

# Francis Ponge

## (1899-1988)

Leda Tenório da Motta

LEDA TENÓRIO DA MOTTA é  
diretora da Divisão de Pesquisas do  
Centro Cultural São Paulo.

Dizer a coisa: eis o projeto do poeta que, nascido quase com o século, que o seu nascimento e morte quase arredondam, com o século se retira.

Francis Ponge, "poeta dos objetos". Se a fórmula adquire, com a tardia notoriedade desse que com Henri Michaux representou a grande expressão poética francesa contemporânea, a infalibilidade do lugar-comum, incomum é a relação à poeticidade que ela indica. Relação deslocada da dominância da mensagem, em que Roman Jakobson, pensador das vanguardas russas, fez repousar com genialidade toda a poesia, para a do referente, o fora-do-signo.

Relação conduzida – por força de um "gosto violento" das coisas como é dito no poema *Les berges de la Loire* (in *La rage de l'expression*, 1952) – do "como" predominantemente estético para um "o que" sem garantias, sobretudo metafísicas. Nenhuma filosofia poderia se encarregar do sentido último dessa inquirição poética, já que trairia, de saída, o partido que ela quer tomar: unicamente, repetidamente o das coisas.

Não há na poesia de Francis Ponge dizer que em sua forma se funde. Não há a aura da enunciação, nem se visa à transcendência, ao sopro em si. Há, sim, insistência ao enunciado, mediante um dizer por isso mesmo em prosa: "Mil vezes, desde que tentei a propósito do Sena dar livre curso a meu espírito, mil vezes, você constatou, leitor, encontrei em meu caminho obstáculos precipitadamente interpostos, pelo meu próprio espírito, para me barrar o caminho" (*La Seine*, 1947)<sup>(1)</sup>. E, através do que se enuncia, de forma obstinadamente coloquial, insistência no que se refere, e parece resistir ao poeta: O Sena, mil vezes. Dessa dupla insistência nasce algo entre a prosa e o poema: o "proema" como preferia Ponge (*Proèmes*, 1948).

Do "proema" espera-se que introduza a infalibilidade da definição e o sensualismo da descrição, virtudes em que Ponge assenta o seu próprio método (*My creative method*, de 1961, mas escrito na Argélia, entre 1947 e 1948). Ele fará do dizer o mundo um apontar o mundo. Indicará um "aqui está" como que epifânico. E indicá-lo, lembra Henry Maldiney, o filósofo que trata do *Legado das coisas na obra de Francis Ponge* (1974), é atar impressão e expressão. É ter o objeto na ponta da língua.

Dizer o objeto, portanto. "Trata-se de uma relação no acusativo", como adverte o próprio Ponge, num texto de 1962: *L'objet, c'est la poétique*. Porque o homem pongiano não gravita em torno de si mesmo. Fosse corpo apenas, estaria em equilíbrio com a natureza. Mas ele é transitivo, corpo e alma de um lado só da balança, demandando o contrapeso das coisas no outro prato. Com "violenta necessidade de com elas se chocar" (*Le savon*, 1967).

Ponge não diferencia o fenomenal do sintático. Os seres do mundo são-nos complemento direto. Ora, mais que qualquer homem, é o artista que é assim transitivo, que acusa o golpe do sensível. Dizer é ser objetado pelo mundo. A gama dos objetos constrói o sujeito. O mundo exterior é o seu pré-texto.

Maurice Blanchot vê dramaticamente essa confluência da palavra e do mundo em Ponge, "esse momento patético em que se encontram a existência ainda muda e uma palavra, que sabemos ser a assassina da existência" (*La part du feu*). E é bem verdade que escrever revela-se em Ponge antídoto contra um mal: o silêncio. Ouvir o silêncio é-nos impossível, insuportá-

(1) Tradução minha, sempre, salvo menção contrária.



Banco de Dados

O poeta francês, Francis Ponge,  
morto no ano passado

vel mesmo, porque estamos na linguagem, ao contrário das flores ou dos pedregulhos. E a linguagem “só se recusa a uma coisa, fazer tão pouco barulho quanto o silêncio” (*Notes d'un poème, Sur Mallarmé, 1926*). Ponge, em outra parte, e no mesmo sentido, dirá ainda da escrita que ela é necessária “sob pena de morte, ou de loucura imediata” (*Proèmes*).

