris. / 2. Aix. Os poetas provençais. Henri d’Angoulême. Marseille. Salão. / 3. Caen. As infelicidades. Vauquelin. Montchrestien. Sêneca. / 4. Aix. Sêneca. Du Vair e Peiresc. / Grande momento de imensa importância: ODE À MARIA POR SUA CHEGADA. / II. A LIRA LEVADA AO LOUVRE / I. PRECE PARA O REI PARTINDO PARA LIMOUSIN. / 2. Caso Desportes-Régnier. / 3. Bellegarde. Racan. Princesa de Conti. A viscondessa de Auchy. / 4. A confiança de Henri IV. / Grande momento: AS ESTÂNCIAS PARA ALCANDRE. / III. A MAGISTRATURA EM TEMPOS DIFÍCEIS / I. Regência de Maria. / 2. Guerra dos Príncipes. / 3. Correspondência Peiresc. / 4. Caso Théophile. / 5. Hotel Rambouillet. / Grande momento: E AGORA AINDA NESSA IDADE DECLINANTE... / IV. SUPREMACIA RECONHECIDA, MORTE DO FILHO / I. Reino de Richelieu. / 2. Morte de Marc-Antoine. / 3. Carte e ODE AO REI INDO PUNIR A REBELIÃO. / 4. Ode à Guarda. O FIM.” (PONGE, 2002a, p.146-147, grifo do autor).*

*Et qu'on ne croie donc nous faire aucune peine, en les démontant ou les démolissant au besoin. Simplement, nous supplions qu'on attende que notre « tour » soi terminé.*

*Alors, je vous en prierai, faites donc !*

*Et proposez-vous vos propres exercices.*

*À votre tour.*

*Je vous promets d'y assister en spectateur sympathique, et de m'y plaire (autant que je pourrai).<sup>259</sup>*

Quando afirmamos que os planos e as listas efetuam modulações, elas são, não só de ritmo (o da parada do fragmento em prosa para uma enumeração praticamente completa), mas de significação. Ora, esses fragmentos forçam a um diálogo do todo consigo mesmo. O resultado disso é um movimento contínuo do ponto de vista da criação, da revelação de outras camadas possíveis em meio a todo o inacabamento, todos os vãos que oferece. Como não poderia deixar de ser, é importante notar a diagramação usada em favor da descoberta de novos significados. Em alguns fragmentos, não só naqueles que classificamos como planos ou listas, um título aparece recuado à direita, isolado, quase que se enformando numa caixa inexistente. O aspecto de fichário, donde se desprende a noção de dossiê, não poderia ser mais evidente. Há também um uso eficiente do título como detonador da leitura, bem como uma certa afirmação da autonomia do trecho. As reproduções que oferecemos das revisões de originais do *Pour un Malherbe* mostram um Ponge fortemente atento a questões como o recuo dos parágrafos, o espaçamento, o alinhamento, a separação entre os fragmentos, dentre outros pontos – coisa que se dá em várias das suas obras. Numa edição como a da *Pléiade* (da qual nos valem), a diagramação, por se tratar de um exemplar de obra completa, talvez não cumpra com toda a intensidade devida o seu papel; todavia, quando consideramos, por exemplo, uma edição em grande formato como a da Gallimard, de 1965, de margens robustas que isolam o texto no centro da página e reforçam os espaços entre os fragmentos, há a intenção clara de inscrição na pedra, numa sequência de construção do monumento por blocos que se articulam e se movimentam no branco – como podemos ver nas « *épreuves corrigées* » cuja imagem oferecemos anteriormente.

---

<sup>259</sup> “E que não acreditem, portanto, nos fazer nenhum sofrimento, em desmontando-os ou demolindo-os em caso de necessidade. Simplesmente, nós suplicamos que se espere que nosso ‘movimento’ esteja terminado. / Então, isso eu vos rogarei, façam portanto! / E proponham vossos próprios exercícios. / No vosso movimento. / Eu vos prometo de a eles assistir como espectador simpático, e deles gostar (tanto quanto eu poderei).” (PONGE, 2002a, p.239, grifo do autor).

Esse projeto existencial, que, no *Pour un Malherbe*, torna-se finalmente resolução existencial, fundamenta-se no dizer (insuficiente), porque é preciso viver a palavra, o que, em Francis Ponge equivale a escrever, a se lançar na prática da escrita. Daí a explosão da multiplicidade de formas, porque é como se a Língua francesa pudesse ser, no seio da prática textual, vivida. Dizer é o mesmo que fazer, e, sobretudo, ser. A oscilação entre poesia e crítica encontra seu lugar. Vejamos, por exemplo, que a maquinaria do poema, ainda de modo diverso do que já apresentamos, funciona muito bem. Um dos fragmentos do dia 8 de agosto de 1952, inserido na terceira parte, e fecho do texto publicado na *Nouvelle Revue Française* de 1956, é bom exemplo:

*Aujourd'hui, pour la première fois, j'ai songé à un poème évoquant le Monde où nous sommes plongés, où nous baignons comme un petit rouage, minuscule mais indispensable, ridicule mais précieux et sacré ; comme un petit rouage perdu (exactement à l'endroit qui convient) dans le boîtier d'une machine grandiose et complexe, formidable et subtile, nuancée (souple) au maximum, prenante, engrenante mais caressante, tant ses mécanismes sont variés et déliés, enivrante et endormante, assoupissante et réveillante, entraînante, valsante et noyante, broyante et vaporisante, assombrissante et éblouissante, attristante et exaltante, etc.*

*Toute de la même matière (hydrates de carbone + quelques métaux, alias pierres précieuses, principes des couleurs) mais variée, modifié à l'infini, selon la figure et la vitesse, la longueur d'onde de chaque élément de ces corps simples à la place qu'ils occupent dans le système solaire dont ils font partie.*

*Oui, c'est à partir des machines qu'on peut apprécier à sa valeur la Nature, elle aussi une machine, une horlogerie, mais si grandiose, si nuancée, compliquée, variée à tel point !*

*Ô Monde ! Monde ovale et merveilleux ! Machine ovale ! Ô l'œuf du ciel !  
Ce paysage, comme l'oignon de nos grands-pères !*

*(Et nous n'aurons, de cette horloge, décrit, et bien grossièrement, qu'à peine un petit nombre de rouages.)<sup>260</sup> (PONGE, 2002a, p.60).*

---

<sup>260</sup> “Hoje, pela primeira vez, eu imaginei um poema evocando o Mundo onde nós estamos mergulhados, onde nos banhamos como uma pequena peça, minúscula mas indispensável, ridícula mas preciosa e sagrada; uma pequena peça perdida (exatamente no lugar que convém) na caixa de uma máquina grandiosa e complexa, formidável e sutil, matizada (suave) ao máximo, agarrante, engrenante mas carinhosa, tanto seus mecanismos são variados e delineados, embriagante e adormecedora, atenuante e ofuscante, angustiante e exaltante, etc. / Tudo da mesma matéria (hidratos de carbono + alguns metais, de outra forma chamados pedras preciosas, princípios de cores) mas variadas, modificadas ao infinito, de acordo com a figura e a rapidez, o comprimento de onda de cada elemento desses corpos simples no lugar que eles ocupam no sistema solar do qual eles fazem parte. / Sim, é a partir dessas máquinas que nós podemos apreciar em seu valor a Natureza, ela também uma máquina, uma relojoaria, mas tão grandiosa, tão matizada, complicada, variada a tal ponto! / Oh Mundo! Mundo oval e maravilhoso! Máquina oval! Oh o ovo do céu! Essa paisagem, como o relógio de nossos avós! / (E nós, desse relógio, só descreveríamos, e bem grosseiramente, apenas um pequeno número de peças).” (PONGE, 2002a, p.60).

Esse fragmento pode ser considerado uma das mais significativas peças poéticas do *Pour un Malherbe*. Ora, quando afirmamos que há, na obra de Ponge, uma oscilação entre poesia e crítica, beirando a indistinção (para além da noção de que poesia é para ele a prática da palavra), é desse tipo de investimento poético que estamos falando. Plenamente integrados ao conjunto do livro, a oscilação se dá na formação de um todo complexo com fragmentos como os que citamos anteriormente, mais críticos, descritivos, reflexivos e analíticos. O que torna a passagem referida tão interessante é incorporação entre sujeito, coisa, a ação de fazer o que se diz, e a descrição da poética pongiana, numa máquina perfeitamente azeitada pela sonoridade. O fragmento se inicia com a noção de presente (o hoje), mas invocando o tempo original (a primeira vez) em que se pensou o poema. A escolha do verbo « *songer* », transitivo indireto, é significativa dado que pressupõe a ação de pensar e refletir; somado ao fato de que o poema é vivo, esse verbo indicaria que alguém está presente no espírito, sendo levado em consideração. A escolha do tempo verbal também é significativa: o passado composto em francês (o *passé composé*), equivalente ao nosso pretérito perfeito composto, situa o aparecimento do poema num tempo anterior e a sua composição é esta que estamos lendo agora e está em curso, logo, no tempo presente. Este poema pensado pelo eu-lírico, portanto, evoca o Mundo onde estamos mergulhados (que poderia, por extensão, ser o próprio poema que lemos). A passagem entre o « *je* » e o « *nous* » é sutil e colocamos, de chofre, como um dos « *petit rouage* », ou seja, pequenas peças de mecanismo, pequenas engrenagens, que se banham nas águas rítmicas do Mundo. A escolha semântica é a da fluidez do líquido (« *plonger* », mergulhar; « *bagner* », lavar, molhar), fazendo a maquinaria engrenar. O Mundo, em maiúsculas, é o Mundo Exterior, em outra palavra, a Natureza, aquilo que constitui todos os seus objetos. Vejamos como a poética de Ponge é inclusiva: a passagem do “eu” ao “nós” inclui o leitor na construção e composição desse Mundo: « *Nous, Le Monde Extérieur (la Nature) et Notre Langue Maternelle. Nous et la langue française (et réciproquement, la langue française et nous)*. »<sup>261</sup> (PONGE, 2002a, p.143). A inclusão manifesta dá-se por meio da Língua.

---

<sup>261</sup> “Nós, O Mundo Exterior (a Natureza) e Nossa Língua Materna. Nós e a língua francesa (e reciprocamente, a língua francesa e nós)” (PONGE, 2002a, p.143).

A atmosfera do poema é típica das composições do *Le parti pris des choses* ou mesmo dos *Proêmes*, já que os elementos vão sendo lentamente descritos em suas qualidades diferenciais e culminam na definição/construção da coisa, no caso a máquina. Nós, como engrenagzinhas indispensáveis e simples, no lugar justo que nos cabe (como a cada palavra), fazemos parte dessa « *machine grandiose et complexe* » que, assim que é mencionada, começa a funcionar com mais intensidade. O primeiro parágrafo é representativo do caráter minúsculo do “nós” por oposição ao grandioso da máquina: o ponto-e-vírgula delimita-os em extensão, mas, sobretudo, essa tarefa cabe ao ritmo. No primeiro, temos acentos marcantes com os pares *songé/plongés*, *minuscule/ridicule*; no segundo, a sonoridade cresce com uma sequência de advérbios terminados em « -ante » e além (« *prenante, engrenante mais caressante, [...] enivrante et endormante, assoupissante et réveillante, entraînante, valsante et noyante, broyante et vaporisante, assombrissante et éblouissante, attristante et exaltante, etc* »). No término do texto, o ritmo mantém cadenciando o funcionamento dessa relojoaria que lembra muito « *Pluie* », poema do *Partido das coisas*, em sua disposição inicial, ou seja, os parágrafos descrescem à medida que a chuva amaina, em outras palavras configurando « *[u]n concert de vocables, qui signifie sur tous les plans, se signifie lui-même (donc, ne signifie plus rien), et fasse ce qu’il dit. Un concert de vocables, qui fasse ce qu’il dit.* »<sup>262</sup> (PONGE, 2002a, 111-112, grifo do autor).

De um modo geral, o fragmento do *Pour un Malherbe* centra-se nessa variedade da matéria (que é mesma e outra) da « *horlogerie* », cujas possibilidades de modificação do próprio grande corpo são infinitas em função de cada um dos elementos que a compõem. A máquina são as engrenagens, o Mundo, a Natureza. Estas são igualmente máquinas, que compreendemos a partir da palavra, na também máquina do poema, no qual somos engrenagens. O texto vai terminando com a materialização do mundo em sua forma oval, ou seja, remontando ao início, à criação, e, claramente, no retorno ao modo como começou e para recomeçar: « *pour la première fois, j’ai songé* ». De fato, os parênteses encerrando o fragmento colocam tudo em abismo ou num escalonamento que começa e termina na tradição, no relógio dos « *grands-pères* », dado que afirma realizar somente a descrição de um número pequeno de engrenagens, virtualizando a vastidão das coisas. Nesse sentido, o poema que lemos é máquina, é engrenagem de uma

---

<sup>262</sup> “Um concerto de vocábulos, que significa acima de todos os planos, significa-se a si-mesmo (portanto, não significa mais nada), e faça o que diz. Um concerto de vocábulos, que faça o que diz.” (PONGE, 2002a, 111-112, grifo do autor).



relojoaria maior, o Mundo. É este que Ponge procura, por meio da linguagem, compreender e no qual deseja se inscrever – no limite, ser. Ao fim, trata-se de uma pequena máquina extremamente amarrada pela sonoridade e por seu fechamento no sentido de que faz o que diz. Esse é o cariz da prática pongiana:

*Dire signifiant faire.  
Et donc signifiant être.  
Notre façon d'être est de pratiquer la langue française. Notre pouvoir de formuler originalement et communicativement en cette langue, tell est notre façon d'être, notre seul moyen de vivre, notre manière de nous prouver notre existence particulière, et pour ainsi dire de nous réaliser.  
Voilà ce qu'est pour nous la littérature.  
Voilà nos activités.  
Mais cela n'est encore que la première partie de notre personnalité.  
La seconde, c'est notre imprégnation héréditaire, notre filiation, notre connaissance et dépendance du donné humain, du donné français, du donné littéraire français.  
La Résultante de ces deux éléments, c'est l'OBJEU. Ce sont les textes de l'objeu.  
Il existe un donné littéraire français.  
Pour nous il se ramène à notre technique. Celle du moyen d'être (ou moyen d'expression) que nous avons choisi, en connaissance de cause, et une fois pour toutes : id est la Langue française.  
Dans ce donné, il existe un Père ; dans cette technique, un Maître, un donneur des modèles, Malherbe.<sup>263</sup>  
(PONGE, 2002a, p.63-64, grifo do autor).*

A convivência de produções tão distintas quanto essas no bojo de um mesmo livro remete diretamente à diversidade descrita no fragmento mais poético, o que ratifica-lhes a convivência, bem como define o *Pour un Malherbe* como uma engrenagem (pequena máquina) dentro da grande máquina da Literatura francesa. Para esta maquinaria de Ponge em específico, é Malherbe o fluido que banha e mantém em perfeito funcionamento, direta ou indiretamente, toda a diversidade de pequenas engrenagens ligadas umas às outras, como a que segue:

---

<sup>263</sup> “Dizer significado fazer. / E, portanto, significado ser. / Nosso modo de ser é o de praticar a língua francesa. Nosso poder de formular originalmente e comunicativamente nessa língua, tal é nosso modo de ser, nosso único *meio* de viver, nossa maneira de nos provar nossa existência particular, e por assim dizer de nos realizar. / Eis o que é para nós a literatura. / Eis nossas atividades. / Mas isso é ainda só a primeira parte de nossa personalidade. / A segunda, é a nossa impregnação hereditária, nossa filiação, nosso conhecimento e dependência do *dado humano*, do *dado francês*, do *dado literário francês*. / A Resultante desses dois elementos, é o objego. São os textos do objego. / Existe um dado literário francês. / Para nós ele se reconduz à nossa técnica. Aquela do modo de ser (ou modo de expressão) que escolhemos, com conhecimento de causa, e uma vez por todas: *id est* a Língua francesa. / Nesse dado, existe um Pai; nessa técnica, um Mestre, um doador de modelos, Malherbe.” (PONGE, 2002a, p.63-64, grifo do autor).

Les Fleurys, mercredi 24 juillet 1957.

*Pourquoi, au XX<sup>e</sup> siècle, et à peu près comme on ouvre sa radio, ouvre-t-on un livre ? C'est que nous aimons, n'est-ce pas, cher lecteur, les ascenseurs les plus rapides (un enlèvement rapide).*

\*

Ô Beauté, reine des beautés,  
 . . . . .  
 Chère Beauté, que mon âme ravie  
 Comme son pôle va regardant,  
*Prends enfin parti de mon insuffisance  
 En faveur seulement de ma témérité.*

*Proposer Malherbe en ce siècle  
 Certes dès longtemps me parut  
 L'une des joies les plus urgents  
 Que je dusse un jour me donner  
 Pourtant me mettais-je en besogne  
 Tout aussitôt quelque vergogne  
 Tenait mes désirs arrêtés.*

*Mais sans doute faut-il que la simple vaillance  
 Parfois te paraisse vertu  
 Ou qu'en certaines circonstances  
 Où ton honneur est insulté  
 Elle excite ta confiance,*

Ô bienheureuse intelligence,  
 Puissance, qui que tu sois,  
 Dont la fatale diligence  
 Préside à l'empire françois,

*Pour qu'aujourd'hui tu me réveilles,  
 Moi, ton servant le plus fidèle,  
 Mais le plus incapable aussi,  
 Effectivement revêtu  
 De l'honneur le plus redoutable  
 Que jamais poète à sa table  
 Parmi ses songes de merveilles  
 Ait pourtant osé souhaiter.*

*Personne cependant ne s'étant donc offerte  
 De plus de mérite que moi,  
 Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine  
 A, comme l'océan, son flux et son reflux*

. . . . .

Ô Beauté, reine des beautés,  
*Prends enfin ton parti de mon insuffisance*  
*En faveur seulement de ma témérité.*<sup>264</sup>  
 (PONGE, 2002a, p.287-288, grifo do autor).

Este poema integra o antepenúltimo fragmento da obra. Duas são as características que fazem com que ele seja um bom exemplar da prática pongiana e um retrato do modo como o mecanismo da obra completa desenvolve-se de modo coerente: o aporte a Malherbe e a variação entre prosa e poesia; e os ecos e retornos da expressão. No correr do poema, Ponge se apropria de versos de quatro poemas de Malherbe. Pela ordem em que são mencionados, o primeiro, de 1611, « *Donc cette merveille des cieux* », de que saem os versos « *Ô Beauté, reine des beautés* », oferece-nos um eu-lírico que busca, como guerreiro, a Beleza. O segundo, de 1620, do qual toma os dois versos iniciais « *Chère Beauté, que mon âme ravie / Comme son pôle va regardant* », uma canção acerca de uma beleza que entusiasma a alma do eu-lírico, mas que lhe resiste. O terceiro, recupera alguns versos da ode « *Sur l'attentat comis en la personne de Henri le Grand, le 19 de décembre 1605* ». Por fim, os dois versos iniciais do poema « *Dessein de quitter une dame qui ne le contentoir que de promesse* ». São eles: « *Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine / A, comme l'océan, son flux et son reflux* ». As escolhas têm pelo menos três centros comuns implícitos que podem, é claro, ser passíveis de contestação (até deveriam, observando-se pela ótica pongiana da presença do exercício do outro, do leitor): a Beleza e a sua dificuldade (em que o eu-lírico sempre se coloca em posição humilde), a luta com a palavra e, em decorrência, a busca do eu por alcançá-la.

