

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Mara Conceição Vieira de Oliveira

**Nomeação e pensatividade poética em  
Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge**

Tese de Doutorado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal  
Fluminense, no Doutorado em  
Literatura Comparada.

Orientadora: Paula Glenadel

Niterói, dezembro de 2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

MARA CONCEIÇÃO VIEIRA DE OLIVEIRA

**Nomeação e pensatividade poética em  
Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal Fluminense, no Doutorado em  
Literatura Comparada. 141 fls.

Aprovada em dezembro de 2006

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Paula Glenadel – Orientadora

---

Prof<sup>a</sup> Célia Pedrosa - titular

---

Prof<sup>o</sup> Luiz Fernando Medeiros de Carvalho - titular

---

Prof<sup>o</sup> Marcelo Jacques de Moraes -titular

---

Prof<sup>a</sup> Terezinha Maria Scher Pereira - titular

---

Prof<sup>o</sup> Edson Rosa da Silva - suplente

---

Prof<sup>a</sup> Eurídice Figueiredo - suplente

Agradeço a

Deus, por me conceder o entendimento de que todas as dificuldades enfrentadas durante esse trabalho sirvam, antes de qualquer outro fim, para o meu crescimento espiritual;

Carlos Vinícius Santos Matos e Mateus Soares de Oliveira por reclamarem minha ausência. Entendo que o tamanho desta reclamação possa representar o tamanho do amor que existe entre nós;

Paula pela orientação recebida e por toda dedicação durante esses quatro anos de trabalho;

Banca examinadora a leitura e a contribuição para meu desenvolvimento acadêmico;

Cristiane, Teca e kátia pela amizade;

Manoel de Barros pela entrevista esclarecedora.

## Sumário

Introdução .....	7
1. Linguagem poética e produção de sentidos .....	18
2. Poesia e pensatividade: uma razão poética .....	67
3. Poesia, infância e conhecimento .....	102
Conclusão .....	130
Bibliografia .....	133
Anexo .....	140

## Resumo

Esta Tese empreende uma análise crítica comparativa sobre nomeação e pensatividade poética em Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge. Para defender a idéia de que a poesia pensa serão analisadas sucessivamente a significância dos nomes e das coisas, a razão poética e a infância tanto do homem quanto da palavra. Buscando a pluralidade significativa da linguagem poética em contraponto à petrificação da linguagem funcional, esta análise aponta uma possibilidade desconstrutora de lidar com os nomes e as coisas.

Palavras chave: Poesia, significância, pensatividade

## Résumé

Cette thèse entreprend une analyse critique comparative sur la nomination et la pensativité poétique chez Manuel de Barros, Murilo Mendes et Francis Ponge. Pour défendre l'idée que la poésie pense seront analysées successivement la signifiante des noms et des choses, la raison poétique et l'enfance de l'homme autant que celle du mot. En recherchant la pluralité significative du langage poétique en contrepoint à la pétrification du langage fonctionnel, cette analyse pointe indique une possibilité déconstructiviste de travailler avec les noms et les choses.

Mots-clés : Poésie, signifiante, pensativité

## Introdução

Situados na mesma época, o século XX, embora em locais distintos e marcados não apenas pela diferença geográfica, mas também pela diferença de prestígio cultural, Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge têm em comum a construção de uma arte poética na qual o significado das palavras busca repensar a nomeação convencional, marcada pelo uso cotidiano da linguagem.

A partir da comparação entre os poetas, dois brasileiros (Manoel de Barros e Murilo Mendes) e um francês (Francis Ponge) procurarei pensar sobre nomeação e pensatividade poética, contribuindo desse modo para os estudos comparativos de poesia realizados no nosso contexto universitário.

Aquilo que me pareceu assegurar a pertinência desta comparação é a relação mantida por todos eles com as coisas, que podem ser emudecidas pela arbitrariedade da língua funcional. Dessa forma, eles fazem a poesia agir na linguagem de forma desideologizante, construindo uma “filosofia da linguagem”, que tira a poesia de sua condição de futilidade.

A hipótese de que na poesia a palavra tenha sido “lavada e consertada” do funcionalismo de seu uso comum é o motivo que me convida a visitar alguns textos dos supracitados poetas, buscando neles o valor desse processo capaz de limpeza, corroborado por Derrida, que diz sobre a obra de Ponge: “S’il écrit, comme il dit, contre la parole, la parole éloquente, c’est, dans le même mouvement, contre la saleté.” (DERRIDA, 1988, P. 39).