Que tal horror da insignificação, tal peso dado à sua possibilidade ameaçadora, se enraízam fundo em aspectos da biografia do poeta, é o que se pode supor, a partir de certas ocorrências nada anódinas. Por duas vezes, sabe-se, o candidato à *École Normale Supérieure* que Francis Ponge foi um dia, não abriu a boca no exame oral de Filosofia, tomado de súbita afasia, contra a qual nada pôde o incentivo amistoso do júri, nas duas ocasiões (1918-1919). O aluno paralisado – como o menino Flaubert às voltas com sua “idiotice” – se fará poeta, certamente não por acaso. E o poeta, contemplador das coisas mudas, o seu nominador.

Dar nome, porém, não é tudo. Mais que isso, em Ponge a “coisa” aprende a falar. A natureza anima-se, dir-se-ia, mas como nunca antes. O poeta é aquilo que observa: a água do rio, a pedra, a árvore. Mas quando observa – nota Blanchot com felicidade – é a coisa mesma que se descreve. Tomar uma árvore, fazê-la falar, que poeta, que escritor não poderia? “Mas a árvore de Francis Ponge é uma árvore que observa Francis Ponge e se descreve como imagina que ele poderia descrevê-la.”

Temos aí o ponto de vista das coisas sobre os homens, ou a intervenção de uma palavra insuflada pela vida cósmica. Temos aí, numa palavra, o *Parti pris des choses*, como Ponge chamou o seu segundo livro, publicado em 1942, o primeiro a lhe valer um começo de atenção, ainda que, freqüentemente então, sob a forma da injúria.

Contemporâneo dos surrealistas, em cujas provocações germinara sub-repticiamente uma ideologia da revolução social, não se via no poeta das coisas nenhuma saída delas para outras coisas: idéias. Quem leu *My creative method* se lembrará que ele as tem ali por “nauseantes” porque “epifenomenais”. Lamentavelmente despidas de concretude, as idéias enquanto tais lhe parecem ao mesmo tempo aquilo de que é menos capaz e aquilo que menos lhe interessa. A elas, o poeta prefere as constatações, ou o que chama de “idéias experimentais”.

Ponge atém-se assim, imperdoavelmente para muitos, ao plano do recenseamento, escolhe mirar “bem baixo”, segundo a expressão de Georges Braque, seu ilustrador, amigo também de concretudes. Por isso, por muito tempo, não seria lido. Só em 1956, quando a *Nouvelle Revue Française* lhe presta uma homenagem e a *Biblioteca Doucet* organiza uma retrospectiva de sua obra, já então com onze títulos, ele parece estar terminando a travessia do deserto. Iniciada em 1926 com *Douze petits écrits*, a maior parte da obra será reunida pouco mais tarde num livro: *Le grand recueil*.

Camus (e não só ele) o queria ver transformado – aperfeiçoado – em filósofo. Ponge admira-se desse gosto dos filósofos por sua pessoa, quando se mostra tão refratário à operação abstrata. E se, nesse início de século guerreiro, ocorre ao poeta alistar-se eventualmente, se assina com Breton e seus companheiros o manifesto *O surrealismo a serviço da revolução* (1930), se se alia aos comunistas (1937) e, miraculosamente, toma a palavra no *Moulin de la Galette*<sup>(2)</sup>, é que não poderia ver senão com bons olhos se abrirem “as veias da cólera”. Não poderia senão simpatizar com o entusiasmo e, mais que isso, com a causa da liberdade, que faz dele um resistente sob a ocupação. Mas ideologicamente, o poeta adere sempre sem aderir propriamente, sem se deixar convencer inteiramente.

Por motivos de ordem poética: “há coisa melhor a fazer do que ir desembocar no *modern style*”, afirma, lamentando que as exigências práticas da modernidade façam da poesia a sua servidora. Ponge aproxima-se de seu tempo à distância, dono que é de um projeto artístico próprio.

O partido tomado é, sob este aspecto, o do antiintelectualismo também. Contra as igrejas e os oráculos, contra o barulho-ambiente que silencia a continuidade do mundo em nós. Nessa perspectiva, o escritor sequer se vê como poeta.