---

<sup>264</sup> “*Les Fleurys, quarta-feira, 24 de julho de 1957. / Porque, no século XX, e quase como abrimos sua rádio, abrimos um livro? É que nós amamos, não é, caro leitor, os elevadores mais rápidos (um elevamento rápido). / \* / Oh Beleza, reino das belezas, / ..... / Cara Beleza, que minha alma arrebatada / Como seu polo vai parcimonioso, / Toma enfim partido de minha insuficiência / Em favor somente de minha temeridade. // Propor Malherbe neste século / Certamente desde muito tempo me pareceu / Uma das alegrias mais urgentes / Que eu devia um dia me dar / Contudo eu coloquei-me ao trabalho / Imediatamente alguma vergonha / Tinha meus desejos detidos. // Mas sem dúvida é preciso que a simples valentia / Às vezes te pareça virtude / O que em certas circunstâncias / Em que sua honra é insultada / Ela excite tua confiança, // Oh bem-aventurada inteligência, / Potência, quem que tu sejas, / Cujas fatal diligência / Preside o império francês, // Para que hoje tu me despertes, / Eu, teu servo mais fiel, / Mas o mais incapaz também, / Efetivamente recorbeto / Da honra mais temível / Que jamais poeta à sua mesa / Dentre seus sonhos de maravilhas / Tenha no entanto ousado desejar. // Ninguém entretanto não se ofertando / De mais mérito que eu, / Beleza, minha bela preocupação, de quem a alma incerta / Tem, como o oceano, seu fluxo e seu refluxo / ..... / Oh Beleza, reino das belezas, / Toma enfim partido de minha insuficiência / Em favor somente de minha temeridade.” (PONGE, 2002a, p.287-288, grifo do autor).*

Ponge grifa os versos de malherbianos destacando-os dos seus, mas integrando-os ao contexto do poema que escreve numa tessitura que apropria diretamente ao passo que homenageia. Malherbe está, inegavelmente, em Ponge, costurado a ele, tão temerário quanto o seu herói – « *voilà le héros constamment téméraire* »<sup>265</sup> (PONGE, 2002a, p.38). O eu-lírico pongiano, arrebatado pela Beleza (a perfeição estética, verbal, a Palavra), pede que esta tome sua insuficiência na proposição de Malherbe, tarefa à qual não se sente à altura. Pede, por fim, à Beleza, cuja alma flui e reflui, que tome partido de sua insuficiência em favor de sua temeridade. O poema, terminando com dois alexandrinos, trata da coragem e da incerteza da empreitada do *Pour un Malherbe*, e de todo esforço da palavra, sempre tendo por horizonte a ideia da Beleza malherbiana, ou seja, da Língua francesa como império em movimento. A questão é tanto mais o modo como Ponge oferece o texto: por meio de uma prática, autocontrastiva, que desnuda os processos de sua feitura, vertendo o poema em sua análise. Basta verificarmos os fragmentos anteriores em que estes versos aparecem, às vezes repetidos ou em inúmeras variações em prosa, com mínimas alterações vocabulares. Aliás, o que o antecede, e pertence ao registro do dia 23 de julho de 1957, já é suficiente. Os nossos grifos em negrito dão conta das alterações vocabulares em relação ao anterior:

AU GÉNIE DE LA FRANCE  
ET À LA BEAUTÉ CONFONDUS

Ô Beauté, reine des beautés,  
.....  
Chère Beauté, que mon âme ravie  
Comme son pôle va regardant,

*Prends enfin **ton** parti de mon insuffisance en faveur seulement de ma  
témérité.*

*Proposer Malherbe en ce siècle, certes dès longtemps me parut l'une des  
joies les plus urgents que je dusse un jour me donner.*

*Pourtant, me mettais-je en besogne, tout aussitôt quelque vergogne tenait  
mes désirs arrêtés.*

*Mas sans doute faut-il que la simple vaillance parfois te paraisse vertu,  
ou qu'en certaines circonstances, où ton honneur est insulté, elle **irrite** ta  
confiance,*

---

<sup>265</sup> “eis o herói constantemente temerário” (PONGE, 2002a, p.38).

Ô bienheureuse intelligence,  
 Puissance, qui que tu sois,  
 Dont la fatale diligence  
 Préside à l'empire françois,

*Pour qu'aujourd'hui tu me réveilles, moi, ton servant le plus fidèle, mais le plus incapable aussi, effectivement revêtu de l'honneur le plus redoutable que jamais poète à sa table, parmi ses songes de merveilles, ait enfin osé souhaiter.*

*Personne cependant ne s'étant donc offerte de plus de mérite que moi,*

Beauté, mon beau souci, de qui l'âme incertaine  
 A, comme l'océan, son flux et son reflux  
 . . . . .  
 Ô Beauté, reine des beautés,

*Prends enfin ton parti de mon insuffisance en faveur seulement de ma témérité.*

*Francis Ponge (juillet 1957).*

(PONGE, 2002a, p.286-287, negrito nosso, grifo do autor).

Ecoss das expressões e ecoss do processo que vemos nos *Proêmes*, em « *Le verre d'eau* », de certa forma, e em *La table*. O contraste entre os dois fragmentos ilumina questões interessantes, tais como a intocabilidade dos versos de Malherbe. Ora, trata-se de um poeta já monumentalizado, aberto à apropriação e à movimentação (pela retirada de seu contexto), sim, mas irreparável em sua perfeição. Ponge se vale do núcleo duro da Língua francesa, digno de reverência e intangível. A sua literatura, a de Ponge, que está em prática, pode e deve ser, além de movimentada, alterada, porque só dessa maneira alcançará a monumentalização. Nesse sentido, configura-se como uma prática provocativa, daí implorar à Beleza que tome seu partido da insuficiência em favor da temeridade. Outra questão a se notar é o fato de que a última variação do poema não é assinada, enquanto a sua anterior o é. Basta lembrar que o apagamento da assinatura leva à coisa e, assim sendo, o texto descola-se do autor e vai se inserir na grande árvore da Língua francesa. Esses exemplos de páginas poéticas são, assim como as mais críticas, manifestações do « *objeu* ».

No correr das oito partes do *Pour un Malherbe*, Francis Ponge se lança a um esforço de reconhecimento e re colocação da obra do poeta de sua impregnação no panorama da literatura francesa. No seu esforço de elevação, algumas imagens são insistentemente utilizadas para descrever, criticar, analisar e definir Malherbe: « *corde tendue de la lyre* », « *rocher* », « *cour*

*d'honneur* », « *palais de la littérature française* », « *donjon de la littérature française* »<sup>266</sup>, dentre tantas outras. A mais significativa, no entanto, é mesmo a da árvore, porque esta integra-o perfeitamente como a estrutura que sustenta e direciona a literatura francesa presente. A imagem da árvore enquanto estrutura literária já aparecera em *Proêmes*, como mostramos com os poemas « *Le jeune arbre* » e « *Le tronc d'arbre* », e serve sempre para estabelecer a relação entre um modelo e os que lhe sucedem. No *Pour un Malherbe*, Ponge aponta a importância da leitura para o funcionamento da Língua francesa. Daí a reversão do axioma cartesiano (“penso, logo existo”) em “posto que nos leem, logo existimos”. Essa proposição é determinante, pois porque indica, no espírito da nação francesa, o caminho percorrido do cimo ao tronco. Ou seja, Malherbe, pouco antes de Descartes, foi cimo, e depois de Descartes, foi se tornando tronco. A investida pongiana do *Pour un Malherbe* quer, à sua maneira, percorrer o mesmo caminho: « [...] *puisque tu me lis, cher lecteur, donc je suis ; puisque tu nous lis (mon livre et moi), cher lecteur, donc nous sommes (Toi, lui et moi).* »<sup>267</sup> (PONGE, 2002a, p.175). Ainda que Ponge traga à luz um poeta do século XVII, a sua preocupação é com a literatura e a francofonia do presente:

Image de l'arbre. *Nous jugerions oiseux d'ajouter  
un livre à la bibliothèque concernant  
un vieil auteur de notre littérature nationale, s'il ne s'y agissait, dans notre  
esprit, de bêcher un peu au pied de l'arbre, pour lui permettre de respirer et de  
s'élever encore.*  
*Naturellement, c'est la cime de cet arbre qui nous intéresse, c'est-à-dire  
la littérature présente, comme elle pousse des feuilles dans le ciel de l'avenir.*<sup>268</sup>  
(PONGE, 2002a, p.162, grifo do autor).

A noção de que uma obra é capaz de modificar o panorama já estabelecido é viva aqui – não por acaso, lembremo-nos das proposições de T. S. Eliot (1989) em “Tradição e talento individual”. Por isso o trabalho de dar a respirar Malherbe, de elevá-lo, porque se constitui como estrutura esquecida da árvore. Para mantê-la, para que suas folhas direcionem-se ao céu do porvir, é preciso cuidar desse « *vieil auteur de notre littérature nationale* ». Malherbe « *est de ceux-là. Il*

<sup>266</sup> “corda tensa da lira”, “rocha”, “corte de honra”, “palácio da literatura francesa”, “forte da literatura francesa”.

<sup>267</sup> “[...] já que você me lê, caro leitor, logo eu sou; já que você nos lê (meu livro e eu), caro leitor, portanto, nós somos (Você, ele e eu).” (PONGE, 2002a, p.173).

<sup>268</sup> “Imagem da árvore / Nós julgaríamos inútil adicionar um livro à biblioteca referente a um velho autor de nossa literatura nacional, se aí não se tratasse, no nosso espírito, de cavar um pouco ao pé da árvore, para lhe permitir respirar e se elevar ainda. Naturalmente, é o cimo da árvore que nos interessa, ou seja, a literatura presente, como ela impõe as folhas ao céu do futuro.” (PONGE, 2002a, p.62-63, grifo do autor).

*est le tronc de la Francité* »<sup>269</sup> ; Ponge, no cimo, é uma das folhas. A razão desse livro, portanto, está na necessidade, enquanto praticante da linguagem, de não relegar o mestre aos cuidados unicamente de professores e analistas. Outra razão é aquela que toca na questão de certos valores; é preciso honrar determinadas virtudes, pôr ordem no dado humano, particularmente no dado francês. Em razão disso, a faceta objetiva e ordenadora do Francis Ponge crítico é muito apropriada para a tarefa. Vejamos como essa afirmação parece contraditória numa obra escrita num intervalo tão longo, sob a forma do dossiê e cuja premissa é a do fragmento. No entanto, a fatura é plenamente clara e objetiva no sentido de que a força da lírica malherbiana sai revigorada pela leitura que dela se faz aliada ao caráter orquestral dos retornos de expressão e tema, estes, extremamente poéticos.

A imagem que se configura de Malherbe forma-se sob todos os ângulos. De alguns deles já falamos: da impregnação infantil, de seu caráter de pai (como os pais da igreja), de sua inscrição enquanto objeto fugidio, de sua posição como tronco da literatura francesa. Aliás, o panorama da época de Malherbe, bem como sua biografia, é detalhadamente tratado na seção V, intitulada « *Malherbe – Radio U. S.* », conformando um retrato completo. Já na seção anterior, a IV, Ponge, num registro de Paris, datado do dia 3 de outubro de 1953, atenta ao texto que comporá a parte seguinte: « *Sur la recommandation de Calet, je reçois aujourd’hui commande, que j’accepte, d’un Malherbe pour la Radio USA (Chaîne Universitaire). Vingt pages de dactylographie, dont environ dix au récitant et dix en saynètes ou sketches (yes), soit entre deux cent trente et trois cents lignes.* »<sup>270</sup> (PONGE, 2002a, p.76). A menção é interessante porque dá ares de movimento ao processo de produção e se mostra tipicamente crítica, na direção do descritivo e preparatório. O registro é eficiente uma vez que a seção V se inicia com a voz do narrador: « *NARRATEUR. Malherbe naquit à Caen, en 1555, premier enfant d’un magistrat de cette ville. Sa famille, d’ancienne noblesse et dont les titres remontaient à Guillaume le Conquérant, n’était pourtant pas très fortunée. Caen était alors ce qu’elle est encore, le siège de l’Université*

---

<sup>269</sup> “[...] é daqueles. Ele é o tronco da Francofonia.”

<sup>270</sup> “Sob a recomendação de Calet, eu recebi hoje pedido, que aceito, de um Malherbe para a Rádio USA (Canal Universitário). Vinte páginas de datilografia, das quais aproximadamente dez ao recitante e dez em pequenas peças cômicas ou sketches (sim), seja entre duzentos e trinta e trezentas linhas.” (PONGE, 2002a, p.76).

*et la capitale des lettres normandes.* »<sup>271</sup> (PONGE, 2002a, p.82). A passagem retoma, sob outro ponto de vista, as origens do poeta, coisa que já foi bem explicitada nas partes iniciais do livro.

A seção V, no entanto, enquanto peça direcionada a uma apresentação radiofônica, tem uma estrutura que privilegia a narrativa da vida e das relações de Malherbe (de suas relações familiares à vida na corte) postas teatralmente e articuladas à sua poética por meio de « *changements de plan* » (“mudanças de plano”). Em alguns casos, servem à introdução de *sketches* significativos para o entendimento biográfico e literário daquele momento, mas também à declamação de poemas ilustrativos da situação referida:

[...] *L'un de ses meilleurs amis était François du Périer.*

(Changement de plan.)

(On frappe à une porte.)

MALHERBE. – *Entrez ! Bonjour, François.*

DU PERIER. – *Bonjour, Malherbe. Tu travailles ?*

MALHERBE. – *À ce qu'il paraît.*

DU P. – *Et c'est toujours aux Larmes de saint Pierre ? Laisse-moi lire.*

MALH. – *Non.*

DU P. – *Bon ! Tu seras toujours le même. Rien ne te paraît jamais terminé. Rien assez poli. Pourtant, tu ne vas pas me dire qu'il te faut repolir encore ces strophes que tu nous permis d'entendre l'autre soir. Je les sais par cœur.*

(Il récite)

#### LES LARMES DE SAINT PIERRE

(Strophes 31 et 33.)

. . . . .  
 Que je porte d'envie à la troupe innocente  
 De ceux qui, massacrés d'une main violente,  
 Virent dès le matin leur beau jour accourci !  
 Le fer qui les tua leur donna cette grâce,  
 Que si de faire bien ils n'eurent pas l'espace,  
 Ils n'eurent pas le temps de faire mal aussi.

. . . . .  
 Ce furent de beaux lis qui, mieux que la nature,

---

<sup>271</sup> “NARRADOR. Malherbe nasceu em Caen, em 1955, primeiro filho de um magistrado dessa cidade. Sua família de antiga nobreza e cujos títulos remontavam a Guillaume o Conquistador, não era, no entanto, muito afortunada. Caen era, então, isso que ela é ainda, a sede da Universidade e a capital das letras normandas.” (PONGE, 2002a, p.82).



Mêlant à leur blancheur l'incarnate peinture  
 Que tira de leur sein le couteau criminel,  
 Devant que d'un hiver la tempête et l'orage  
 À leur teint délicat pussent faire dommage,  
 S'en allèrent fleurir au printemps éternel.

MALH. – *Peut-être... Non, à ces strophes-là, sans doute, je n'ai plus grand-chose à changer... mais tu ne peux imaginer la peine que me donne cet ouvrage. Le sujet en est beau sans doute, mais je ne puis servilement imiter l'italien. Il me faut non seulement rimer mais penser en français, que diable ! C'est à une raison française que je travaille.*<sup>272</sup>  
 (PONGE, 2002a, p.86-87, grifo do autor).

A cena se dá entre Malherbe e seu amigo, o advogado do parlamento de Aix, François du Périer. A discussão é a elaboração de « *Les larmes de Saint Pierre* », primeiro poema de Malherbe. Apesar da separação clara, a vida contém a obra e vice-versa. Não se pode sair do homem, ainda que estejamos nas coisas. O objeto Malherbe é aqui apresentado sob várias óticas e girado, no próprio texto, para que se possa apreendê-lo por completo. Na citação, contudo, sobressai-se o fato de que nada parece finalizado para Malherbe, ou seja, há sempre a urgência de polir e repolir os escritos, aparentemente mergulhados num estado de inacabamento. Outro ponto, mais importante ainda, é o fato de que é preciso, não apenas rimar, mas pensar em francês, trabalhar de posse e em favor da razão francesa. « *Les larmes de Saint Pierre* » configura um exercício de reescrita de “*Le lagrime di San Pietro*” de Luigi Tansillo, datado de 1560. O poema de Malherbe foi publicado em 1606 e, em seguida, rejeitado pelo autor. No *Pour un Malherbe*, temos uma verdadeira antologia de poemas comentados, dentre as diversas leituras e comentários, no entanto, a que se centra nesse é uma das mais consistentes, oferecendo uma visada retórica na qual episódio religioso reverte-se em Arte Poética. Jean Paulhan (PONGE; PAULAHN, 1986,

---

<sup>272</sup> “[...] Um de seus melhores amigos era François du Périer / (*Mudança de plano.*) / (*Batem a uma porta.*) / MALHERBE. – Entre! Bom dia, François. / DU PÉRIER. – Bom dia, Malherbe. Você trabalha? / MALHERBE. – Ao que parece. / DU P. – E é sempre nas *Lágrimas de São Pedro*? Deixe-me ler. / MALH. – Não. / DU P. – Bom! Você será sempre o mesmo. Nada te parece jamais terminado. Nada bastante polido. No entanto, você não vai me dizer que te falta repolir ainda essas estrofes que você nos permitiu ouvir outra noite. Eu as sei de cor. / (*Ele recita*) / As lágrimas de São Pedro / (Strofes 31 e 33) / ..... / *Que eu carregue inveja da tropa inocente / Desses que, massacrados de uma mão violenta, / Viram desde a manhã seu belo dia encurtado! / O ferro que os matou lhes deu essa graça, / Que se de fazer o bem eles não tiveram espaço / Eles não tiveram o tempo de fazer mal também. / ..... // Esses foram os belos lírios que, melhor que a natureza, / Misturando à sua brancura a encarnada pintura / Que disparou de seu seio a faca criminosa, / Antes que de um inverno a tempestade e o temporal / À sua tez delicada possam fazer dano, / Vão-se embora florir na primavera eterna.* // MALH. – Talvez... Não, a essas estrofes, sem dúvida, eu não tenho grande coisa a mudar... mas você não pode imaginar o sofrimento que me dá essa obra. O seu assunto é belo sem dúvida, mas não posso servilmente imitar o italiano. Falta-me não somente rimar mas pensar em francês, que diabo! É a uma razão francesa que eu trabalho!” (PONGE, 2002a, p.86-87, grifo do autor).

t.2, p.331) comenta o quão importante é essa leitura, a ponto de qualificá-la como o coração das páginas publicadas na revista N.R.F. no ano de 1956: « *Ta réflexion sur Les larmes de saint Pierre me semble admirable et parfaite – ne laissant place à aucun commentaire étranger.* »<sup>273</sup> Ponge (2002a, p.201-202) diz que a significação segunda do poema é « [...] *la honte ineffaçable, le caractère irrémédiable d'une parole fautive, donc la gravité de la parole, et par conséquent l'attention extrême qu'elle exige* »<sup>274</sup>, e parte para uma leitura detida, pinçando alguns versos e analisando-os nessa direção.