No funcionalismo do uso os significantes são cristalizados, traduzindo um único significado, que conseqüentemente diminui a coisa à qual se refere. Porém, o que se pretende justificar aqui é a possibilidade do uso figurativo e irrestrito da linguagem, servindo para deslocar algumas idéias preconcebidas e, ao repensá-las, reconhecer nelas um caminho em que outra forma de conhecimento, uma pensatividade, possa surgir a partir da poesia.

É necessário responder qual a relevância desse tema, *Nomeação e pensatividade poética*, para os estudos literários. Este estudo, ao trabalhar a pensatividade no texto poético, abriria para a possibilidade de desconstruir a contradição entre o útil e o inútil, instalada em torno da poesia que, como a mística, viveu (e ainda vive) uma condição subsidiária, clandestina e diminuída. E, em conformidade com Octávio Paz (1996, p.45-55), eu diria que esta é uma questão que deverá desfazer a oposição entre *o isto e o aquilo*, o certo e o errado, o bem e o mal, e se refugiar no inominável, no indefinível, prevalecendo, pois, o que vem a fluir no caminho a percorrer, sem temer ou duvidar da inexplicação do mistério. Assim parece-me que através da imagem poética é possível recolher e exaltar os valores da palavra, sem supressão de significados; ela une as coisas e idéias contrárias; sem dizer o que é, aponta para o que poderia vir a ser.

Meu desejo de pensar a palavra *no osso do texto* (MENDES, 1995, p.699) poético, sem encerrá-la em algum esquema teórico que busque sistematizá-la, coloca-me diante de um desafio aporético; por um lado, devo

seguir o rigor de um trabalho acadêmico e por outro, tentar fugir dos clichês que quando não diminuem, matam a significância das palavras e das imagens poéticas. Trata-se, pois, de um “uso” da teoria literária no qual se buscará não criar um método, mas ampliar o campo de percepção do poema, enxergando nele um espaço do saber como algo questionador dos modelos logocêntricos.

A bibliografia constitui-se de textos da Literatura, da Filosofia, de Estudos Teóricos e Críticos da Literatura.

Serão lidos os textos poéticos de Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge que se abrem à questão precípua desse estudo. O modo de comparação entre os poetas pretende aproximar, dois a dois, Murilo e Ponge no primeiro capítulo: *Linguagem poética e produção de sentidos*; Murilo e Barros no segundo: *Poesia e pensatividade: uma razão poética*; Ponge e Barros no terceiro: *Poesia, infância e conhecimento*. Isso não impede que, eventualmente, esses capítulos possam vir a chamar o terceiro poeta. As obras poéticas que mais salientarão nesse estudo serão: em Manoel de Barros, principalmente *O livro das Ignorâncias*, *O livro sobre o nada* e *Exercícios de ser criança*; em Murilo Mendes, *Poliedro*; em Francis Ponge, *A mesa*, *O partido das coisas*, *A Mimosa* e *Métodos*, todas traduzidas em português. Tais obras foram escolhidas primeiramente em função da convergência com o tema desta pesquisa. No caso de Francis Ponge, tive preferência pelas obras traduzidas em português. As citações desta tese são em língua portuguesa, exceto aquelas retiradas de obras ainda não traduzidas, ou a cujas traduções em português não tive acesso. Dominique

Combe, Jean-Pierre Richard, Sebastião Uchoa Leite, Michel Collot, Júlio Castañon Guimarães e Michel Peterson serão os principais críticos das obras dos referidos poetas a serem visitados por essa pesquisa.

Junto a isso, a leitura de textos dos autores que tratam da linguagem poética em geral orientará a minha hipótese. São textos que sinalizam a poesia e a literatura como um espaço plurissignificativo e gerador de pensatividade como os de Julia Kristeva, Jacques Derrida, Octávio Paz, Maurice Blanchot, Michel Deguy, Jean-Luc Nancy, Gilles Deleuze, Walter Benjamin; e também os de Platão.