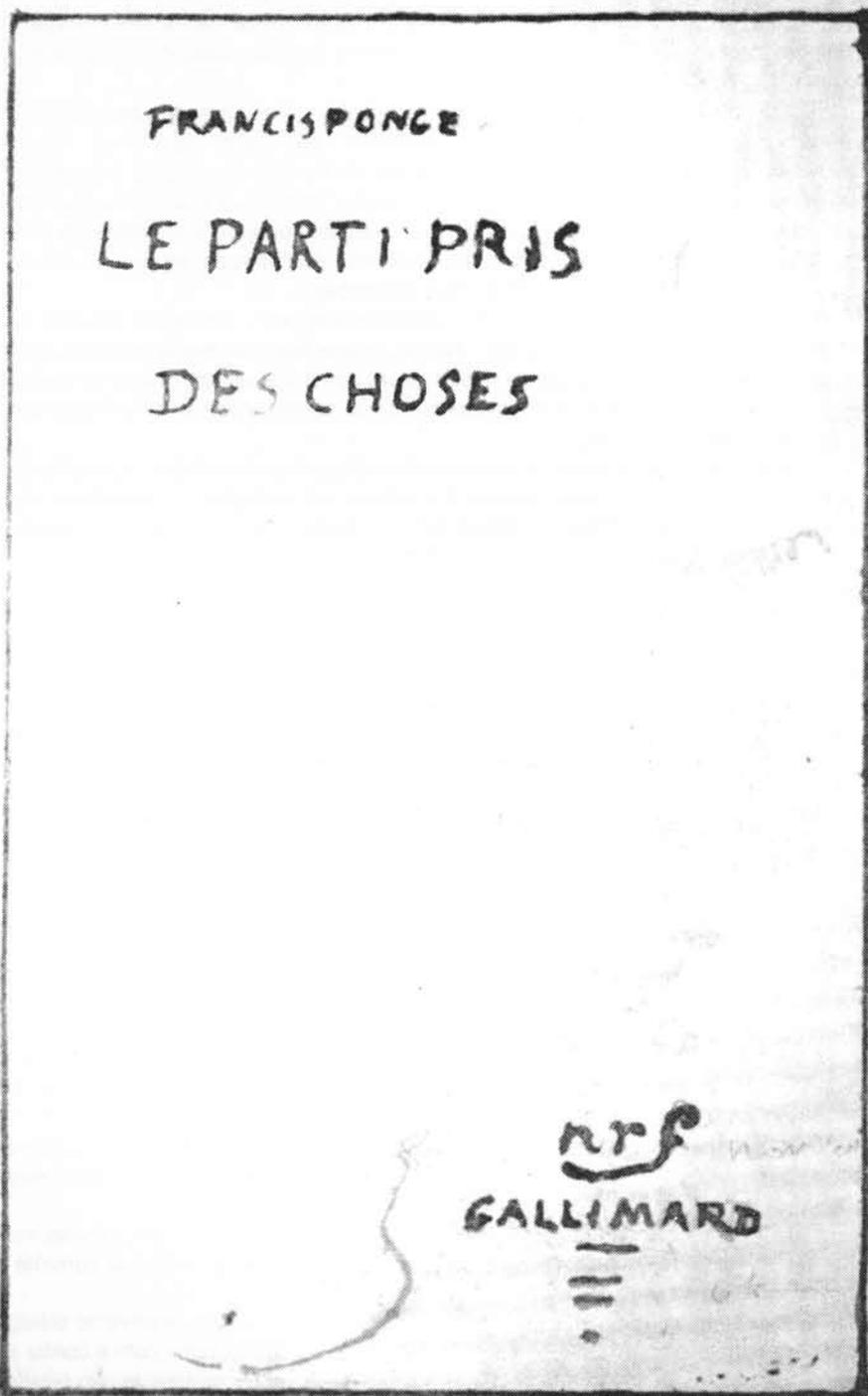
Mais ou menos incisivamente, com efeito, ele vai negar, durante toda a sua vida de poeta, o poeta que é. Em nota introdutória a *O caderno do pinhal* (*Le carnet du bois des pins*, 1947; tradução portuguesa de 1968 pela Hiena Editora), sua tradutora lembra, por exemplo, que ele escrevia a um amigo, em 1941: “não se trata de forma alguma do nascimento de um poema mas antes de um esforço contra a poesia!”. Gosto do paradoxo? Não exatamente, quando se sabe que, 11 anos mais tarde, em 1952, ele vai retomar em *La rage de l'expression* essa antiga profissão de fé antipoética, e radicalizá-la, confirmando que “a minha questão é mais científica do que poética”.

A mesma pluma que descarta o vate e o filósofo convoca assim o cientista. Mobiliza o observador, não de si, mas do fato do mundo. Mundo não-“mineral” ou “vegetal”, como pretendiam vertentes interpretativas, mas simplesmente “observável”: objetivo e subsumido ao olhar.

(2) Reduto esquerdista em Montmartre, no norte de Paris, à época.