Para Ponge (2002a, p.44, grifo do autor), a posição de Malherbe é muito clara no rol da Literatura Francesa:

*Dans ce donné français, Malherbe occupe la place d'un Père, comme on dire des Pères de l'Église. [...] C'est le « modèle de nos classiques » (Boileau), « le premier et l'un des plus grands maîtres qui aient contribué à former l'esprit et le goût de notre nation en matière d'ouvrages de l'esprit » (Bayle). Je ne fais que citer certaines opinions, parmi les plus considérables : la mienne le situe à un rang supérieur encore.*<sup>275</sup>

A posição é da mais elevada, a ponto de Ponge situá-lo fora: « [...] *sans doute devons-nous ici, tout d'abord, procéder à son élimination, par respect ; mais il faut développer élimination, dans le sens de mise hors concours.* »<sup>276</sup> (PONGE, 2002a, p.31, grifo do autor). Suas colocações acerca de Malherbe são dispostas de modo a serem lidas em relação a outros críticos. No caso das citações anteriores, Boileau e Bayle surgem como o ponto a partir do qual Ponge vai reforçar o respeito e o amor que tem para com Malherbe. Aliás, o retrato delineado do poeta na obra que Ponge lhe dedica é tanto o de um moderno quanto de um clássico. Moderno porque, em relação aos poetas da Pléiade, opera uma espécie de limpeza, aquilo que Ponge chama de senso de ridículo, pois trabalha incansavelmente lixando os excessos, além do fato de transformar a poesia em uma espécie de relógio de peças manipuláveis. E clássico porque o que escreve dura

<sup>273</sup> “Sua reflexão sobre As lágrimas de São Pedro me parece admirável e perfeita – não deixando lugar a nenhum comentário estrangeiro.” (PONGE; PAULHAN, 1986, t.2, p.331).

<sup>274</sup> “[...] a vergonha indelével, o caráter irremediável de uma palavra faltosa, portanto, a gravidade da palavra, e por consequência a atenção extrema que ela exige.” (PONGE, 2002a, p.201-202)

<sup>275</sup> “Nesse dado francês, Malherbe ocupa o lugar de um *Pai*, como dizemos dos Pais da Igreja. [...] É o ‘modelo de nossos clássicos’ (Boileau), ‘o primeiro e um dos maiores mestres que tenham contribuído a formar o espírito e o gosto de nossa nação em matéria de obras do espírito’ (Bayle). Eu não faço mais que citar certas opiniões, entre as mais consideráveis: a minha a situa numa ordem ainda superior.” (PONGE, 2002a, p.44, grifo do autor).

<sup>276</sup> “[...] sem dúvida, nós devemos aqui, primeiramente, proceder à sua *eliminação*, por respeito; mas é preciso desenvolver *eliminação*, no sentido de colocado *hors concours*.” (PONGE, 2002a, p.31, grifo do autor).

eternamente; porque levou a poesia francesa ao mais alto grau, « [...] *si ce n'est pas cela le vrai classicisme, alors qu'est-ce ?* »<sup>277</sup> Malherbe apresenta, ainda, uma perfeição superior à dos chamados clássicos. « *Une perfection non intemporelle, elle est de son temps, mais suffisante et éternelle. Il dépasse son époque et toutes autres époques par le caractère de sa perfection.* »<sup>278</sup> (PONGE, 2002a, p.25).

Daí, de um modo geral, o valor da citação (a de Boileau, « *modèle des classiques* », por exemplo, aparece diversas vezes) enquanto mecanismo propiciando criticar, estabelecer um modo de ver a literatura de ontem e a presente. Inúmeras são as citações de textos críticos que Ponge oferece ao leitor, firmando a sua própria posição, amparando-se, frente ao estado da crítica de um modo geral. É claro, essas escolhas são feitas de modo subjetivo, como em qualquer crítica, orientadas pela visão do sujeito pongiano. Ora, ainda em se tratando de crítica, quando faz a análise de um tema ou poema, quem gira o objeto nos dedos é o eu-lírico. Mas, em certo sentido, em Ponge, a autoanálise é tão cerrada, que ele acaba por dispensar, no sentido de atenuar, a crítica que lhe é dedicada. Seus escritos, mesmo pela leitura de leitores especialistas, demandam pouco aporte externo, tanto pela clareza quanto pela certeza que a eles imprime. Ou seja, tudo já está no próprio Ponge.

*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>279</sup>  
(SOLLERS, 1963, p.13, grifo nosso, aspas do autor).

É aquilo que, segundo o próprio Ponge, Jean Paulhan lhe chama, a propósito dos *Proêmes*, de « *tremblement de certitude* », nada além do tremor da corda tensa, da vibração da lira, o que o leva a um orgulho natural. Tal orgulho brota da capacidade de distender a lira ao extremo e

---

<sup>277</sup> “[...] se não é esse o verdadeiro classicismo, então qual é?” (PONGE, 2002a, p.25).

<sup>278</sup> “Uma perfeição não intemporal, ela é de seu tempo, mas suficiente e eterna. Ele ultrapassa sua época e todas as outras épocas pelo caráter de sua perfeição.” (PONGE, 2002a, p.25).

<sup>279</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, grifo nosso, aspas do autor).

produzir o « *résonnement de la parole tendue* », ou seja, a « *raison* » e a « *réson* »<sup>280</sup>. Em seu tom afirmativo do Verbo, a corda tensa da lira pongiana invoca todas as harmonias, audaciosamente utilizadas, num rigor variado que é, de fato, também o modo como procede Malherbe: « *Le monde entier n'est que l'orchestration des harmonies variées de la Parole : les articulations du OUI (oui ou non, selon l'humeur de celui qui parle ou écoute: mode majeur ou mineur à volonté).* »<sup>281</sup> (PONGE, 2002a, p.121, grifo do autor). Definir louvando Malherbe é como definir-se, o que nos conduz a um retrato acurado dos posicionamentos literários de Ponge, ou seja, a articulação de cada um dos seus « *oui* » aos quais se opõem um « *non* », fatores que apontam a uma leitura criteriosa da tradição e do entorno:

Oui, nous travaillons à une nouvelle raison, mais non, ce n'est pas celle qui nous est ordonnée par Marx, ni Hegel.

Oui, nous marchons contre (et avec) Baudelaire, Nietzsche et Rimbaud, mais non en faveur du retour aux anciens genres (sonnets, odes, etc.) ; contre Aragon et la poésie tsariste.

Oui, nous travaillons à un renouvellement des esprits, mais non en ce qui concerne leurs rapports sociaux (si, quand même) : plutôt, en ce qui concerne leur rapport avec le monde muet.

Oui, nous travaillons à une nouvelle conception de l'homme par l'homme, mais non selon la vieille idée d'une suprématie ou précellence quelconque de l'homme sur les autres espèces.

Oui, c'est l'homme de l'objeu que nous préparons, et non l'homme d'un nouveau dogme.<sup>282</sup> (PONGE, 2002a, p.124, grifo do autor).

Sai valorizado do *Pour un Malherbe*, não só este, mas um Francis Ponge que, no limite, é um grande crítico de si mesmo, na ironia tão moderna que não lhe poderia escapar. A afirmação segundo a qual o livro que escreve não é nenhuma “contribuição” aos estudos malherbianos comprova-o. Com efeito, no entanto, tal afirmação precisa ser observada sob o ponto de vista do que é um estudo ou a crítica para Ponge. Certamente, ele tende a se distanciar da crítica que

<sup>280</sup> Delas, falamos no capítulo segundo, no trecho em que analisamos o poema « *La jeune arbre* ».

<sup>281</sup> “O mundo inteiro é só a orquestração das harmonias variadas da Palavra: as articulações do SIM (sim ou não, segundo o humor daquele que fala ou escuta: modo maior ou menor à vontade).” (PONGE, 2002a, p.121, grifo do autor).

<sup>282</sup> “*Sim*, nos trabalhamos a uma nova razão, mas *não*, não é aquela que nos foi ordenada por Marx, nem Hegel. / *Sim*, nós marchamos contra (e com) Baudelaire, Nietzsche et Rimbaud, mas *não* em favor do retorno aos antigos gêneros (sonetos, odes, etc.); contra Aragon e a poesia tsarista. / *Sim*, nós trabalhamos a uma renovação dos espíritos, mas *não* naquilo que concerne a suas relações sociais (se, ainda assim): de preferência, no que concerne a sua relação com o mundo mudo. / *Sim*, nós trabalhamos a uma nova concepção do homem pelo homem, mas *não* segundo a velha ideia de uma supremacia ou preeminência qualquer do homem sobre as outras espécies. / *Sim*, é o homem do objeto que nós preparamos, e *não* o homem de um novo dogma.” (PONGE, 2002a, p.124, grifo do autor).

considera científica. De Malherbe, ele diz que « [...] *ses sources ont été cherchées. Toutes les pièces de ses œuvres étudiées, quant à ce qu'on appelle leur technique et plus encore quant à leurs causes occasionnelles, quant à la date supposée de leur composition.* »<sup>283</sup> (PONGE, 2002a, p.182). A descrição desse tipo de trabalho se estende seguida de outra afirmação: a de que ele não poderia contribuir com esse tipo de gênero, daí iniciar tentando dissipar no espírito do leitor a ideia de que poderia. Nesse sentido, a ironia alia-se à consciência poético-crítica porque parte do pressuposto assumido de que os julgamentos feitos estão submetidos às falhas que, como sujeito, carrega e as quais comenta: o fato de que se mostra ignorante em relação a muitas coisas concernentes à literatura precedente; de que não estudou uma parte importante da obra de Malherbe, as traduções; de que não leu os autores que são contemporâneos do poeta; de que a paixão por Malherbe pode fazê-lo cego. A maior vergonha, no entanto,

*Il s'agit de notre part d'une prétention qui nous paraît, à la vérité, quand nous y songeons, tout à fait honteuse et bouffonne, mais nous ne pouvons absolument pas nous en défaire, et il nous arrive même de lui accorder fort souvent quelque excuse ou justification ; il nous arrive même de la soigner et de la « vouloir ». Je veux parler de cette prétention à faire nous-même partie, de par nos misérables ouvrages, de la littérature française au même titre que notre auteur – c'est comme je vous le dis –, et à nous placer en quelque sorte de son côté ou de son parti, parmi les « créateurs », dans la mesure où ceux-ci peuvent être opposés aux critiques, historiens, etc.*<sup>284</sup>  
(PONGE, 2002a, p.184, grifo do autor).

É interessante observar, no trecho, a ironia revestida de humildade, de erro, de tentativa, num discurso que avança tateando-se, avança como se na própria negativa. Outra forma do « *tremblement de certitude* », da lira distendida ao seu máximo, pois já em 1955, a data do registro, Ponge é considerado um dos grandes poetas da França. Por um outro lado, enfileirar-se junto dos “criadores” é opor-se aos críticos, historiadores, etc. Tal afirmação poderia contrariar

---

<sup>283</sup> “[...] suas fontes foram procuradas. Todas as peças de suas obras estudadas, quanto àquilo que chamamos sua técnica e mais ainda quanto a suas causas ocasionais, quanto à data suposta de sua composição.” (PONGE, 2002a, p.182).

<sup>284</sup> “Trata-se, de nossa parte, de uma pretensão que nos parece, na verdade, quando aí pensamos, completamente vergonhosa e grosseira, mas nós não podemos absolutamente nos desfazer dela, e nos ocorre mesmo de lhe atribuir muito frequentemente alguma desculpa ou justificação; nos ocorre mesmo de cuidá-la e de querê-la. Eu quero falar dessa pretensão de fazer nós-mesmos parte, por causa de nossas miseráveis obras, da literatura francesa da mesma maneira que nosso autor – é como vos digo –, e de nos colocar de alguma maneira a seu lado ou em seu partido, entre os ‘criadores’, na medida em que esses podem ser opostos aos críticos, historiadores, etc.” (PONGE, 2002a, p.184, grifo do autor).

tudo que temos dito até então, não fosse um detalhe: a concepção de poesia e do título de poeta, este, recusado pelo autor, são noções definitivamente ligadas à palavra e suas manifestações:

*Pour nous, comme pour Malherbe, ce qui nous intéresse, on le voit, ce n'est donc pas tellement la Poésie (au sens où l'on entend généralement ce mot) que la Parole.*

*Quoi, la Parole ? Eh bien, ce phénomène mystérieux – mystérieux dans son origine : les raisons de parler et d'écrire ; mystérieux aussi dans ses effets : l'accord qui se fait grâce à lui, la communication qui se réalise, le pouvoir temporel et intemporel qu'il procure.*

*Et certes, si l'on veut nommer Poésie celle qui ne concerne que ce phénomène mystérieux et adorable, la Parole ; qui la manifeste à la fois et la pratique, et la cultive ; qui ne s'occupe enfin que de son mystère, de son autorité et de son culte, alors c'est en effet la Poésie qui nous intéresse.*

*Pourquoi préférons-nous finalement Malherbe à Descartes ? Parce qu'au « Je pense, donc je suis », à la réflexion de l'être et au prône de la raison, nous préférons la Raison en Acte, le « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » : Le Faire ce que l'on Dit.*

*Plutôt qu'une œuvre devant s'intituler comme celle de Valéry : Charmes ou Poèmes, nous tentons une œuvre dont le titre puisse être : Actes ou Textes.<sup>285</sup> (PONGE, 2002a, p.176, grifo do autor).*

O fragmento coloca, de saída, Ponge e Malherbe num mesmo patamar por meio da comparação. Pelo menos em relação à visão do que seja a Poesia. Ocorre que essa noção de Poesia enquanto fenômeno da Palavra, em sua prática, cultivada, abre espaço ao poeta para, também, ser crítico, embora esse estado seja sempre poético e, sobretudo, em constante tensão reflexiva. Ponge quer, no fundo, a prática da palavra, a criação. Vejamos um fragmento seguido de um registro:

---

<sup>285</sup> “Para nós, como para Malherbe, o que nos interessa, nós vemos, não é nem tanto a *Poesia* (no sentido em que entendemos geralmente essa palavra) mas a *Palavra*. / O que, a *Palavra*? Bem, esse fenômeno misterioso – misterioso na sua origem: as razões de falar e de escrever; misterioso também nos seus efeitos: pacto que se faz graças a ele, a comunicação que se realiza, o poder temporal e intemporal que ele proporciona. / E certamente, se queremos nomear *Poesia* aquela que só concerne a esse fenômeno misterioso e adorável, a *Palavra*; que a manifesta ao mesmo tempo e a pratica, e a cultiva; que só se ocupa enfim de seu mistério, de sua autoridade e de seu culto, então, é com efeito a *Poesia* que nos interessa. / Por que preferimos nós finalmente Malherbe a Descartes? Porque ao ‘Penso, logo existo’, à reflexão do ser e à defesa da razão, nós preferimos a Razão em Ato, o ‘Falo e você me ouve, logo somos’: O Fazer o que Dizemos. / Antes que uma obra devendo se intitular como aquela de Valéry: Charmes ou Poemas, nós tentamos uma obra cujo título possa ser: Atos ou Textos.” (PONGE, 2002a, p.176, grifo do autor).

Paris, 8 octobre 1951.

*Qu'un poète se fasse critique, mauvais signe : sa patrie est le monde muet, qui n'a jamais proscrit personne. Il ne s'en évade pas impunément.*

*Le monde muet est notre seule patrie. Elle n'a jamais proscrit personne, sinon peut-être le poète qui l'abandonne pour briguer d'autres dignités. (Celle d'historien ou de critique, par exemple.)*

*Nous y assumons des dignités que nous n'abandonnerions pour aucune autre.*<sup>286</sup> (PONGE, 2002a, p.24, grifo do autor).

Paris, II octobre 1951.

*Qu'un poète se fasse critique, les critiques le trouvent aussitôt mauvais signe ; et les poètes eux-mêmes le pardonnent difficilement. Des premiers, tels qu'ils sont, une pensée basse ne saurait étonner. Quant aux seconds, ils ont besoin de se confirmer sans cesse dans leur supériorité, comme ils disent, de « créateurs ». Si, d'éprouver chez un de leurs confrères un talent plus étendu qu'ils ne lui supposaient, leur fait concevoir quelque inquiétude complexe, il leur faut s'en défendre, comprenons-le.*

*Pour ma part, je n'y vois aucun mal, pourvu que notre poète devenu critique reste lui-même, car voilà ce que je souhaite de lui seulement. Aussitôt que l'éclectisme s'en mêle, j'ai peur pour lui, car rien n'est plus difficile à tenir.*

*Tel commence par regretter d'Aubigné, Scève ou Théophile. Il les recherche à tâtons. Les a-t-il trouvés, il s'inquiète : il s'est senti ramollir. C'est alors, pour se cuirasser, qu'il prépare une Anthologie où il les préfère à Malherbe... Le voilà tout à fait aberrant ; monstre hérissé, balourd, trahi par ses antennes et bientôt dans son court-bouillon réduit honteusement à rougir.*

\*

*Le monde muet est notre seule patrie. Seule patrie, d'ailleurs, à ne proscrire jamais personne, sinon le poète qui l'abandonne pour briguer d'autres dignités. Mais peut-être est-ce s'en proscrire soi-même, que de signer seulement de son nom ? Quelques esprits absolus le pensent, qui tendent aux proverbes, c'est-à-dire à des formules si frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être signées. Un poète de cette espèce ne donne la parole à rien du monde muet qu'aussitôt (non pas aussitôt ! à grand-peine, et à force !) il ne produise œuvre-objet qui y rentre, je veux dire dans le monde muet ; qui, objectivement, s'y re-insère. Voilà qui justifie l'indifférence de l'ambiguïté et de l'évidence dans les textes poétiques, leur caractère oraculaire, disons.*

*Ces considérations, au début d'un essai sur Malherbe, étonneront, à juste titre peut-être. Elles sont significatives de la différence de notre temps et du sien, du chaos dans lequel nous sommes et dont nous avons à sortir (d'abord à nous*

---

<sup>286</sup> “Paris, 8 de outubro de 1951. / Que um poeta se torne crítico, mau sinal: sua pátria é o mundo mudo, que nunca proscreeu ninguém. Ele disse não escapa impunemente. / O mundo mudo é nossa única pátria. Ela nunca proscreeu ninguém, a não ser talvez o poeta que a abandona para conquistar outras dignidades (Aquela de historiador ou de crítico, por exemplo.) / Nós aí assumimos as dignidades que nós não abandonaríamos por nenhuma outra.” (PONGE, 2002a, p.24, grifo do autor).

*sortir). Mais Malherbe, consciemment ou non, eut à faire le même effort. Voilà ce qui nous le rend si présent et sympathique.*

*Ajoutons qu'il signa de son nom, et plutôt deux fois qu'une. C'est que son projet était le moins abstrait qui soit.*

*Il voyait clair et jugeait clairement de ses chances, et des chances de la Beauté dans son siècle. Il le savait tel qu'il pouvait y obtenir aussitôt la vie éternelle, durant sa vie même, et un peu de la sécurité matérielle que le talent y procurait alors.<sup>287</sup>*

(PONGE, 2002a, p.32-33, grifo do autor).