O rigor, a precisão, a clareza são permanentemente sublinhados. O olhar por trás do escutar pongiano quer-se o mais possível desfacinado. O poeta quer chegar a fórmulas límpidas, porque parte da exatidão imposta pela presença física dos objetos. Os objetos pongianos, sempre familiares, tomados em sua variedade, em classificação pueril podem ser: um pinhal, o rio Sena, um copo de água, um pedaço de sabão, um camarão como o do poema *La crevette dans tous ses états*: o camarão fora de si, mas também, literalmente: o camarão em todos os seus estados. Penetrar o sistema de cada um desses seres objetivos, maravilhosamente justos, é ser também sistemático. Até matemático, justo nas medidas. Mas é num dos *Proèmes* que o desengajamento lírico em proveito da mola externa melhor se define. "O dia em que quiserem admitir como sincera

Banco de Dados



Capa do livro mais famoso de Francis Ponge, "Le Parti Pris des Choses", realizada por Braque

e 'verdadeira' a declaração que faço a todo instante de que não me quero poeta, de que utilizo o magma poético 'mas' para dele me desembaraçar, que tendo antes à convicção do que aos charmes (...), muitas discussões se pouparão a meu respeito (...) A poesia não me interessa enquanto tal, na medida em que o que se chama atualmente poesia é o magma analógico bruto. As analogias são interessantes, mas menos que as diferenças"<sup>(3)</sup>.

"Diferença" oposta aqui ao "magma analógico" repete a oposição ciência-poesia, já apontada, que Ponge tende a resolver no "proema". Ao negar o poeta, porém, ele está recusando menos a poesia do que a deliquescência, o gasoso, o não-dito nesse mais-que-dito dos discursos figurativos. A procura pongiana da medida veta a imagética como recurso poético. Introduce uma geometria da expressão.

E convoca, da mesma feita, o eleito de Boileau, aquele que, "enfim, veio": Malherbe. Com Malherbe, é todo o rigorismo classicista que avulta em Ponge como modelo, descartando os recursos da modernidade, muito embora o seu projeto artístico se queira inovador, senão inaudito. *Pour un Malherbe*, texto de 1965, assinala o porquê dessa medida setecentista na obra do poeta contemporâneo das desordens do começo do século.

É todo um imaginário do texto como eternidade – comum a todo projeto literário, certamente, mas vertido aqui com anacrônica singularidade – que Ponge dá a ler ali. "Com ou sem razão, não sei bem por quê, considere sempre, desde minha infância, que os únicos textos válidos eram os que podiam ser inscritos na pedra; os únicos textos cuja assinatura (ou contra-assinatura) poderia dignamente aceitar, os que poderiam 'não' ter nenhuma assinatura; os que permanecessem ainda como objetos, dispostos entre os objetos da natureza: ao ar livre, ao sol, sob a chuva, ao vento. E isto é exatamente o próprio das inscrições."

Para chegar a erguer textos como sólidas inscrições – à imagem dos que se significam nos epitáfios, nas lápides e nas estelas – faz-se necessária uma língua profunda. Uma língua filológica: cuja lógica remete a ela própria. Nasce neste ponto o amor pongiano pelo velho latim, e a exigência da palavra no seu sentido mais estrito, na sua significação mais imutável, aquela "que não corre o risco de lhe faltar um dia".

Nasce neste ponto, ainda, a encomenda poética das etimologias, instrumento primordial do "conservadorismo" de Ponge, porque é o tronco das palavras, "o nódulo do seu ser, a parte mais dura, a mais sólida" (*Pour un Malherbe*). Os textos clássicos entram assim como modelos – "meus únicos modelos". Por sua língua depurada, capaz de espelhar sem distorções os objetos na sua transitividade para eles. O "parti pris des choses", dirá Ponge, é um "compte tenu des mots": o mundo conta com as palavras para existir. E vice-versa.

Fundidos em pedra, eis como Ponge vê os versos de Malherbe. Ponge, que troca entretimentos cartas com Jean Paulhan, o amigo de sempre, nascido no mesmo sul provençal, e com o grupo dos "modernos", Eluard, Prévert, Queneau, lotados na *Nouvelle Revue Française*, onde o poeta trabalhou um dia como secretário. Ponge que, anacrônico, discrepante como todo verdadeiro inovador, atravessa a modernidade querendo versos marmóreos, maneira absoluta de renegar o século "das latas de sardinha".