Os trechos citados são uma amostra de como a poesia do *Pour un Malherbe* se desenvolve e desvela em suas retomadas e repetições. O que se coloca em pauta aqui é o poeta tornar-se crítico. Os dois fragmentos do dia onze tem ares de desenvolvimento, ou problematização, do primeiro, o do dia oito, mais especificamente dos seus parágrafos iniciais. Ou seja, o primeiro discutindo como mau sinal o poeta se tornar crítico e o segundo retomando a noção do mundo mudo e da inscrição de objetos nesse mundo. O movimento de reflexão lança-se de modo sutil, por exemplo, no polimento reflexivo da frase que abre os dois dias: “que um poeta se torne crítico, [eu acho] mau sinal” e depois “que um poeta se torne crítico, os críticos logo o julgam mau sinal”. De chofre, outra questão colocada é a proscricção do poeta que abandona o mundo mudo para se tornar crítico. Ora, é justamente a sua fuga ao mundo mudo, de certa maneira, que

---

<sup>287</sup> “*Paris, 2 de outubro de 1951.* / Que um poeta se torne crítico, os críticos julgam-no logo um mau sinal; e os poetas eles-mesmos o perdoam dificilmente. Os primeiros, tais como eles são, um pensamento baixo não poderia surpreender. Quanto aos segundos, eles têm a necessidade de se confirmar sem cessar em sua superioridade, como eles dizem, de “criadores”. Se provarem num de seus confrades um talento mais desenvolvido que eles não lhe supunham, lhes faz conceber alguma inquietude complexa, é-lhes preciso se defender disso, compreendamo-lo. / De minha parte, não vejo nisso nenhum mal, contanto que nosso poeta tornado crítico continue ele-mesmo, pois eis o que eu desejo dele. Logo que o ecletismo nele se mistura, eu tenho medo por ele, pois nada é mais difícil de manter. / O que começa por lamentar d’Aubigné, Scève ou Théophile. Ele os procura às apalpadelas. Ele os encontrou; ele se inquieta: ele se sentiu afrouxar. É então, para se encorajar, que ele prepara uma Antologia em que ele os prefere a Malherbe... Aqui completamente aberrante; monstro arrepiante, desastrado, traído por suas antenas e logo em seu court-bouillon reduzido vergonhosamente a ruborizar. /\*/ O mundo mudo é nossa única pátria. Única pátria, aliás, a nunca proscrever ninguém, a não ser o poeta que a abandona para solicitar outras dignidades. Mas talvez é em se proscrevendo a si-mesmo daí que assina simplesmente seu nome? Alguns espíritos absolutos o pensam, que tendem aos provérbios, ou seja, a fórmulas tão marcantes (autoritárias) e evidentes, que elas podem deixar de ser assinadas. Um poeta dessa espécie dá a palavra a nada do mundo mudo a não ser que imediatamente (não imediatamente! Dificilmente, e forçadamente!) ele produza obra-objeto que aí retorne, eu quero dizer ao mundo mudo; que, objetivamente, aí se re-insira. Eis o que justifica a indiferença da ambiguidade e da evidência nos textos poéticos, seu caráter oracular, digamos. / Essas considerações, no início de um ensaio sobre Malherbe, surpreenderão, somente pela designação talvez. Elas são significativas da diferença de nosso tempo e do seu, do caos no qual nós somos e do qual temos que sair (primeiramente, nós sairmos). Mas Malherbe, conscientemente ou não, teve que fazer o mesmo esforço. Eis o que nos torna-o tão presente e simpático. / Acrescentemos que ele assinou seu nome, e antes duas vezes que uma. E que seu projeto era o mais abstrato que seja. / Ele via claro e julgava claramente suas chances, e as chances da Beleza em seu século. Ele o sabia tal como ele podia aí obter imediatamente a vida eterna, durante sua vida mesmo, e um pouco da segurança material que o talento aí propiciava então.” (PONGE, 2002a, p.32-33, grifo do autor).



permite a este mundo falar, é no seu apagamento que ele faz sobressair sua presença. No apagamento da assinatura que ela se decalca duplamente, falta e presença. A manifestação declarada desse sujeito de que não se incomoda que o poeta se torne crítico, desde que permaneça ele mesmo, é coerente com o projeto poético pongiano. Pois, no limite, sempre que se trata de um texto, esse texto é a própria coisa. Criar uma obra-objeto é o mesmo que re-inseri-la no mundo das coisas. O seu caráter oracular proporciona a essas obras serem também críticas, porque a palavra ali se apresenta em estado bruto.

O problema do mutismo das coisas para o tempo de Ponge é muito maior talvez do que no de Malherbe – e já vemos o sujeito do *Pour un Malherbe* julgando as próprias afirmações como um crítico e observando, no último fragmento citado, o próprio livro como um objeto, ao dizer que as considerações que faz no início de um ensaio surpreenderão. O problema pongiano está no modo como a linguagem foi sendo utilizada desde o poeta normando. Segundo ele, é preciso sair do desgaste a que relegaram a língua francesa, coisa na qual Malherbe fora pioneiro a reivindicar. Quando afirma que se proscreever alinha-se a dar voz ao mundo mudo porque o tornaria distintivo, isso já foi discutido anteriormente, o que faz qualquer texto pongiano soar como uma espécie de devir de um outro que lhe precederá. A referência clara, nesses fragmentos, é um texto de *Méthodes* intitulado « *Le monde muet est notre seule patrie* »:

*L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon. Les poètes n'ont acunement à s'occuper de leurs relations humaines, mais à s'enfoncer dans le trente-sixième dessous. La société, d'ailleurs, se charge bien de les y mettre, et l'amour des choses les y maintient ; ils sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient du logos, – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau de R A C I N E S , ou se confondent les choses et les formulations.*

*Voilà pourquoi, malgré qu'on en ait, la poésie a beaucoup plus d'importance qu'aucun autre art, qu'aucune autre science. Voilà aussi pourquoi la véritable poésie n'a rien à voir avec ce qu'on trouve actuellement dans les collections poétiques. Elle est ce qui ne se donne pas pour poésie. Elle est dans*

*les brouillons acharnés de quelques maniaques de la nouvelle étreinte.*<sup>288</sup>  
(PONGE, 1999, p.630-631, grifo do autor).

Portanto, para escrever, para ser poeta, é preciso escrever contra a palavra, não estabelecer hierarquias entre temas. É preciso reinventar o jargão poético e a palavra. Por isso o poeta se tornar crítico nessa poética é tão natural, pois falar de Malherbe, falar das próprias obras é também um ato poético, um que coloca em prática a palavra. É preciso escrever contra o *status* da língua francesa, contra a tradição, mas também escrever a favor, de Malherbe, da Natureza e da beleza que aí está. Escrever é tentar, daí a poesia encontrar-se nos rascunhos.

O que nos interessa, de fato, é o modo como Francis Ponge avança, mas retrocedendo, para além de sua impregnação malherbiana, sempre à sua própria obra, fazendo o trabalho com o texto se dar no interior da maquinaria enquanto conjunto de textos. Nesse sentido, as referências podem ser implícitas (como temos visto) ou explícitas, quando o próprio autor/sujeito orienta seu leitor a ir a outros textos seus:

Paris, dimanche 30 juin 1957.

Tentative de rassemblement  
de mes raisons.

L'Homme est l'avenir de l'homme (cf.  
*mes Notes premières de L'homme*).

*Il n'existe pas encore, sinon comme chaos innommable et remous.*

*Irréconcilié, ce qui provoque sa révolte, sa colère, son désir de changer, de devenir, d'être (cf. Braque le réconciliateur).*

Mais nous roulons déjà sans doute sur les prodromes d'une future civilisation dont les germes sont apparus vers 1870 : *Stirner, Lautréamont, Rimbaud, Cézanne, Nietzsche, Mallarmé, Husserl (cf. Le monde muet est notre seule patrie ; Braque-Japon).*

Et de nous dépend peut-être en quelque mesure la conformation de celle-ci.

---

<sup>288</sup> “A esperança está portanto numa poesia pela qual o mundo invada a tal ponto o espírito do homem que ele venha a perder a palavra, depois reinvente um jargão. Os poetas não têm de modo algum de cuidar das relações humanas, mas de ir de cabeça até o fundo do poço. A sociedade, aliás, se encarrega muito bem de empurrá-los, e o amor das coisas de mantê-los ali; eles são os embaixadores do mundo mudo. Enquanto tais, balbuciam, murmuram, afundam na noite do logos – até que, enfim, se encontrem no nível das RAÍZES, onde se confundem as coisas e as formulações. / É por isso que, seja qual for a que trazemos em nós, a poesia tem muito mais importância do que qualquer outra arte, qualquer outra ciência. É por isso também que a verdadeira poesia não tem nada a ver com o que se encontra hoje nas coleções poéticas. Ela não é o que se dá por poesia. Ela está nos rascunhos sobre os quais se aferram os maniacos desse mergulho.” (PONGE, 1997, p.73-74, grifo do autor).

*Les grands esprits, les artistes, travaillant dans la solitude, sont les conformateurs des civilisations futures (cf. Le Murmure). [...]*<sup>289</sup> (PONGE, 2002a, p.264, grifo do autor).

As razões brotam da própria obra, são contínuas, e apontam a um sujeito que parece ser outro, ainda que o mesmo. Isso porque, no âmbito da crítica, a citação ou a referência são ações sustentando as bases do dito. Extremamente irônico e moderno o fato de, numa leitura de Malherbe, o que se forme seja também o retrato do próprio Ponge. As citações e as referências desvelam sua obra numa espécie de *mise-en-abîme* apresentando outros Ponges, desenvolvidos. O recurso ao “cf.” marca claramente que o posto sob essa rubrica é incompleto e deve ser observado com mais atenção. Enfim, deve ser praticado, construído, continuado até atingir um grau de permanência.

A palavra construção é apropriada na medida em que aproxima Ponge e Malherbe:

*Quant à Malherbe, n'en resterait-il qu'un fragment, peu importerait, puisqu'il n'a finalement écrit jamais que toujours la même chose et toujours de la même façon. Quelle chose et de quelle façon ? Ce qu'il fallait pour que le moindre fragment ou tronçon de lui nous apparaisse comme le tronc véritable, oui, plus que le socle, le tronc de la littérature, voire de la langue et donc de l'esprit français.*<sup>290</sup> (PONGE, 2002a, p.237, grifo do autor).

Nessa compreensão sincrônica da palavra enquanto dado francês, é preciso lembrar, sempre, que se trata da palavra, do verbo, na Língua francesa, Malherbe é o pedestal sobre o qual se assenta a francofonia. As tantas variações divisadas nos textos de Ponge tem isso de comum com aquele que considera seu mestre: são a sua tentativa de estabelecimento de uma espinha dorsal literária duradoura – o monumento. Ora, se em Ponge, tal esforço passa pela crítica, nada mais aceitável e natural. Daí porque ele considera Malherbe tão moderno: pelo seu desejo contínuo de

---

<sup>289</sup> “Paris, domingo, 30 de junho de 1957. / Tentativa de reunião de minhas razões. / O Homem é o futuro do homem (cf. minhas *Notas primeiras do Homem*). / Ele não existe ainda, a não ser como caos inominável e turbilhante. / Irreconciliado, o que provoca sua revolta, sua cólera, seu desejo de mudar, de tornar-se, de ser (cf. *Braque, o Reconciliador*). / Mas nós rolamos já, sem dúvida, sobre os prenúncios de uma futura civilização cujos germes apareceram por volta de 1970: Stirner, Lautréamont, Rimbaud, Cézanne, Nietzsche, Mallarmé, Husserl (cf. *O mundo mudo é nossa única pátria; Braque-Japão*). / E de nós depende talvez em alguma medida a conformação deste. / Os grandes espíritos, os artistas, trabalham na solidão, são os formadores das civilizações futuras (cf. *O murmúrio*).” (PONGE, 2002a, p.264, grifo do autor).

<sup>290</sup> “Quanto a Malherbe, que reste dele só um fragmento, pouco importa, já que ele finalmente só escreveu sempre a mesma coisa e sempre da mesma maneira. Qual coisa e de que maneira? Isso que é preciso para que o menor fragmento ou pedaço dele nos apareça como o *tronco* verdadeiro, sim, mais que o pedestal, o tronco da literatura, até mesmo da língua e, portanto, do espírito francês.” (PONGE, 2002a, p.237, grifo do autor).

aperfeiçoamento da palavra que é absorvido de modo mais liberto, dada a sua época. É melhor não ter falado a tê-lo feito mal, muito mais vale, portanto, a página em branco, diz Ponge na leitura de « *Les larmes de Saint Pierre* ».

O *Pour un Malherbe* pode ser encarado como um grande retrato de um poeta cujo trabalho com a literatura nada mais é que exemplar. Mas também como um retrato de Ponge. Uma espécie de autobiografia literária, em que as bases definindo as diretrizes de sua obra estão desenhadas do tronco ao cimo da árvore da literatura francesa. Ser é o mesmo que dizer, « *je* » é « *nous* », daí o modo como se fecha o livro: sem fecho, num fim sem ponto e em letras garrafais, claramente aberto, inacabado e à espera de que seja continuado, alargando o cimo em direção ao devir; um « *enlèvement* », uma espécie de elevação, e de relação e pertencimento, nunca em repouso. Verdadeiro manifesto-testamento de Ponge (2002a, p.389, grifo do autor):

*Pour un enlèvement, un concernement réels.*

*FIN*<sup>291</sup>

#### **4.4 Entre *Retratos e Malherbe*, *Convergência***

Ler é ser lido. E ler-se. Pelo menos, são essas as duas premissas básicas que brotam do exame de *Retratos-relâmpago*, *Convergência* e *Pour un Malherbe*. Para os sujeitos ali envolvidos, a busca pelo outro demanda um relacionamento que se fundamenta, minimamente, na admiração. O outro-objeto é submetido ao olhar poético e analisado enquanto exercício de leitura – quer seja do homem (Victor Hugo ou Malherbe), quer seja da sua obra (a grandiloquência hugoana, a perfeição malherbiana). Daí, a necessidade de retratar: o desejo de travar contato, de trazer à superfície, de fazer ver. O exercício de leitura, portanto, é o do poema. Ele pressupõe a prática, sendo esta a de olhar o outro e imortalizá-lo, não na imobilidade, mas na permanência. Por exemplo, nos *Retratos-relâmpago*, a afinidade de Murilo Mendes com os retratados se mostra em “[...] cenas de convivência humana, quer em elaboração de sínteses históricas e mesmo de exercícios literários, pura criatividade.” (LUCAS, 2001, p.57). No *Pour un Malherbe*, as

---

<sup>291</sup> “Para um enlevamento, um concernimento reais. / FIM” (PONGE, 2002a, p.389, grifo do autor).

variações musicais das partes, em tentativas e exercícios múltiplos, « [...] *nous offrent ainsi les états successifs d'une genèse, le journal de bord d'une exploration toujours en cours.* »<sup>292</sup> (COLLOT, 1991, p.91). O ato de olhar, no entanto, necessita de um ângulo específico, escolhido, pessoal.

Nesse sentido, é lendo os artistas de sua predileção que Murilo e Ponge acabam lendo a si mesmos porque, na decomposição e recomposição de seus homenageados, vão delimitando as próprias concepções de poesia. Júlio Castañon Guimarães (2014c, p.247) diz de *Convergência*, embora possamos aplicá-lo com tranquilidade aos *Retratos-relâmpago* que, “[a]inda que tratem de criadores tão diversos quanto de épocas muito diferentes, os poemas no geral podem ser tomados como poemas críticos. E são críticos como forma de abordar seus temas, mas também no sentido de uma indagação sobre as próprias concepções poéticas de Murilo.” Bernard Beugnot (1990, p.51, grifo do autor) afirma:

[...] *le Pour un Malherbe joue sur les deux registres [une tentative et un travail préparatoire] puisqu'il conjoint « le constat d'échec critique » (Monic Robillard), vestiges textuels d'un livre avorté, chantier toujours ouvert d'un monument inachevé à la gloire de Malherbe, et la « magnification sans illusion » (30 juin 1957).*<sup>293</sup>

Tanto a indagação quanto a tentativa e a preparação mostram-se como atitudes que dependem de um esforço de elaboração constante, como se a apreensão das personagens observadas nunca pudesse chegar a um termo. Esse estado, por sua vez, faz com que as obras que analisamos nesse capítulo tenham um aspecto enganoso de desordem. Como se fossem papéis, às pressas, reunidos sob uma rubrica. É claro que em ambos os autores isso desaparece tão logo observamos as obras pelo prisma de seus projetos poéticos, cujo desejo de inacabamento e movimento são características intrínsecas. Porque elas sobrevivem na própria circularidade, na retomada, releitura e espelhamento das obras completas.

---

<sup>292</sup> “[...] nos oferecem assim os estados sucessivos de uma gênese, o diário de bordo de uma exploração sempre em curso.” (COLLOT, 1991, p.91).

<sup>293</sup> “[...] o *Pour un Malherbe* atua sobre os dois registros [uma tentativa e um trabalho preparatório] porque conjuga ‘a constatação de fracasso crítico’ (Monic Robillard), vestígios textuais de um livro abortado, canto sempre aberto de um monumento inacabado à glória de Malherbe, e a ‘magnificação sem ilusão’ (30 juin 1957).” (BEUGNOT, 1990, p.51, grifo do autor).

Continuam, ainda nos estudos ou exercícios dos seus leitores aos quais, por vezes, enquanto críticos, Murilo e Ponge orientam por meio de uma indicação bibliográfica ou de um direcionamento inicial. « Écrire implique un projet conscient et je me trouve aussitôt dans la nécessité d'envisager (si peu que ce soit), mon moyen d'expression, c'est-à-dire la langue française. »<sup>294</sup> diz Ponge (2002a, p.199, grifo do autor) em 14 de março de 1955. Numa carta a Guilhermino Cesar de 19 de junho de 1929, já então Murilo afirma: “Não acho que se deva rejeitar influências (nem se pode)\_\_\_mas que se deve juntar várias experiências pra formar uma cultura ou ensaiar qualquer reforma.” (MENDES apud RODOLFO, 2014, p.119). Portanto, nossos dois poetas apostavam na capacidade de movimentação da literatura por cada publicação que ao seu montante se acrescentava, num diálogo perpétuo com a cultura geral e a literária.

Com efeito, o caso da leitura e do retrato do outro talvez seja aquele em que as poéticas de Murilo e Ponge mais se aproximam. A diferença básica é a quantidade de retratados a que Murilo se dedica e a glorificação de Malherbe em que investe Ponge. No entanto, se a organização da obra completa do brasileiro fosse um tanto mais livre (e não tão ligada à bipolarização poesia-prosa), veríamos o *Recordações de Ismael Nery* como uma espécie de *Pour un Malherbe* muriliano, ou seja, a celebração do outro que se concebe como guia espiritual (no caso de murilo praticamente um registro hagiográfico-literário), lembrando aqui o Dante pongiano. Por isso mesmo, pelo número de personalidades a que Murilo se volta quando é crítico-leitor do outro, o seu inacabamento se dá na dispersão: os retratos leem-se e se completam uns pelos outros (como os retratos-poema de *Convergência* ou mesmo no sentido do panorama literário exposto em *Retratos-relâmpago*), num diálogo que se dá em multiplíssimas vias. Ponge, por seu turno, estabelece um inacabamento que parte de Malherbe e a ele chega. Nesse sentido, *Pour un Malherbe* poderia ser considerado um grande poema em prosa, uma espécie de ópera girando ao redor do poeta clássico. Trata-se de um tipo de contenção temática, embora o diálogo entre as partes seja, assim como no mineiro, múltiplo, espreado-se em direção à crítica da literatura.

---

<sup>294</sup> “Escrever implica um projeto consciente e me encontro imediatamente na necessidade de examinar (pouco que seja), meu meio de expressão, quer dizer, a língua francesa.” (PONGE, 2002a, p.199, grifo do autor).