A metáfora pongiana, ao intervir – e como não falar por metáforas? – será em decorrência unificadora, sintetizadora, organizadora. No oposto extremo do "transporte", previsto no sentido etimológico da palavra e levado pelas ousadias surrealistas até o mais alto grau do absurdo, em prejuízo da fala. E à metáfora, de todo modo, Ponge preferirá a comparação, instrumento mais cauteloso de definição e descrição: "Deambulações fáceis a pé entre esses grandes mestros negros ou pelo menos crioulos, encortiçados e liquenosos ainda até meia-altura, graves como o bronze, flexíveis como o caucho", assim o poeta descreve o seu pinhal (*Le carnet du bois des pins*)<sup>(4)</sup>.

Essa poética da referência concreta, como a muitos não terá escapado, repousa em larga medida na tese da conveniência entre os signos e os seus correspondentes reais. Longe do arbitrário do signo entrevisto por Valéry e tematizado pelo Mallarmé de "*Crise des vers*".

*Nuit*, advoga Mallarmé, refulge com o fulgor do dia, enquanto que *jour* é sombrio como a noite. Só a "palavra total" – vale dizer, para Mallarmé, o verso – corrige, ou "remunera" essa falha.

Para Ponge, é o contrário, quase. "Talvez o que torne tão difícil o nosso trabalho é que o nome da 'mimosa' já é um nome perfeito", observa, relançando contra a corrente mallarmeana a polêmica do *Cratilo*.

Sem pretender resolvê-la, no entanto, como Sócrates não a resolve no diálogo. Porque o poeta está ciente, em derradeira instância, de que o escritor trabalha *com* e *contra* as palavras. A língua perfeita, essa ilusão adâmica, certamente não existe, certamente não existia antes, é antes o trabalho do poeta que funda uma relação necessária entre o nome e a coisa. Até aqui, Mallarmé.

(3) Os grifos são de Ponge.

(4) Tradução de Leonor Nazaré para a edição portuguesa, Hiena Editora, Lisboa, 1968.

Mas, por outro lado, há na língua perfeições, conveniências que convidam a fazer-lhe inteiramente confiança, a calcar sobre a palavra mesma uma escrita em que a mão que trabalha, sem ser automática como a mão surrealista, nada mais tem a fazer senão registrar, feito um sísmógrafo.

Essa dupla orientação é saussuriana, se se levar em conta o Saussure dos "anagramas", esse Saussure revelado *post mortem* com a publicação de *As palavras sob as palavras*, onde, a partir da poesia védica, está empenhado em resgatar correspondências entre a face sonora dos signos e a esfera "referentes reais". O lingüista, no entanto, não deu jamais publicidade à veia mimológica que o instigava.

Ponge, diferentemente, admite um "duplo realismo", como explicava a Philippe Sollers em 1970, década em que o grupo da revista *Tel Quel* lhe abre suas portas, iniciando a segunda reabilitação de uma obra poética que parece ter tido sempre a vocação de desafiar os seus leitores. A orientação em dois sentidos está na base de uma tensão permanente, de que vive a ciência poética pongiana. Mas tensão transmutada em calma perfeita, "em serenidade radiosa", no dizer de Paulhan, a quem se deve a publicação de *Le parti pris des choses*.

Dessa translucidez difícil, Ponge vai falar numa das inúmeras conferências que acabou fazendo, ao replicar a Henri Michaux, que segredava ter encontrado, depois de anos, o segredo para pôr-se finalmente dentro de uma maçã. "Trata-se unicamente de escrever um texto com as qualidades desse fruto", corrige, sempre alheio a formas de vertigem e sem mencionar o nome de Michaux.

Trazer para a escrita a fenomenalidade do objeto é, já o vimos, defini-lo. E, como às definições faltam cores, descrevê-lo. Mas diferentemente, adivinha-se, de como foram antes definidos e descritos. Evitando-se a ordem dos conhecimentos já adquiridos, estabelecendo-se correspondências inéditas, capazes de transtornar as classificações habituais e, graças a esse fator de surpresa, de dizer de novo o mesmo.

Não se perder no objeto, sequer entrar nele. Não fulgurá-lo, mas dizê-lo. A metáfora tem parte com o "Um": com a ilusão. O "magma analógico" a que o poeta se refere são séculos de "lavagem cerebral idealista e cristã". Aparentemente estranha à poesia, que se enredou na "floresta de símbolos", é a transparência, o infigurativo que se busca.

E se acha, entre a pena que registra e o mundo que em si mesmo persevera: "Cada andorinha incansavelmente se precipita – infalivelmente se exercita – na assinatura, segundo a espécie – dos céus. Pluma acerada, embebida em tinta azul-escuro, como te escreves rápido!" (*Les Hirondelles* – 1951-1956).

O pássaro escreve-se – no céu, no papel.



Banco de Dados

Francis Ponge e sua esposa, em Nice, 1958