Esse aspecto está relacionado, desde sempre, na poesia muriliana, à concepção de uma relativa falta de fronteiras entre as artes, ou melhor, uma certa porosidade entre elas. A metáfora em Murilo favorece essas aproximações, bem como naturaliza, pela prática, a entrada da poesia nos campos da crítica de arte. A resultante é uma variedade de retratos de escritores, filósofos e artistas, todos compartilhando de um mesmo espaço – o dos *Retratos-relâmpago*. Temos, além disso, *A invenção do finito*, com textos escritos entre 1960-1970, e que se debruça sobre artistas diversos, numa forma muito similar à produção desses anos. Não que Francis Ponge não perceba a pintura, mas, nesse quesito, trabalha de uma maneira muito mais isolada, ou seja, o diálogo mais direto com as artes é feito de maneira esporádica na sua obra, e quando ocorre é considerado num domínio à parte praticamente concentrado em *Le peintre à l'étude*, publicado em 1948, e *L'atelier contemporain* de 1977. Entre o primeiro e o segundo, alguns textos flutuam naturalmente. Ora, a presença da pintura aparece na medida em que esta lhe serve como símbolo de uma certa objetividade, numa representação mais natural do mundo, como ele de fato é. Como diria Leda Tenório da Motta (1997, p.139):

Nem surpreende que o poeta troque os poetas pelos pintores, Cézanne, Braque (o ilustrador de *Proêmes*), Dubuffet, Giacometti, Picasso. Eles lhe dão a impressão de serem mais comandados, mais teleguiados pelos meios de sua arte, pelas cores, pela geometria das formas, do que de comandarem esses meios. E assim de abusarem menos da realidade pintada.

Mais que tudo, não surpreende que, dentre os escritores franceses, Francis Ponge venha a reter precisamente aqueles que reverenciaram a imitação rigorosa da natureza, no século em que, por encomenda de Richelieu, a Academia estabelece o primeiro dicionário da língua. De 1965, o monumental (e por isso mesmo esgotado) *Pour un Malherbe* volta ao eleito de Boileau, e defende os classicistas do seiscentos, em meio às desordens estéticas das vanguardas do começo deste século.

Em outras palavras, é nas regras clássicas imitativas que Ponge encontra um nicho no qual o mundo aparece com sobriedade e equilíbrio. São regras cujos direcionamentos levam à permanência sem perda de significado – “têm a resistência dos monumentos”.

Num comentário breve ao diálogo poesia-pintura, poderíamos ir a Braque.

Vejamos o Braque de Francis Ponge: quando o cubista aparece no *Pour un Malherbe*, vem por uma citação do pintor várias vezes utilizada:

*Il faut du souffle pour faire vibrer dans chaque chose sa corde sensible.  
Comment pourrais-je dire cela? Utilisant la phrase de Braque: « J'aime  
le règle qui corrige l'émotion » (ainsi, tout commence par une émotion), il faut  
que cette émotion soit particulière, causée par un visage particulier.<sup>295</sup>  
(PONGE, 2002a, p.268, grifo do autor).*

Ora, o francês quer a correção das emoções porque deseja dar voz às coisas, em virtude disso, dado o desejo de concretude, de objetividade, vai a um cubista que gira as coisas nos dedos e as observa de vários ângulos. Nesse sentido, elas passam a funcionar como máquinas. Ponge, adere, pela citação, a um posicionamento com o qual se afina. No limite, a leitura pongiana de Braque é uma leitura de si mesmo<sup>296</sup>.

Vejamos os dois últimos fragmentos do retrato muriliano dedicado a “Georges Braque”:

Braque diz: gosto da emoção, que corrige a regra, e da regra que corrige a emoção; não se deve imitar o que se deseja criar; é preciso contentar-se em descobrir, mas evitar explicações.

•

Atrai-me em particular na obra de Braque, além da solidez da sua linguagem digamos clássica, o *tonus* vital, a exclusão de elementos mórbidos, que de resto me fascinam em outros artistas; a alegria de fazer.  
(MENDES, 1994, p.1253-1253, grifo do autor).

Os trechos citados confirmam o direcionamento à substantivação, bem como a emoção e a regra num jogo dúplice de correções. Chama a atenção, no entanto, o contraste marcante com o trecho de Francis Ponge, que faz a citação de Braque pela metade, pois a emoção (lírica, derramada) não tem lugar num poeta cuja vontade é se apagar e deixar as coisas falarem. No texto « *Braque-dessins* » de *L'atelier contemporain*, à citação segue-se uma espécie de justificativa à falta da segunda parte da afirmação braqueana: « *Ainsi tout commence par une*

<sup>295</sup> “É preciso o sopro para fazer vibrar em cada coisa sua corda sensível. / Como eu poderia dizer isso? Utilizando a frase de Braque: ‘Eu amo a regra que corrige a emoção’ (assim, *tudo começa por uma emoção*), é preciso que essa emoção seja particular, causada por uma visão particular.” (PONGE, 2002a, p.268, grifo do autor).

<sup>296</sup> Ponge tem um sólido histórico de análises de Braque que ocupa boa parte de suas leituras das artes: em *Le peintre à l'étude*, publicado em 1948, temos dois textos « *Braque le réconciliateur* » (1946), « *Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir* » (1947); em *L'atelier contemporain* de 1977 e que também republica os anteriores, estão « *Braque-dessins* » (1950), « *Braque-Japon* » (1952), « *Deux textes sur Braque* » que compreendem « *Braque lithographe* » (1963) e « *Feuillelet votif* » (1964), além de « *Braque ou un méditatif à l'œuvre* » (1971). Ainda há outros dois incluídos no *Nouveau nouveau recueil*, tomo terceiro, que reúne publicações dos anos de 1964 a 1984, e lançado em 1992: « *Bref condensé de notre dette à jamais re-co-naissante à Braque particulièrement en cet été 80* » (1980) e « *Braque-Argenteuil* » (1982).



*émotion et cependant intervient la règle. Mais que va-t-il penser de cette règle ? Eh bien, qu'il l'aime. Voilà encore une émotion.* »<sup>297</sup> (PONGE, 2002a, p.587) Logo se vê: os dois poetas têm um tratamento diferente para a mesma questão ao passo que se valem, cada um a seu modo, das práticas das artes para conceber seu trabalho com a palavra.

Murilo Mendes, cuja metáfora une disparidades, avança tanto no contato que integra o objeto à própria poética. Na sua obra, o diálogo com as artes aparece sob a forma da incorporação, como temos no retrato de “Homero”: utiliza-se De Chirico de modo eletivo, numa simbiose com o personagem do retrato a fim de torná-lo mais coerente com o seu desejo de que o autor da *Ilíada* seja sempre atemporal. Isso porque Murilo tem uma poética que sintetiza, na esteira do poeta intelectual eliotiano:

Tudo, diante de sua tempestuosa imaginação, é matéria transformável em poesia. Daí podermos afirmar que Murilo Mendes promove a unificação das experiências religiosa, sensível e intelectual no plano da expressão poética. Diremos, parafraseando Eliot, ser ele impulsionado por uma sensibilidade poética que devora toda sorte de experiências. O seu reino é o da metáfora, da elipse, da hipérbole, da supressão das ideias intermediárias, prolongando o volteio significativo da expressão literária. Pratica o jogo sinestésico, a colagem, a superposição de planos e matrizes semânticas. (LUCAS, 2001, p.41-42).

Como veremos, esse assunto está ligado à antropofagia muriliana e à negação/aceitação pongiana. Agora, é preciso asseverar que, para além da inserção da pintura na obra, pensando no teor metodológico da pintura, a aproximação de Ponge é flagrante pelo caráter de esboço, de prática, concretizada no gesto de publicação das suas fábricas (GLEIZE; VECK, 1984). Por um outro lado, as obras de Braque são versões gráficas do desenho poético (BEUGNOT, 1990). Como em Murilo Mendes, essa questão da prática se circunscreve à retomada de determinados temas e não à inclusão dos rascunhos como em Ponge; essa “solidez da linguagem” muriliana vai se revelar muito mais no âmbito da espacialização da página, como vimos com *Convergência* – e *La table* pongiana mais anteriormente. Enfim, um trabalho que se debruçasse sobre o diálogo com as artes plásticas (ou mesmo a crítica de artes plásticas) em Murilo e Ponge (levando em consideração que o brasileiro era, ainda que em seu humilde diletantismo, um prestigiado crítico

---

<sup>297</sup> “Assim, tudo começa por uma emoção e, entretanto, intervém a regra. Mas que vai ele pensar dessa regra? Bem, que a ama. Eis ainda uma emoção.” (PONGE, 2002a, p.587).

de artes plásticas, coisa que o francês não era) mostraria uma outra faceta da relação poesia e crítica nesses autores tão singulares.

Quando se trata de ler, essas formas de percepção do outro presentes em *Retratos-relâmpago*, *Convergência* e *Pour un Malherbe* são críticas em suas especificidades. Murilo é um crítico mais antropofágico, embora transborde. Ponge é um crítico que estabelece tensões, escrevendo claramente contra. Esse estado se dá em termos, porque Murilo também causa certas tensões e Ponge também deglute certas partes do outro. Luciana Stegagno-Picchio (1980, p.12) afirma que a forma mais radicalizada de antropofagia muriliana é o “retrato-relâmpago”.

Uma antropofagia de espécie superior, mas consubstancial à do primitivo comendo ritualmente o corpo do adversário para adquirir as suas qualidades. Desde *A idade do serrote*, até ao *Espaço espanhol* e aos *Retratos-relâmpago*, esta prosa é um eterno processo antropofágico, uma contínua tensão dirigida à captação do Outro, à sua deglutição, não nos moldes aplicados ao Bispo Sardinha, mas na sua reinvenção por Oswald e pela antropofagia brasileira de letras. [...]

A antropofagia dos textos em prosa é mais analiticamente curiosa de acontecimentos e realizações históricas. Aplica-se a homens de carne e osso, preferivelmente artistas, isto é, poéticos e como tais inventores de vidas diferentes. Homens que se encontraram perante a massa dos outros homens na mesma posição em que a *parole* poética se coloca em relação à *langue* massificada. E aplica-se a cidades diferentes, a nações diferentes, a mitos exemplares.

A antropofagia pongiana em seu aspecto europeu é a aceitação e a recusa: sim a isto, não àquilo diz Ponge. Em quaisquer um dos casos, os poetas são críticos enquanto se valem da língua como instrumento de criação.

*Tout Malherbe est parcouru de cette idée de tension qui se substitue à celle de règles et de contraintes et d'une certaine manière la récuse, en réaction contre une lecture du classicisme dont Valéry fut sinon l'initiateur, du moins le porte-parole [...]*

*Mais la corde dit aussi la vibration, c'est-à-dire l'harmonie et le lien ; la poétique sera l'ensemble des moyens mis en œuvres pour surmonter tensions et divorces, pour résoudre ou assumer contradictions et paradoxes, pour rendre possible la coexistence des contraires. Ce n'est pas le lieu de développer toutes ces tensions ; toute au plus d'en énumérer quelques-unes : entre la modestie et l'orgueil, bien supérieur à la vanité (Pour un Malherbe) ; entre l'ambition poétique élevée et la sensibilité aiguë à la pauvreté des moyens expressifs ou des ressources personnelles qui condamne l'exercice poétique à une constante déchirure ; entre l'emprise du monde muet et l'infini du monde à dire ; entre les*

*formes héritées et les formes neuves, les formes rêvées et les formes réalisées.*<sup>298</sup>  
(BEUGNOT, 1990, p.29-30).

O modo como os leitores especializados de Murilo e Ponge observam suas práticas é sempre do ponto de vista da absorção pelos poetas das qualidades e das negações de determinados postulados do meio literário. As duas condutas trabalham com decomposição e recomposição, mas desta vez num estado completamente tenso e criativo. No campo de tensões que se cria, essas obras são espaço onde se estabelece uma crítica à própria crítica, seja a eles dirigida ou não. No entanto, a crítica em Murilo e Ponge é, como seus projetos poéticos, completamente autoconsciente. O sujeito orientador dos escritos que analisamos são *personas* poéticas muito definidas pela cumplicidade entre memória, leitura e biografismo. A impregnação pongiana e a memória muriliana atuam de maneira que a imagem que vai se criando do poeta e dos artistas e escritores esteja relacionada afetivamente à leitura e ao contato com eles travado. Por vezes, essas relações se dão na quebra do tempo e espaço, o presente eterno da leitura, a sua inscrição no tempo ou na pedra (para os dois vale a imagem da durabilidade da pedra). Daí Murilo perseguir diálogos imaginários com autores, forjar parentescos com outros, e se relacionar diretamente com outros tantos; e Ponge reivindicar a filiação a Malherbe, aproximando-o ao pai, relacionando-o a espaços de aprendizado e prazer (como a escola ou a cidade). As duas posturas, em seus modos específicos, fazem valer o mote de que é preciso viver a poesia. Ponge vive e é por meio da palavra, Murilo torna suas experiências em imagem e relato. Nesse caminho, a homenagem parece tão institucionalizada, naturalizada, que nos escapa, pois a noção construída em torno das personalidades que o brasileiro e o francês buscam, embora sejam submetidas a um olhar crítico, estão postas sob o signo da eleição. Foram eleitas e portanto deve-se assumir, de saída, seu caráter elevado.

---

<sup>298</sup> “Todo *Malherbe* é percorrido dessa ideia de tensão que se substitui àquela de regras e de limitações e de uma certa maneira a recusa, em reação contra uma leitura do classicismo da qual Valéry foi senão o iniciador, ao menos o porta-voz [...] / Mas a corda produz também a vibração, ou seja, a harmonia e a ligação; a poética será o conjunto de meios postos em funcionamento para transpor tensões e divórcios, para resolver ou assumir contradições e paradoxos, para tornar possível a coexistência dos contrários. Esse não é o lugar de desenvolver todas essas tensões; no máximo enumerar algumas: entre a modéstia e o orgulho, bem superior à vaidade (*Pour un Malherbe*); entra a ambição poética elevada e a sensibilidade aguda à pobreza dos meios expressivos ou das pesquisas pessoais que condena o exercício poético a um constante rasgão; entre a autoridade do mundo mudo e o infinito do mundo a dizer; entre as formas herdadas e as formas novas, as formas sonhadas e as formas realizadas.” (BEUGNOT, 1990, p.29-30).

Poéticas que assim se querem, somente a mobilidade da prosa poética poderia sustentar. Submetida à fragmentação e a um discurso completamente não-linear (ainda que, no caso de Ponge, esteja subordinada à sequência cronológica dos registros), as formas do ensaio para Murilo e do diário para Ponge permitem-lhes manipular a palavra de modo a pendularizá-la entre estados líricos e críticos. Nesse sentido, os poetas se valem de ações que são caras à poesia e à crítica a um só tempo: selecionar, descrever, definir, decompor. No horizonte desses atos, é a prática da linguagem, ou seja, o desejo de criar com a linguagem. É um trabalho criativo do qual resultam objetos trabalhados, desenvolvidos. Fábio Lucas (2001, p.58) diz que

[m]esmo retratando artistas e utilizando a técnica descritiva, Murilo Mendes não consegue conter o poeta surrealista que, por vezes, tem momentos altos em *Retratos-Relâmpago*. Assim, ao tematizar Raul Bopp, acaba transbordando da própria paráfrase assumindo o ato da criação até cair, na parte final, evadindo do discurso abstrato e sincopado que articulava, no ritmo largo do estuário, personificado, puxado pela primeira pessoa do singular.

Bernard Beugnot (apud PONGE, 2002a, p.1450) afirma de Ponge que o

*Pour un Malherbe n'est pas seulement un dossier parmi d'autres, mais le lieu d'une tentative, trop délicate et compromettante sans doute pour être menée à terme, pour résoudre la tension ancienne et masquée entre le projet poétique de nommer les choses et la tentation autobiographique. Geste de fidélité têtue au passé de l'écriture qu'attestent les nombreux phénomènes d'autocitations, il infléchit en même temps tout cet héritage dans une revendication pour le statut et le rôle politique de l'écrivain [...]*<sup>299</sup>

Observemos como as leituras da crítica especializada chega-lhes sempre a um denominador comum: o brasileiro transborda, o francês se ensimesma. Queremos dizer com isso que Ponge cria consigo e Murilo cria com o outro. Ou seja, enquanto Ponge volta-se sempre à própria obra, num processo de contenção, ele vai a Malherbe e dele raramente sai; Murilo transborda os diálogos que tentara estabelecer e cria com os homenageados.

---

<sup>299</sup> “*Pour un Malherbe* não é somente um dossiê entre outros, mas o lugar de uma tentativa, muito delicada e comprometida sem dúvida para ser levada à termo, para resolver a tensão antiga e mascarada entre o projeto poético de nomear as coisas e tentação autobiográfica. Gesto de fidelidade teimosa ao passado da escritura que atestam os numerosos fenômenos de autocitação, ele flexiona ao mesmo tempo toda essa herança numa reivindicação pelo estatuto e o papel político do escritor [...]” (BEUGNOT apud PONGE, 2002a, p.1448).

## FRAGMENTO, CRIAÇÃO, PENDULARIDADE

Disposição oscilatória dos textos em diferentes publicações, impossibilidade de encarceramento do discurso num único gênero literário, ficcionalização abrangente do eu-lírico em consonância com o eu-civil e a figura do escritor, o texto (poético e não somente) refletindo sobre si próprio e outros, forjando uma teia de significados insuspeitos; fragmentação, quebra da noção de posse do texto, o seu caráter testamentário e autorreflexivo, o poeta enquanto oráculo do homem e de si; o outro lido e relido num ato que é o de ler a si mesmo, a comunhão declarada da poesia com outros gêneros e outras artes, movimentação entre obras e arranjos de publicação, complementaridade entre textos de gêneros diversos e a ideia de inacabamento pela estrutura fragmentada ou leitura do leitor.

De modo geral, são esses os pontos que tornam possível a pendularidade ou indistinção entre poesia e crítica na obra de Murilo Mendes e Francis Ponge. Essas duas atividades, poesia e crítica, devem ser entendidas como práticas de linguagem que visam à *poesis*, à criação, e que sustentam todas as condutas enumeradas no parágrafo anterior. Os dois autores sobre os quais nos debruçamos neste trabalho têm, sobretudo, isso em comum: a vivência da poesia. No discurso de agradecimento pelo Prêmio Internacional de Poesia Etna-Taormina, em 1972, Murilo Mendes (apud AMOROSO, 2013a, p.178) afirma:

A poesia sempre foi para mim um fato capital da vida, diria sua própria justificação. Não se exaure na construção do poema. É um sistema, uma visão global da existência nos seus aspectos anônimos, quotidianos e na sua tensão cósmica, uma chave para o conhecimento. Tudo que concorre, mesmo sob forma negativa, tem relação com a poesia. Vivi portanto para a poesia e com a poesia e nunca desejei outra coisa. Tudo o que me deram a mais e do que aproveitei veio como acréscimo. Sempre procurei pela poesia, não só na criação literária, mas também na religião, na música, nas artes figurativas, no teatro – que se encontra também fora do teatro – e no cinema. [...] Meu gosto é eclético e reconheço os defeitos disso, mas esse ecletismo me ajuda a ampliar meus parâmetros estéticos, a me salvar de certo provincianismo.

Francis Ponge, em 1967, nas *Entretiens avec Philippe Sollers* diz:

*Vous entendez un homme qui a choisi, voici longtemps, de vivre d'une certaine manière, d'agir, d'une certaine manière. Quelle manière? L'écriture. Vous entendez un écrivain, ou comme on dit parfois maintenant, un scripteur; un homme qui a choisi de se refuser, en principe, à toute autre activité. [...] Or, je suis convaincu que le seul moyen d'agir et non d'être agi, est justement celui que j'ai choisi, l'écriture. Le seul moyen d'agir sur cette information elle-même est de s'insérer dans cette information, pour (si vous voulez) la déformer. Eh bien! je dois dire, quant à moi, que c'est par dégoût de ce langage que j'en suis venu à écrire. Il s'agira donc pour moi, pour pouvoir vivre, de modifier ce langage.*<sup>300</sup> (PONGE; SOLLERS, 1970, p.13-14 e p.15, grifo do autor).

O que os diferencia é, nos próprios trechos, também evidente: a inclinação muriliana de tudo transformar em poesia, salvar-se do provincianismo pelo ecletismo, e a pongiana de escrever contra a palavra, modificar a linguagem e não ser manobrado. Por certo, são duas maneiras de agir sobre a palavra que se dão em larga medida começando por fora e começando por dentro respectivamente. Talvez, a partir dessas considerações, possamos principiar a responder às perguntas colocadas no início de nossas reflexões: a) Como se configura e opera a pendularidade e a indistinção entre discurso poético e crítico em Murilo Mendes e Francis Ponge? b) Como se configura a voz poético-crítica para se adequar a um ato de dupla face como esse? c) O que se desprende da aproximação ou do distanciamento da conduta lírico-crítica, levando-se em consideração a subjetividade e a objetividade?

A pendularidade e a indistinção entre discurso poético e crítico configura-se na quebra de fronteiras entre os gêneros, fundamentada especialmente na tensa polaridade prosa-poesia e na dificuldade de identificação do estatuto dos textos. Outro ponto que permite à obra desses poetas oscilar é o caráter inacabado de tudo que escreveram. Esse estado gera um movimento ativo em que os textos podem circular (antes e depois do seu processo de elaboração) de um livro a outro porque operam numa dupla clave que vai da fragmentação à unidade e desta àquela. A circularidade aí se realiza uma vez que a fragmentação, e aqui é preciso reforçar o peso do

---

<sup>300</sup> “Você ouve um homem que escolheu, outrora, *viver* de uma certa maneira, *agir* de uma certa maneira. Que maneira? A escrita. Você ouve um escritor, ou como se diz às vezes agora, um escrevente; um homem que escolheu recusar, a princípio, outra atividade. [...] Entretanto, estou convencido que o único meio de agir e não ser manobrado é justamente aquele que eu escolhi, a escrita. O único meio de agir sobre essa informação ela-mesma é se inserir nessa informação, para (se você quiser) deformá-la. E bem! Eu devo dizer, quanto a mim, que é por *desgosto* dessa linguagem que eu acabei por escrever. Tratar-se-á, portanto, para mim, para poder viver, de modificar essa linguagem.” (PONGE; SOLLERS, 1970, p.13-14 e p.15, grifo do autor).

fragmento, leva ao inacabamento consciente que configura o conjunto da poesia de Murilo e Ponge. São estudos, são práticas. Nesse sentido, possibilita-se que poesia e crítica da poesia operem quase concomitantemente nas diferentes e inacabadas leituras dos próprios poetas, da crítica especializada e dos leitores. As obras então, enquanto produtos e investigação da linguagem, surgem como legado que deve ser permanente. Aliás, ele se constrói sob a noção do oracular, aquela guiada pelos deuses e sob as benesses da palavra mais original, de que se desprende uma outra, a do monumento. Daí porque o brasileiro e o francês olharão para o clássico em busca de novas concepções e usos linguísticos – tradição e ruptura. Ora, mas se a pendularidade entre poesia e crítica requer a prática por parte dos leitores, os sujeitos líricos a exercerão por dentro das dobras do texto: na retomada, decomposição e recomposição de temas, numa variação que gera também a sensação de movimento e de transformação, porque a linguagem não para, monumentaliza-se, inscreve-se na dureza da pedra, alçando-se a uma eternização que é móvel. Francis Ponge exacerba tal movimentação estendendo-a aos rascunhos:

*[...] l'essentiel de la production de Ponge est marqué par la volonté de ne plus séparer artificiellement pratique et critique, technique et métatechnique, faire et dire, etc. L'illusion du « texte » est abandonnée, ou du moins la notion de texte achevé est remise en cause (en même temps que surgit dans l'œuvre une réflexion de plus en plus critique sur ce que l'on nomme la « poésie ») : l'œuvre, ce sera la saignée, la voie frayée vers l'œuvre, la publication des succès relatifs comme échecs relatifs, la formulation provisoire, la note pour l'ébauche.<sup>301</sup>*  
(GLEIZE, 1983, p.172, grifo do autor).

O inacabado de Murilo Mendes delinea-se numa perseguição à palavra poética que soa um tanto diferente da pongiana. Ele vai no rastro do lixar o excesso e sob a batuta de um “poeta que vive por ações e gestos poéticos”. Partindo de algumas das considerações de Luciana Stegagno-Picchio, a crítica Maria Betânia Amoroso (2013, p.106, grifo do autor) afirma:

---

<sup>301</sup> “[...] o essencial da produção de Ponge é marcado pela vontade de não mais separar artificialmente prática e crítica, técnica e metatécnica, fazer e dizer, etc. A ilusão do ‘texto’ é abandonada, ou ao menos a noção do texto acabado é posta em questão (ao mesmo tempo que surge na obra uma reflexão cada vez mais crítica sobre isso que chamam ‘poesia’): a obra, esta será a sangria, a via aberta em direção à obra, a publicação dos sucessos relativos como fracassos relativos, a formulação provisória, a nota como esboço.” (GLEIZE, 1983, p.172, grifo do autor).

[...] a obra de Murilo Mendes não suportaria classificações porque está sempre à procura de uma melhor realização poética que seja a mais completa síntese de suas buscas como poeta; nasce assim, segundo a autora, a expressão capaz de definir a *unidade* em Murilo, devedora da associação entre vida e obra, sempre tão forte presença, síntese tanto da poesia e da poética como também da personalidade: *elegância-equilíbrio*. [...]

A expressão *elegância-equilíbrio* aponta para uma depuração dos *excessos*: o que era transbordante, da biografia e dos resultados do modernismo da fase heroica, é desbastado, tosqueado.

No panorama desenvolvido nas obras de Murilo e Ponge, a voz lírica adequa-se a uma postura poético-crítica primeiramente firmando-se como agenciadora da pendularidade. De modo muito consciente, os sujeitos ironizam a própria capacidade crítica. Esta, aplicada às próprias obras, vale-se da figuração eminentemente performática e teatral em que eles se sustentam. Daí o eu-lírico aparecer como extensão do eu-civil, *persona* surgida da fusão entre texto e biografia, porque, afinal, ao homem seria permitido criticar, ao poeta nem tanto. Nessa via, a multiplicação da *persona* muriliana chega às raias da auto-dúvida – ser e não ser. E a pongiana, às raias do apagamento na sua busca incessante (e relativamente fracassada) pelas coisas. Mas a essas vozes só é permitido ir à crítica porque partem do gesto de consciência de seu lugar no mundo, política e literariamente falando. Criticar-se e criticar o outro requer uma noção muito completa do trabalho da expressão, bem como da função da literatura nos arredores da segunda metade do século XX. Desse aspecto, sai reforçada a ironia, dado que esses sujeitos líricos vão se acercando de seus erros (eis uma noção desmantelada), por vezes com sarcasmo, e trabalhando a partir daí suas experimentações linguísticas.

Na junção entre eu-lírico e biográfico, o eu-muriliano e o eu-pongiano são completamente cultos e privilegiam o diálogo – constroem, trabalham a linguagem de olho no plano geral da literatura. No brasileiro, a conversa é sempre esticada a grandes proporções, adequando-se, talvez, à personalidade mais teatral (e dialógica) de Murilo Mendes; no francês, temos um intertexto sólido, porém mais restrito (comparativamente falando) ao contato com algumas figuras, como Malherbe, o *Littré* e poucos pintores, como se Ponge dialogasse consigo mesmo quase que o tempo todo. Vale lembrar, a propósito, que cabe às peças textuais de Murilo e Ponge a imagem da bomba: no primeiro, é coisa que explode; no segundo, maquinaria que se contém no próprio rigor. É provável que aí se sobressaia a diferença principal entre a poética-crítica de ambos. Murilo olha para fora, implode-se, transforma-se, renova a própria matéria; Ponge se contém, olha para si, movimenta-se em variações sutis do próprio projeto poético. A crítica



floresce na literatura desses poetas quando manifestam tais condutas (digamos) bombásticas a seu próprio modo, ao passo que não são capazes de sair da poesia, ainda que a neguem ou resvalem para a tentativa da crítica de arte. Nesses foros, está a inevitabilidade que provoca o choque bem-vindo entre poesia e crítica: a preeminência de ser poeta e estar na palavra. Ponge continua poeta (joga com o fato, resigna-se, colocando-lhe ainda mais assento), Murilo quebra a fronteira entre as artes e acaba tornando a sua crítica em poesia pela força da imagem totalizadora. São eu-líricos clássicos, no sentido de buscar o que é clássico, sob as roupagens do novo: voltados ao caráter oracular da palavras, investindo num múltiplo equilíbrio (“dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador” diz Murilo); bebendo do rigor e pureza do setecentos francês, mais clássico que nunca (« *Par nature, j’ai toujours été et je suis toujours chez moi dans Malherbe. Malherbe, d’abord, ce fut le lycée, mais jamais le lycée.* »<sup>302</sup> confessará Ponge).

Mas, veja-se que interessante: a pendularidade entre poesia e crítica parece avivar a tensão de seus eus. Ponge atrelado ao magma da palavra, a uma necessidade de renovação que é perene na literatura de língua francesa. E Murilo totalmente diverso, cosmopolita, europeizado, italianizado. Todavia, a tensão que suportam esteve sempre inscrita, por seu turno, no projeto poético de cada um deles. Apesar das viradas e transformações, são vozes sólidas que se desenvolvem na impetuosidade contínua de direcionamentos em várias fases não excludentes da obra – o olhar por ângulos diferentes, a variação, a busca para os problemas da linguagem. De Ponge, evidentemente, o que se projeta é a presença das coisas que são, eis o ponto, também coisas discursivas. Ou seja, o projeto pongiano favorece à crítica instalar-se da forma como o faz porque, quando se trata de um objeto discursivo e eu me ponho a examinar-lhe o funcionamento, tomo-o como máquina ativa e inserida no mundo (do mesmo modo que um cigarro ou um pedaço de carne); se a defino, analiso, decompou, recomponho e delimito o conhecimento possível, sou crítico inevitavelmente. Mas isso, em Ponge, sempre começando por dentro da palavra. Como diria Suzanne Bernard (2004, p.745, grifo do autor) no clássico estudo sobre o poema em prosa, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours*:

---

<sup>302</sup> “Por natureza, eu sempre estive e estou sempre em casa em Malherbe. Malherbe, em primeiro lugar, foi o liceu, mas jamais o liceu.”

*Il ne s'agit nullement, comme certains poètes anarchistes, d'employer les mots hors de leur sens, ou d'inventer des vocables nouveaux : Ponge veut vaincre le langage avec les ressources du langage lui-même. Pour commencer, il prendra le mot non dans son sens usuel, banalisé et plat, mais dans la richesse de son être, comme un organisme vivant et complexe : lui qui appelle ses recueils des « exercices de rééducation verbale », il prétend que la littérature permet « de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique ».*<sup>303</sup>

Em Murilo, há sempre uma espécie de experimentalismo com a palavra, levando-a às fronteiras com as artes que se desenvolvia numa gama inesgotável de relações que o poeta estabelecia com outros artistas. A crítica se instala aí, sobremaneira, na porosidade concebida entre a junção da força da palavra poética e o modo como ela tem de se distender, continuar ela própria e alcançar outros mecanismos. O das artes plásticas com a colagem, o estado de plasticidade, ou a montagem cinematográfica. Além, evidentemente, do uso de algumas técnicas de vanguarda. Outro ponto do projeto Muriliano é a visão do aspecto concreto da palavra. Esta se intensifica na sua fase europeia, cuja inspiração é, diga-se de passagem, pongiana. Todavia, isso já se encontra no início de sua obra pelo rigor da forma fixa, como nos *Sonetos brancos*, e no diálogo com a página em branco, no desejo da lisibilidade. É um projeto de observação da palavra pelo branco, silêncio significativo, rigor e contenção. Essa amplidão, essa fome de tudo tornar poesia, não deve ser vista como algo que rechace crítica e intelectualidade:

Mário de Andrade, imbuído de alguns preconceitos contra o intelecto muito em moda no Brasil de 30, desentende o lirismo muriliano como superação englobante do intelectual; mas o certo é que esse lirismo não rejeita as funções intelectuais. Por estarem integradas, elas não estão menos presentes. São elas, no fundo, que fazem, da poesia de Murilo, não apenas um grito, uma interjeição, uma indignação contra a miséria do século – mas, ainda, uma compreensão crítica de sua época. Murilo não é menos lúcido, menos crítico, por ser visionário; pois a poesia visionária pode ser uma modalidade de realismo e de crítica. (MERQUIOR, 1996, p.54).

---

<sup>303</sup> “Não se trata, como alguns poetas anarquistas, de empregar as palavras fora de seu sentido, ou de inventar vocábulos novos: Ponge quer vencer a linguagem com os recursos da linguagem mesmo. Para começar, ele tomará a palavra não no seu sentido usual, banalizado e plano, mas na riqueza de seu ser, como um organismo vivo e complexo: ele, que chama suas coletâneas de ‘exercícios de reeducação verbal’, pretende que a literatura permita ‘refazer o mundo, com todo o significado da palavra *refazer*, graças à característica a um só tempo concreta e abstrata, interior e exterior do VERBO, graças à sua espessura semântica’.” (BERNARD, 2004, p.745, grifo do autor).

É preciso frisar que, ao afirmar que são vozes poético-críticas, a força reside mesmo no primeiro termo. Pois sendo poéticas, e em raros momentos deixam de sê-lo, a elas cabe ajustar o volume crítico do que é dito. Se ele depende de uma quebra de barreiras entre gêneros, Murilo sai do verso em direção à prosa, em cortes que permitem observar o todo como um agrupamento de pequenos poemas em prosa, ou mesclando crítica, informação e poesia em textos com ares de ensaio, nos quais prepondera a imagem de teor permanente. Ponge, trabalhando quase sempre na prosa, mostra por contraste como esta e a poesia são afins justamente em decorrência do trabalho com o magma poético que é único. No caso dele, trata-se praticamente de uma indistinção entre poesia e crítica, ou, como quisermos, uma poesia cujo estado crítico (no sentido das partes que visam à compreensão do todo e o conhecimento que proporciona) está elevada a potências altíssimas. De um modo geral, portanto, subjetividade e objetividade se presentificam a fim de modular as posturas poéticas em direção mais à crítica ou mais à poesia, mesmo que seja difícil mensurar esses estados quantitativamente. Ir à crítica ou à poesia é uma escolha que está ligada ao caráter híbrido do discurso, mas também à natureza desses poetas. Ponge, por ser um poeta menos metafórico, naturaliza com mais conforto a relação entre os atos poético e crítico. Murilo precisa dispender um certo esforço, pois o caminho da prosa para ele pressupõe uma economia da metáfora e uma disciplina ainda mais cerrada que, nesse sentido, adquire um certo ar de experimentalismo. Todavia, mesmo no verso, sua literatura se abre à observação precisa do outro e do próprio eu-lírico.

Essas posturas podem ser, enfim, sintetizadas na imagem que dá título a esta Tese: a do pêndulo. Enquanto objeto de palavra, este pêndulo será sempre poético. Sua oscilação nunca se apresenta somente polarizada: ela é múltipla, intensa e inquieta. A força que o movimenta é poética; estamos, de qualquer forma, nas searas da poesia. A crítica, nesses campos, inscreve-se (como em pedra) ampliando o poder de criação e conhecimento da linguagem, ferramenta desses poetas. A mão do eu-lírico é a que segura o pêndulo poético, portanto, à sua vontade, controlando o direcionamento, às vezes concomitante, que a prática tomará. O estado é sempre o de um processo, de movimento, verdadeiro devir da palavra dita em estado de poesia.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p.15-45.
- \_\_\_\_\_. Paratáxis. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura III**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973. p.73-122.
- ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998. 3v.
- AMARAL, G. C. do. Victor Hugo e Baudelaire: afetos controversos. **Lettres françaises**, Araraquara/SP, n.5, p.61-76, 2003.
- AMOROSO, M. B. **Murilo Mendes**: o poeta brasileiro de Roma. São Paulo: Ed. UNESP, 2013a.
- \_\_\_\_\_. Retratos-relâmpago: despedida e comemoração. **Revista USP**, São Paulo, n.97, p.103-111, mar./abr./maio 2013b.
- ANDRADE, C. D. de. Murilo Mendes, temponauta. In : MENDES, M. **A idade do serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014b. p.167-169.
- \_\_\_\_\_. **Poesia 1930-62**: de Alguma poesia a Lição de coisas. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ANDRADE, M. de. A poesia em 1930. In: \_\_\_\_\_. **Aspectos da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.37-57.
- \_\_\_\_\_. **Mário de Andrade escreve**: cartas a Alceu, Meyer e outros. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1968.
- ANTONIO, P. A. **As vozes e as coisas**: a poesia em prosa de Murilo Mendes e Francis Ponge. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013.
- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. Petrópolis: Perspectiva, 2000.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. O olho do poeta ou *les éventails* de Murilo Mendes. Tradução de Murilo Marcondes de Moura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 maio. 1991. Caderno de Letras, p.6.

ARRIGUCCI JR., D. **O cacto e as ruínas**: a poesia entre outras artes. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Entre amigos. In: MENDES, M. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1996. p.9-20.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. Convergência poética de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105). p.117-136.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, G. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BAUDELAIRE, C. **Richard Wagner et Tannhäuser em Paris**. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1992.

\_\_\_\_\_. **Œuvres complètes**. Paris : Gallimard, 1954.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 2004.

BEUGNOT, B. **Poétique de Francis Ponge**: le palais diaphane. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

BLAKE, W. **Prosa e poesia selecionadas**. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. São Paulo: Rocco, 1987.

BOILEAU-DÉSPREAU, N. **A arte poética**. Introdução, tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BORGES, J. L. **Nova antologia pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **O fazedor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, R. de O. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **Poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005. p.1-16.

CAMPOS, A de. **Viva vaia**: poesia, 1949-1979. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, H. de. **Crisantempo**: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Depoimentos de oficina**. São Paulo: UNIMARCO, 2002.

\_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. **O sequestro do Barroco na formação da literatura brasileira**: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

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

CANDIDO, A. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

\_\_\_\_\_. **A educação pela noite & Outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.

CASTELLO, J. A. **A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960).** São Paulo: Ed. USP, 1999. v.2.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique.** Paris: PUF, 1996. p.113-125.

\_\_\_\_\_. **Francis Ponge: entre mots et choses.** Seyssel: Champ Vallon, 1991.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CONCEIÇÃO, M. **Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge: nomeação e pensatividade poética.** Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

CORRÊA, R. **Versos e versões.** Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Moreira Maximino & C., 1887.

CURY, M. da G. **Dicionário de mitologia grega e romana.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DERRIDA, J. **Signéponge.** Paris: Seuil, 1988.

DERRIDA, J; FARASSE, G. **Déplier Ponge: entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse.** Paris: Presses Univ. Septentrion, 2005.

ECO, U. **Sobre a literatura.** Rio de Janeiro: Record, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, T. S. **De poesia e poetas.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

\_\_\_\_\_. **Ensaaios.** São Paulo: Art Editora, 1989.

FARASSE, G.; VECK, B. **Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge.** Paris: Presses Universitaires Septentrion, 1999.

FERRAZ, E. Murilo Mendes e João Cabral: o sim contra o sim. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, jan/jun 2002. p.105-112.

FRANCO, I de M. **Murilo Mendes**: pânico e flor. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

FRIAS, J. M. **O erro de Hamlet**: poesia e dialética em Murilo Mendes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: \_\_\_\_\_. **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p.144-162.

FRYE, N. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GLEIZE, J. –M. **Ponge, résolument**. Paris: ENS Editions, 2004.

\_\_\_\_\_. **Francis Ponge**. Paris: Éditions du Seuil, 1988. (Les Contemporains, 3).

\_\_\_\_\_. **Poésie et figuration**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

GLEIZE, J. –M.; VECK, B. **Francis Ponge**: actes ou textes. Paris: Presses Universitaire de Lille, 1984.

GUIMARÃES, J. C. Um livro, alguma história e um projeto. In: MENDES, M. **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. p.224-249.

\_\_\_\_\_. **Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção**. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2007.

\_\_\_\_\_. Escrita e visualidade em Francis Ponge e Augusto de Campos. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, jan/jun 2002. p.123-129.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes acervo de poeta. **Cult**, São Paulo, n.23, p.37-38, jun. de 1999.

\_\_\_\_\_. **Distribuição de papéis**: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.



\_\_\_\_\_. **Territórios/conjunções**: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HAMBURGUER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HORÁCIO. **Arte poética**. Lisboa: Inquérito, 1984.

HUGO, V. **Toute la lyre**. Paris : Nelson, 1935. t.I.

JACOBBI, R. Murilo Mendes e o pão subversivo da paz. In: MENDES, M. **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. p.217-221.

JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.45-93.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, J. de. **A invenção de Orfeu**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **O poeta insólito**: fotomontagens de Jorge de Lima. São Paulo: IEB/USP, 1987.

LITTRÉ, É. **Dictionnaire de la langue française**. Paris: Hachette, 1883. 4t.

LUCAS, F. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.

MACHADO, G. M. A poética de Victor Hugo: os prefácios da obra poética. **Lettres françaises**, Araraquara/SP, n.5, p.49-59, 2003.

MACIEL, M. E. Zoopoéticas contemporâneas. **Remate de Males**, Campinas, v.27, n.2, p.197-206, 2007.

\_\_\_\_\_. Travessias de gênero na poesia contemporânea. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro, n.23, p.209-215, mar./abr. 2006.

MALDINEY, H. **Le legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge**. Lausanne : L'Age d'homme, 1974.

MALLARMÉ, S. Prefácio a “Um lance da dados”. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p.151-152.

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, 2006a. p.67-74.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes: o imbele no campoconcentração. **Boletim de Pesquisa NELIC/Poesia: passagens e impasses**. Florianópolis, v. 6, n. 8-9, p.64-76, 2006b.

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. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009

\_\_\_\_\_. **Du lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.

MELLO, H. F. Monumentos verbais. Folha de S. Paulo, São Paulo, **Mais!**, 11 jun. 2000. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1106200013.htm> >. Acesso em: 04 jan 2015.

MELO NETO, J. C. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, M. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

\_\_\_\_\_. **A idade do serrote**. São Paulo: Cosac Naify, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Convergência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014c.

\_\_\_\_\_. **Poemas**. São Paulo, 2014d.

\_\_\_\_\_. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1996.

\_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. **Formação de discoteca e outros artigos sobre música**. São Paulo: Ed. USP: Giordano, 1993.

\_\_\_\_\_. **Transistor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

\_\_\_\_\_. **Poliedro**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

\_\_\_\_\_. A poesia e o nosso tempo. In: CANDIDO, A.; CASTELO, J. A. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. São Paulo: Difel, 1968. p.179-184.

\_\_\_\_\_. **A poesia em pânico**. Rio de Janeiro: Cooperativa Cultural Guanabara, 1937.

MERQUIOR, J. G. 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 Déléfico” de Murilo Mendes. **Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes**. Paris, v.IX, t.35-36, 1974-1975. p.235-245.

\_\_\_\_\_. Murilo Mendes: ou a poética do visionário. In: \_\_\_\_\_. **Razão do poema: ensaios de crítica e estética**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1965. p.51-68.

MOTTA, L. T. da. **Sobre a crítica literária brasileira no último meio século**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. Francis Ponge. In: \_\_\_\_\_. **Lições de literarua francesa**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.129-142.

MOURA, M. M. As passagens do poeta. In: MENDES, M. MENDES, M. **Antologia poética**. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p.262-272.

\_\_\_\_\_. Tédio e segredo: duas formas de recusa nos anos 1930. **O eixo e a roda**, Minas Gerais, v.19, n.1, p.39-56, 2010.

\_\_\_\_\_. **Murilo Mendes: a poesia como totalidade**. São Paulo: Ed. USP, 1995.

NAVA, P. **O círio perfeito**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. v.6.

NEHRING, M. M. **Murilo Mendes, crítico de arte: a invenção do finito**. São Paulo: Nankin, 2002.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NUNES, B. **A chave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 1999.

PAZ, O. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **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.

PERLOFF, M. **O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura**. São Paulo: Ed. USP, 1993.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

PETERSON, M. Francis Ponge: de *emendatione temporum*. A fábrica d'A mesa. In: PONGE, F. **A mesa**. Tradução a apresentação de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002b. p.15-117.

PIRES, A. D. Orfeu nos trópicos: Cláudio Manuel da Costa e Murilo Mendes. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.). **Matéria de poesia: crítica e criação**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p.135-167.

\_\_\_\_\_. 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, 2002a. (Bibliothèque de la Pléiade, 487). v.2.

\_\_\_\_\_. **A mesa**. Tradução a apresentação de Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002b.

\_\_\_\_\_. **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.

\_\_\_\_\_. **Méthodes**. Paris: Gallimard, 1961.

PONGE, F.; PAULHAN, J. **Correspondance (1923-1968)**. Paris: Gallimard, 1986. 2t.

PONGE, F.; SOLLERS, P. **Entretiens avec Philippe Sollers**. Paris: Seuil, 1970.

POUND, E. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RESENDE, O. L. **Bom dia para nascer**: crônicas publicadas na Folha de S. Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RIMBAUD, J.-A. **Correspondência**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

\_\_\_\_\_. **Prosa poética**. Tradução, introdução e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

RODOLFO, L. **A vida às margens da arte**: a correspondência e a poesia inéditas de Murilo Mendes a Guilhermino Cesar. 2014. 220p. Tese (Doutorado em Letras)- Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

ROSA, J. G. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1970.

SANTOS, A. C. dos. O Mal como Gênio Poético nas Ilustrações do Livro de Jó, de William Blake. **Terra roxa e outras terras**, Londrina, v.6, p.44-63, 2005.

SARTRE, J. –P. O homem e as coisas. In:\_\_\_\_\_. **Situações I**: crítica literária. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.231-266.

SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHNAIDERMAN, B. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. **Estudos avançados**, São Paulo, n.12, v.32, p.75-81, 1998.

SCHNAIDERMAN, B; MOREIRA, E. G. Os relâmpagos de Murilo Mendes. **Língua e Literatura**, São Paulo, v.5, p.433-442, 1976.

SHELLEY, P. B. **Uma defesa da poesia e outros ensaios**. São Paulo: Landmark, 2008.

SILVA, T. V. Z. da. **Chronicas Mundanas e outras crônicas**: as crônicas de Murilo Mendes. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

SISCAR, M. **Poesia e crise**. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

SOLLERS, P. **Francis Ponge**. [S. l.] : Pierre Seghers, 1963.

STEGAGNO-PICCHIO, L. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.23-31.

\_\_\_\_\_. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.

\_\_\_\_\_. O itinerário poético de Murilo Mendes. **Revista do Livro**, São Paulo, ano IV, p.61-73, dez. 1959.

SÜSSEKIND, F. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. **Encontros com a civilização brasileira**, Rio de Janeiro, n.7, p.147-169, jan.1979.

TELES, G. M. **A escrituração da escrita**: teoria e prática do texto literário. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

\_\_\_\_\_. **Œuvres**. Paris: Gallimard, 1957. v.I.

VECK, B. **Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire**. Liège: Editions Mardaga, 1993.

VERLE, M. A. **Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

WELLEK, R. **História da crítica moderna**. São Paulo: EDUSP, 1967.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, [195-].

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.

A FÁBRICA DO PRÉ-PRADO. **Manuscrita**, São Paulo, n.23, 2013. 298p. Caderno especial de tradução.

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.

ANDRADE, F. de S. **O engenheiro noturno**: a lírica final de Jorge de Lima. São Paulo: Ed. USP, 1997. (Críticas Poéticas, 6).

ANDRADE, M. de. A poesia em pânico. In:\_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins, 1955. p.45-52.

ANTELO, R. A (infinita) Invenção do finito. **Uniletras**, Ponta Grossa-PR, v.25, p.63-73, dez.2003.

ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

AYABE, M. **Francis Ponge**: un atelier pratique du « mouvement ». 2014. 357p. Thèse (Doctorat en littérature française et francophone)- Université Paris Ouest, Nanterre La Defense, 2014.

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, septembre 1998.

BASTIAENEN, E. et al. **André Malraux. Alexis Curvers. Francis Ponge**. Paris : Didier Hatier, 1996.

BATAILLE, G. **L'erotisme**. Paris: Union Générale d'Éditions, 1957.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris : Flammarion, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Dorothé de Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1996.

\_\_\_\_\_. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEZERRA, E. Murilo Mendes: tríplice alumbramento. **D.O. Leitura**, São Paulo, n.10, p.20-26, out. 2001.

BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

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.

BRODSKY, J. **On grief and reason**: essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1995.

\_\_\_\_\_. **Less than one**: selected essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1986.

CALINESCU, Matei. **Five Faces of Modernity**. Modernism. Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987.

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

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.

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

\_\_\_\_\_. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.93-122.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. **Presença da literatura brasileira**: Modernismo. São Paulo: Difel, 1968. p.179-184.



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.

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.

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.

COSTA, H. Frente ao Oráculo: Murilo Mendes escreve Siciliana. **Via Atlântica**, São Paulo, n.15, jun. de 2009. p.267-274.

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.

DARRAGON, B. **Principes de grammaire latine, d'après la méthode grecque de M. Burnouf**. Paris : Hachette, 1827.

DELACROIX, E. **Études esthétiques**: Ecrits I. Paris: Editions du Sandre, 2006.

DOUCEY, B. **Francis Ponge (1899-1988)**. Paris : Hatier, 1995.

ECO, U.; CARRIÈRE, J.-C. **\_não contem com o fim do livro**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

EIKHENBAUM et al. **Formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1978.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FAUSTINO, M. **De Anchieta aos concretos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FINAZZI-AGRÒ, E. A pátria dos outros – a “poesia menor” de Murilo Mendes. **Remate de Males**, Campinas-SP, n.32, v.1, p.9-18, jan./jun.2012.

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, jan/jun 2002. p.33-47.

\_\_\_\_\_. 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, 2001/2001.

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

\_\_\_\_\_. 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. A forma severa – ajustes de roteiro em Murilo Mendes. **Remate de Males**, Campinas-SP, n.32, v.1, p.19-33, jan./jun.2012.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MENDES, M. **Tempo espanhol**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.9-22.

\_\_\_\_\_. Leitura e tradução de Francis Ponge. **Revista USP**, São Paulo, n.1, p.64-77, mar./abr./maio de 1989.

HAMBURGER, K. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 1991.

JENDARI, A. **Ironie et poésie**. Théorie et pratique de l'écriture oblique dans l'oeuvre de Francis Ponge. 2011. 323p. Thèse (Doctorat en littérature française)- École Normale Supérieure, Université de Lyon, Paris, 2011.

LAFETÁ, J. L. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000.

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.

LEITE, S. U. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

LELPO, R. O pensamento das coisas em Francis Ponge e Georges Perec. **Gragoatá**, Niterói, n.33, p.309-324, jul./dez. 2012.

LÉVY, S. **Francis Ponge** : de la connaissance en poésie. Paris : PUV, 1999.

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.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução e apresentação de Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. **Divagations**. Paris: Bibliothèque-Charpentier : Fasquelle, 1897.

MARTIN, S. **Francis Ponge**. Paris : Bertrand-Lacoste, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

\_\_\_\_\_. **L'œil et l'esprit**. Paris : Gallimard, 1964.

MELO NETO, J. C. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MERQUIOR, J. G. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. 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, septembre 1995.

MORAES, E. R. de. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2010.

MOTTA, L. T. da. A poesia assassinada por seu objeto. In: \_\_\_\_\_. **A catedral em obras**. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.107-126.

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.

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.

OLIVEIRA et al. **Deslocamentos críticos**. São Paulo: Babel, 2011.

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.

\_\_\_\_\_. 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. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação.** São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 48).

\_\_\_\_\_. **A outra voz.** São Paulo: Siciliano, 1993.

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.

PERRONE-MOISÉS, L. O parti pris de Ponge. In: \_\_\_\_\_. **Inútil poeisa.** São paulo: Companhia das Letras, 2000. p.75-84.

PETERSON, M. A defloração das flores de Francis Ponge. **Revista USP**, São Paulo, n.38, p.119-149, jun./ago. 1998.

\_\_\_\_\_. Du fragment à la rumination : les retournements de l'écriture chez Francis Ponge. **Poétique**, Paris, n.74, p.159-167, avril 1988.

PIRES, A. D.; ANDRADE, A. M. **No pomar de Drummond: nova seara crítica.** São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

PONGE, F. **A mimosa.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

\_\_\_\_\_. **Alguns poemas.** Seleção, tradução e introdução de Manuel Gusmão. Lisboa: Livros Cotovia, 1996.

\_\_\_\_\_. **Méthodes.** Paris : Gallimard, 1971a.

\_\_\_\_\_. **Pièces.** Paris : Gallimard, 1971b.

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.

RENARD, J.-C. **Notes sur la poésie.** Paris : Seuil, 1995.

REVISTA BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, v.VIII, n.29, out./nov./dez.2001. 332p.

RICHARD, J. -P. **Onze études sur la poésie moderne**. Paris : Éditions du Seuil, 1964.

RICHARDS, I. A. **Princípios de crítica literária**. São Paulo: Edusp, 1967.

RIMBAUD, A. **Rimbaud livre**. Introdução e tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RODOLFO, L.; REBELLO, L. S. A crítica de Murilo Mendes em Cartas para Guilhermino Cesar. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, p.01-12, jul. 2012.

SANTOS, R. de C. P. Diálogo poético. **Revista Texto Poético** (GT Teoria do Texto Poético ANPOLL), Araraquara, v.9, p.88-104, 2010.

SAVIETTO, M. C. Francis Ponge: um poeta na trilha da fenomenologia. **Revista de Letras**, São Paulo, v.34, p.191-196, 1994.

SERRES, M. **Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIBILA. São Paulo, ano 9, n.3, ago.2009.

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.

SIMÕES, J. G. Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. In: \_\_\_\_\_. **Crítica II**. Poetas contemporâneos (1946-1961). Lisboa: Delfos, [19--], p.339-346.

SPADA, M. **Francis Ponge**. Paris: Seghers, 1974.

STEGAGNO-PICCHIO, L. 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.

STIERLE, K. Identité du discours et transgression lyrique. **Poétique**, Paris, n.32, p.422-441, nov. 1977.

TADIÉ, J.-Y. **Le récit poétique**. Paris : Écriture, 1978.

TODOROV, T. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Edições 70, 1978.

UNGARETTI, G. Siciliana de Murilo Mendes. In: \_\_\_\_\_. **Razões de uma poesia**. São Paulo: Edusp: Imaginário, 1994. p.227-229.

VALÉRY, P. **Degans Danse Dessin**. Paris : Gallimard, 1965.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VECK, B. **Le parti pris des choses**: Francis Ponge. Paris: Bertrand-Lacoste, 1994.

VICENTE, A. L. A narrativa poética no poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.125-131, 1998.

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 Mende. **Cult**, São Paulo, n.46, p.13-17, maio de 2001.

**ANEXOS**



## ANEXO A – “S. Lucas, cap. XXIV”

### S. LUCAS, CAP. XXIV

- 13 – No mesmo dia iam dois deles para uma aldeia de nome Emaús, distante de Jerusalém umas três léguas.
- 14 – Vinham conversando um com o outro sobre tudo o que acabava de suceder.
- 15 – Enquanto assim falavam entre si, analisando os fatos, aproximou-se deles Jesus e foi com eles.
- 16 – Eles, porém, estavam com os olhos toldados, de maneira que não o reconheceram.
- 17 – Perguntou-lhes ele: “Que conversas são estas que entretendes um com o outro pelo caminho?” Calaram-se eles muito tristes.
- 18 – Até que um deles de nome Cleófas, respondeu: “És tu o único forasteiro em Jerusalém e ignoras o que aí se passou nestes dias?”
- 19 – “Que foi?” inquiriu o outro. Falávamos de Jesus de Nazareno – responderam-lhe. Era um profeta, poderoso em obras e palavras diante de Deus e de todo o povo.
- 20 – Mas os sumos sacerdotes e os nossos magistrados condenaram-no à pena de morte e crucificaram-no.
- 21 – Nós, porém, esperávamos que fosse ele o salvador de Israel. De mais a mais, já é agora o terceiro dia depois que se deu tudo aquilo.
- 22 – Verdade é que algumas das mulheres do nosso meio nos aterraram; tinham ido ver o sepulcro, muito de madrugada.
- 23 – Mas não acharam o corpo e voltaram com a notícia de terem tido uma aparição de anjos, os quais lhes declararam que ele estava vivo.
- 24 – Ao que alguns dos nosso foram ao sepulcro, e encontraram as coisas como as mulheres tinham dito; mas a ele mesmo não o viram.
- 25 – Respondeu-lhes Jesus: “Ó homem sem critério! Quão tardos de coração para crer tudo que os profetas disseram!
- 26 – Não era então necessário que o Cristo padecesse aquilo para se entrar na sua glória?”
- 27 – E, principiando por Moisés, deteve-se em todos os profetas, explicando-lhes o que a respeito deles se diz em todas as escrituras.
- 28 – Iam chegando à aldeia que demandavam. Jesus fez a menção de passar adiante.
- 29 – Eles, porém, insistiram grandemente com ele, dizendo: “Fica conosco; porque já declinou o dia e vai anoitecendo”. Entrou e ficou com eles.
- 30 – E, enquanto estava com eles à mesa, tomou o pão, benzeu-o, partiu-o e deu-lho.
- 31- Nisto abriram-se-lhes os olhos e reconheceram-no. Ele, porém, desapareceu de sua vista.
- 32 – Então diziam um para o outro: “Não se nos abrasava o coração quando, pelo caminho, nos falava e nos explicava as escrituras?”
- 33 – Ainda na mesma hora fizeram-se de partida e regressaram a Jerusalém. Aí encontraram reunidos os onze companheiros,
- 34 – que lhes declararam: “O Senhor ressuscitou realmente e apareceu a Simão!”
- 35 – Também eles referiram o que acontecera no caminho e com o tinham reconhecido ao partir o pão.

- 36 – Ainda estavam eles comentando os fatos – apresentou-se Jesus no meio deles e disse-lhes: “A paz esteja convosco!”
- 37 – Tomados de medo e terror, cuidavam ver um espírito.
- 38 – Jesus, porém, lhes disse: “Por que esse medo? e por que essa dúvida em vossos corações?”
- 39 – Vede minhas mãos e os meus pés; sou eu mesmo; apalpai e vede; um espírito não tem carne e osso como vedes que eu tenho.”
- 40 – Com estas palavras mostrou-lhes as mãos e os pés.
- 41 – Eles, todavia, de tão contentes e admirados, não acabavam ainda de crer. Pelo que Jesus lhes perguntou: “Tendes aqui alguma coisa que se coma?”
- 42 – Ofereceram-lhe uma posta de peixe assado e um favo de mel.
- 43 – Ele, tendo comido à vista deles, entregou-lhes as sobras.
- 44 – Disse-lhes mais: “As palavras que vos dirigi quando ainda estava convosco eram estas: “Importa que se cumpra tudo o que está escrito, a meu respeito, na lei de Moisés, nos profetas e nos salmos.”
- 45 – E passou a abrir-lhes o entendimento para a compreensão das escrituras
- 46 – e prosseguiu: “Assim é que está escrito: O Cristo deve sofrer, e ressurgir dos mortos no terceiro dia.
- 47 – Em seu nome se há de pregar a penitência e remissão dos pecados a todos os povos, principiando por Jerusalém.
- 48 – Vós sois testemunhas de tudo isto.
- 49 – E eis que eu vos enviarei aquele que meu Pai prometeu; ficai na cidade até que sejais munidos de força do alto.”
- 50 – Conduziu-os então fora até Betânia, levantou as mãos e abençoou-os.
- 51 – E no ato de abençoá-los apartou-se deles, subindo ao céu.
- 52 – Adoravam-no eles e, com grande júbilo, voltaram para Jerusalém.
- 53 – Estavam continuamente no templo, louvando e bendizendo a Deus.
- (MENDES, 1994, p.815-817).

ANEXO B – « *L'araignée* », Francis Ponge*L'ARAIGNÉE**EXORDE EN COURANTE.**PROPOSITION (THÈME DE SARABANDE).**COURANTE EN SENS INVERSE**(CONFIRMATION).**SARABANDE, LA TOILE OURDIE (GIGUE  
D'INSECTES VOLANT AUTOUR).**FUGUE EN CONCLUSION.*

*Sans doute le sais-je bien... (pour l'avoir quelque jour dévidé de moi-même ? ou me l'a-t-on jadis avec les linéaments de toute science appris ?) que l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile... et n'a les pattes si distantes et si distinctes – la démarche si délicate – qu'afin de pouvoir ensuite arpenter cette toile – parcourir en tous sens son ouvrage de bave sans le rompre ni s'y emmêler – tandis que toutes autres bestioles non prévenues s'y emprisonnent de plus belle par chacun de leurs gestes ou cabrioles éperdues de fuite...*

*Mais d'abord, comment agit-elle ?*

*Est-ce d'un bon hardi ? ou se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé – à la fois filature et tissage ?*

*D'où la définition par elle-même de sa toile aussitôt conçue :*

*DE RIEN D'AUTRE QUE DE SALIVE PROPOS EN L'AIR MAIS AUTHENTIQUEMENT TISSUS – OU J'HABITE AVEC PATIENCE – SANS PRETEXTE QUE MON APPETIT DE LECTEURS.*

*A son propos ainsi – à son image –, me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, mais assez solides – et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour en imaginer – en lancer d'autres en sens divers – et même en sens contraire par qui soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma panse dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies – vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)...*

*Oui, soudain, d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu : c'est ici que je vous pique et vous endors !*

*SCARAMOUCHES AU CIEL QUI MENEZ DEVERS MOI LE BRANLE IMPENITENT DE VOTRE VESANIE...*

*Mouches et mouchérons,  
 abeilles, éphémères,  
 guêpes, frelons, bourdons,  
 cirons, mites, cousins,  
 spectres, sylphes, démons,  
 monstres, drôles et diables,  
 gnomes, ogres, larrons,  
 lurons, ombres et mânes,  
 bandes, cliques, nuées,  
 hordes, ruches, espèces,  
 essaims, noces, cohues,  
 cohortes, peuples, gens,  
 collèges et sorbonnes,  
 docteurs et baladins,  
 doctes et bavardins,  
 badins, taquins, mutins,  
 et lutins et mesquins,  
 turlupins, célestins,  
 séraphins, spadassins,  
 reîtres, sbires, archers,  
 sergents, tyrans et gardes,  
 pointes, piques, framées,  
 lances, lames et sabres,  
 trompettes et clairons,  
 buccins, fifres et flûtes,  
 harpes, bassons, bourdons,  
 orgues, lyres et vielles,  
 bardes, chantres, ténors,  
 strettes, sistres, tintouins,  
 hymnes, chansons, refrains,  
 rengaines, rêveries,  
 balivernes, fredons,  
 billevesées, vétilles,  
 détails, bribes, pollens,  
 germes, graines et spermes,  
 miasmes, miettes, fétus,  
 bulles, cendres, poussières,  
 choses, causes, raisons,  
 dire, nombres et signes,  
 lemmes, nomes, idées,  
 centons, dictons et dogmes,  
 proverbes, phrases, mots,  
 thèmes, thèses et gloses,*

*FREDONS, BILLEVESEES, SCHEMES EN ZIZANIE ! SACHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT DE MA PANSE SECRETE ET BIEN QUE JE NE SOIS QU'UN ECHRIVEAU CONFUS QU'ON EN PEUT DEMELER POUR L'HEURE CE QUI SUIT: A SAVOIR QU'IL EN SORT QUE JE SUIS VOTRE PARQUE ; SORT, DIS-JE, ET IL S'ENSUIT QUE BIEN QUE JE NE SOIS QUE PANSE DONC JE SUIS (SACHET, COQUILLE EN SOIE QUE MA PANSE SECRETE) VOTRE MAUVAISE ETOILE AU PLAFOND QUI VOUS GUETTE POUR VOUS FAIRE EN SES RAIS CONNAÎTRE VOTRE NUIT.*

*Beaucoup plus tard, – ma toile abandonnée – de la rosée, des poussières l’empèseront, la feront briller – la rendront de toute autre façon attirante...*

*Jusqu’à ce qu’elle coiffe enfin, de manière horrible ou grotesque, quelque amateur curieux des buissons ou des coins de grenier, qui pestera contre elle, mais en restera coiffé.*

*De ce répugnant triomphe, payé par la destruction de mon œuvre, ne subsistera dans ma mémoire orgueil ni affliction, car (fonction de mon corps seul et de son appétit) quant à moi mon pouvoir demeure !*

*Et dès longtemps, – pour l’éprouver ailleurs – j’aurai fui...*  
(PONGE, 1999, p. 309-324).

## A ARANHA

EXÓRDIO EM CORRENTE

PROPÓSICÃO (TEMA DA SARABANDA).

CORRENTE EM SENSO INVERSO

(CONFIRMAÇÃO).

SARABANDA, A TEAI URGIDA (JIGA DE INSETOS

VOANDO EM TORNO)

Sem dúvida o sei bem... (por o ter algum dia desfiado de mim mesmo? Ou que outrora o aprendi no linear de toda a ciência?) que a aranha secreta seu fio, baba de sua teia... e tem as pernas tão distantes, tão distintas – o deslocar tão delicado – para a seguir poder medir essa teia – perlongar em todo sentido sua obra de baba sem a romper nem se enredar – enquanto todos os demais animalejos não prevenidos nela se emaranham mais e mais a cada um de seus trejeitos ou cabriolas perdidas de fuga...

Mas desde logo, como ela age?

De um salto ousado? Ou se deixando cair sem perder o fio de seu discurso, para volver de novo muitas vezes por diverso caminho ao ponto de partida, sem ter traçado, estendido, uma linha que por seu corpo não fosse passada – de que todo inteiro este não participasse – a um só tempo fiação e tecido?

Donde a definição por ela mesma de sua teia tão logo concebida:

DE NADA ALÉM DE SALIVA PROPOSIÇÕES NO AR MAS AUTENTICAMENTE TECIDAS – ONDE HABITO PACIENTE – SEM PRETEXTO SENÃO A FOME DE LEITORES.

A seu propósito assim – à sua imagem –, careço de lançar frases a um tempo assaz ousadas e saídas só de mim, mas sólidas o suficiente – e de fazer meu deslocar bem ligeiro, para meu corpo sem rompê-las nelas tome apoio a fim de imaginar – lançar outras em sentido diverso – e mesmo em contrário senso pelo que minha obra se trame tão perfeita, que minha pança enfim pensa possa nela repousar, entocaiar-se, e eu possa então convocar minhas presas – vós, leitores, vós, atenção meus leitores – para a seguir vos devorar em silêncio (o que se chama glória)...

Sim, súbito, de um ângulo da sala eis que sobre vós me precipito a largos passos, atenção meus leitores presa à peia de minha obra de baba, e não é o momento menos grato do jogo! É aqui que eu vos pico... e atormento!

## SCARAMOSCAS NO AR QUE MOVEI FRENTE A MIM O IMPERTINENTE ESGAR DESSA VOSSA VESÂNIA...

Moscas e moscarrões,  
 efêmeros, abelhas,  
 vespas, sangões, ferrões,  
 cupins, carunchos, traças,  
 espectros, silfos, trasgos,  
 monstros, duendes, diabos,  
 gnomos, ogres, ladrões,  
 bufões, sombras e manes,  
 bandos, pandilhas, nuvens  
 hordas, colméias, classes,  
 enxames, bodas, turbas,  
 coortes, povos, grei,  
 colégios e sorbonas,  
 doutores, pisa-flores,  
 doutos e palradores,  
 bufos, trêfegos, birrentos,  
 vivaldinhos e avarentos,  
 songamongas celestinos,  
 serafins, espadachins,  
 ginetes, peões, besteiros,  
 sergentes, tiranos, guardas,  
 pontas, picos e forcados,  
 lanças, lâminas e sabres,  
 trombetas e cornamusas,  
 buzinhas, pífaros e flautas,  
 harpas, baixos e bordões,  
 órgãos, liras, charamelas,  
 bardos, chantres e tenores,  
 strette, zumbidos, sistros,  
 hinos, cantigas, refrães,  
 legalengas, fantasias,  
 ninharias e trauteios,  
 disparates, devaneios,  
 migas, detalhes, pólenes,  
 sementes, germes, espermas,  
 miasmas, migalhas, fetos,  
 empolas, cinzas, poeiras,  
 coisas, causas, razões,  
 ditos, números, signos,  
 lemas, nomes, ideias,  
 centões, rifões e dogmas,  
 provérbios, frases, vozes,  
 temas, teses e glosas.

DISPARATES, TRAUTEIOS, ESQUEMAS EM CIZÂNIA! Sabei seja o que seja desta pança secreta e embora eu não conceda ser mais que um escrevelo confuso eis que se vai destramando o que segue: a saber daí sai que eu sou vossa parca; sai, digo, e sai de sorte que embora mais não seja que pança ergo sou (sachet sarja de seda que esta pança secreta) vossa estrela maligna a espiar-nos do teto em seus raios vos dar noção de vossa noite.

Muito mais tarde, – a teia abandonada – orvalho, a engomam, a fazem brilhar – a tornam de uma outra maneira atraente...

Até que ela coife enfim, de um modo horrível ou grotesco, algum amador curioso de macegas ou cantos de celeiros, que bufará contra ela mas continuará coifado.

E isto será o fim...

Mas figa!

Deste triunfo repelente, pago pela destruição de minha obra, não me restará na memória nem orgulho nem pena, pois (função só de meu corpo e sua fome) quanto a mim meu poder perdura!

E desde muito – para o provar alhures –, já estarei em fuga...  
(PONGE apud CAMPOS, 1997, p. 218-221).

## ANEXO C – « À Théophile Gautier », Victor Hugo

À THEOPHILE GAUTIER

\*

*Ami, poète, esprit, tu fuis notre nuit noire.  
 Tu sors de nos rumeurs pour entrer dans la gloire ;  
 Et désormais ton nom rayonne aux purs sommets.  
 Moi qui t'ai connu jeune et beau, moi qui t'aimais,  
 Moi qui, plus d'une fois, dans nos altiers coups d'aile,  
 Éperdu, m'appuyais sur ton âme fidèle,  
 Moi, blanchi par les jours sur ma tête neigeant,  
 Je me souviens des temps écoulés, et songeant  
 A ce jeune passé qui vit nos deux aurores,  
 A la lutte, à l'orage, aux arènes sonores,  
 A l'art nouveau qui s'offre, au peuple criant oui,  
 J'écoute ce grand vent sublime évanoui.*

\*

*Fils de la Grèce antique et de la jeune France,  
 Ton fier respect des morts fut rempli d'espérance ;  
 Jamais tu ne fermas les yeux à l'avenir.  
 Mage à Thèbes, druide au pied du noir menhir,  
 Flamme aux bords du Tibre et brahme aux bords du Gange,  
 Mettant sur l'arc du dieu la flèche de l'archange,  
 D'Achille et de Roland hantant les deux chevets,  
 Forgeur mystérieux et puissant, tu savais  
 Tordre tous les rayons dans une seule flamme ;  
 Le couchant rencontrait l'aurore dans ton âme ;  
 Hier croisait demain dans ton fécond cerveau ;  
 Tu sacrais le vieil art aïeul de l'art nouveau ;  
 Tu comprenais qu'il faut, lorsqu'une âme inconnue  
 Parle au peuple, envolée en éclairs dans la nue,  
 L'écouter, l'accepter ; l'aimer, ouvrir les cœurs ;  
 Calme, tu dédaignais l'effort vil des moqueurs  
 Écumant sur Eschyle et bavant sur Shakspeare ;  
 Tu savais que ce siècle a son air qu'il respire,  
 Et que, l'art ne marchant qu'en se transfigurant,  
 C'est embellir le beau que d'y joindre le grand.  
 Et l'on t'a vu pousser d'illustres cris de joie  
 Quand le Drame a saisi Paris comme une proie,  
 Quand l'antique hiver fut chassé par Floréal,  
 Quand l'astre inattendu du moderne idéal*



*Est venu tout à coup, dans le ciel qui s'embrase  
Luire, et quand l'Hippogriffe a relayé Pégase !*

\*

*Je te salue au seuil sévère du tombeau.  
Va chercher le vrai, toi qui sus trouver le beau.  
Monte l'âpre escalier. Du haut des sombres marches,  
Du noir pont de l'abîme on entrevoit les arches ;  
Va ! meurs ! la dernière heure est le dernier degré.  
Pars, aigle, tu vas voir des gouffres à ton gré ;  
Tu vas voir l'absolu, le réel, le sublime.  
Tu vas sentir le vent sinistre de la cime  
Et l'éblouissement du prodige éternel.  
Ton olympe, tu vas le voir du haut du ciel,  
Tu vas du haut du vrai voir l'humaine chimère,  
Même celle de Job, même celle d'Homère,  
Ame, et du haut de Dieu tu vas voir Jéhovah.  
Monte, esprit ! Grandis, plane, ouvre tes ailes, va !*

*Lorsqu'un vivant nous quitte, ému, je le contemple ;  
Car entrer dans la mort, c'est entrer dans le temple  
Et quand un homme meurt, je vois distinctement  
Dans son ascension mon propre avènement.  
Ami, je sens du sort la sombre plénitude ;  
J'ai commencé la mort par de la solitude,  
Je vois mon profond soir vaguement s'étoiler ;  
Voici l'heure où je vais, aussi moi, m'en aller.  
Mon fil trop long frissonne et touche presque au glaive ;  
Le vent qui t'emporta doucement me soulève,  
Et je vais suivre ceux qui m'aimaient, moi, banni.  
Leur œil fixe m'attire au fond de l'infini.  
J'y cours. Ne fermez pas la porte funéraire.*

*Passons ; car c'est la loi ; nul ne peut s'y soustraire ;  
Tout penche ; et ce grand siècle avec tous ses rayons  
Entre en cette ombre immense où pâles nous fuyons.  
Oh ! quel farouche bruit font dans le crépuscule  
Les chênes qu'on abat pour le bûcher d'Hercule !  
Les chevaux de la mort se mettent à hennir,  
Et sont joyeux, car l'âge éclatant va finir ;  
Ce siècle altier qui sut dompter le vent contraire,  
Expire ô Gautier ! toi, leur égal et leur frère,  
Tu pars après Dumas, Lamartine et Musset.  
L'onde antique est tarie où l'on rajeunissait ;  
Comme il n'est plus de Styx il n'est plus de Jouvence.*

*Le dur faucheur avec sa large lame avance  
Pensif et pas à pas vers le reste du blé ;  
C'est mon tour ; et la nuit emplit mon oeil troublé  
Qui, devinant, hélas, l'avenir des colombes,  
Pleure sur des berceaux et sourit à des tombes.*

*Hauteville-House, novembre 1872, jour des Morts.  
(HUGO, 1935, t.I, p.348).*

**ANEXO D – “Isso é aquilo”, Carlos Drummond de Andrade**

ISSO É AQUILO

I

O fácil o fóssil  
 o míssil o físsil  
 a arte o infarte  
 o ocre o canopo  
 a urna o farniente  
 a foice o fascículo  
 a lex o judex  
 o maiô o avô  
 a ave o mocotó  
 o só o sambaqui

II

o gás o nefas  
 o muro a rêmora  
 o suicida o cibo  
 a litotes Aristóteles  
 a paz o pus  
 o licantropo o liceu  
 o flit o flato  
 a víbora o heléboro  
 o êmbolo o bolo  
 o boliche o relincho

III

o istmo o espasmo  
 o ditirambo o cachimbo  
 a cutícula o ventríloquo  
 a lágrima o magma  
 o chumbo o nelumbo  
 a fórmica a fúcsia  
 o bilro o pintassilgo  
 o malte o gerifalte  
 o crime o aneurisma  
 a tâmara a Câmara

## IV

o átomo o átono  
 a medusa o pégaso  
 a erisipela a elipse  
 a ama o sistema  
 o quimono o amoníaco  
 a nênia o nylon  
 o cimento o ciumento  
 a juba a jacuba  
 o mendigo a mandrágora  
 o boné a boa-fé

## V

a argila o sigilo  
 o pároco o báratro  
 a isca o menisco  
 o idólatra o hidrópata  
 o plátano o plástico  
 a tartaruga a ruga  
 o estômago o mago  
 o amanhecer o ser  
 a galáxia a gloxínia  
 o cadarço a comborça

## VI

o útil o tátil  
 o colubiazol o gazel  
 o lepidóptero o útero  
 o equívoco o fel no vidro  
 a jóia a triticultura  
 o *know-how* o nocaute  
 o dogma o borborigmo  
 o úbere o lúgubre  
 o nada a obesidade  
 a cárie a intempérie

## VII

o dzeta o zeugma  
 o cemitério a marinha  
 a flor a canéfora  
 o pícnico o pícaro  
 o cesto o incesto

o cigarro a formicida  
 a aorta o Passeio Público  
 o mingau a *migraine*  
 o leste a leitura  
 a girafa a jitanfáfora

## VIII

o índio a lêndea  
 o coturno o estorno  
 a pia a piedade  
 a nolição o nonipétalo  
 o radar o nácar  
 o solferino o aquinatense  
 o bacon o dramaturgo  
 o legal a galena  
 o azul a lues  
 a palavra a lebre

## IX

o remorso o cós  
 o noite o bis-coito  
 o cestércio o consórcio  
 o ético a ítaca  
 a preguiça a treliça  
 o castiço o castigo  
 o arroz o horror  
 a nêspira a véspera  
 o papa a joaninha  
 as endoenças os antibióticos

## X

o árvore a mar  
 o doce de pássaro  
 a passa de pêsame  
 o cio a poesia  
 a força do destino  
 a pátria a saciedade  
 o cudelume Ulalume  
 o zunzum de Zeus  
     o bômbix  
     o ptyx

(DRUMMOND, 2012, p.876-881, grifo do autor).