A partir dos anos 70 aproximadamente a análise literária será influenciada pela teoria de Julia Kristeva sobre o processo de significância. Em *La révolution du langage poétique*, Kristeva diz que o olhar ocidental é sistemático e estruturado. Não olhamos para a Babilônia, por exemplo, de maneira contemplativa, observando a singularidade de cada inscrição gravada nos tijolos, mas buscamos a totalidade histórica. Realizamos nossas análises de modo que não conseguimos retirá-las de uma imbricação sócio-histórica. Para que seja possível um engendramento na significância é preciso nos extrair de nossas experiências interpessoais e intersociais, visto que elas são controladas pela sociedade capitalista, a mesma que fez da linguagem uma estratificação em ilhotas fechadas e incomunicáveis, marcada pela objetividade e pelo imediatismo, bem como pelo discurso positivista, que reduziu as práticas significantes à sistematização pouco reflexiva do formalismo e do materialismo científico.

Contrária a isto, Kristeva considera como pressupostos para o estudo da compreensão da significância manifestada na linguagem a intertextualidade, a polifonia das vozes, a semiótica, a subjetividade e o sujeito do desejo numa perspectiva lacaniana. Segundo ela, lingüística, semiótica, antropologia e psicanálise revelam o sujeito no pensamento, reconhecendo seu ser na linguagem e no próprio modo de pensar. “Théorie de la signification à partir du sujet, de sa formation et de sa dialectique corporelle, langagière et sociale” (KRISTEVA, 1970, p.12) Em contraponto ao que pensa sobre o processo de significância, Kristeva apresenta o modo de produção capitalista como uma forma de fechamento, que impediria a possibilidade tanto de uma *escrita*, como de uma *leitura* plural, tal como se pode realizar na literatura, uma vez que escrita e leitura são produções suscetíveis de serem atravessadas pelos sentidos<sup>1</sup> do sujeito que escreve ou lê. O sistema capitalista, ao ter como uma de suas premissas o utilitarismo,

---

<sup>1</sup> - As palavras sentido e sensível nessa tese serão pensadas com a seguinte conotação: Barthes em *Elementos de Semiologia* (1964) entende que cada signo possui uma significação e um valor em relação aos seus vizinhos, o que alteraria a “produção do sentido”, ou seja, da significância. Assim, ele pensou a língua; não apenas como sistema, mas também como produção de sentidos da palavra em sua relação com o real (concreto) ou mesmo na sua relação com a ausência do real (abstrato). Essa relação com os diferentes “vizinhos” fará com que a produção do sentido seja afetada por diferentes modos de percepção. Logo o termo sensível estará sendo usado não em contraponto ao inteligível, de acordo com a filosofia de Platão, mas em conformidade com ele, pois a produção dos sentidos tanto pode ser marcada pelo afeto/sensibilidade como pela idéia-pensamento. Ao analisar os poemas nesta tese, eu percebo que a produção do sentido, mesmo que marcada pelo caráter de investigação inteligível sobre as coisas e os nomes, não deixa de ser atravessada por uma percepção sensível (e até mesmo produzida pelos sentidos corporais). Essa forma de leitura por não contrapor o inteligível ao sensível talvez possa inaugurar uma outra possibilidade de percepção que, avançando além desses dois conceitos filosóficos, realizaria pela arte (poesia) um acontecimento outro. A produção dos sentidos buscada pela arte mesmo atravessada pelo sensível não deixaria de estar comprometida com a produção de idéia/pensamento, ou seja, com o mundo inteligível. Como veremos mais adiante o próprio Platão definirá um terceiro gênero também como saída para esse binarismo. (Ver p. 21)

configura-se dentro de uma linguagem convencional, limitando o processo de significância à mera significação, ao passo que a linguagem poética, por se constituir penetrada pelos sentidos, alteraria e ressignificaria incessantemente os significantes.

Em Jacques Derrida, a leitura poética simplesmente chega, ela acontece, ela é a própria desconstrução, que para ele significa o não-fechamento em conceitos afirmativos e taxativos, abrindo-se para várias possibilidades interpretativas. A partir dessa leitura, fundar-se-ia uma ordem adversa à do sistema, que busca paradoxalmente normatizar e sistematizar, restringindo-se em idéias preconcebidas e institucionalizadas, tal como aponta ainda Derrida na entrevista *A solidariedade dos seres vivos*. A desconstrução escapa incessantemente desse lugar de fechamento e tenta acontecer noutra plano – na chamada literatura, a instituição que permite *dizer tudo*. (DERRIDA, 1992, p. 5) No espaço poético é possível se ler e perceber o mundo tal como ele é: inexplicável e indizível; por isso, segundo Derrida, a metáfora poderia explicar melhor o mundo<sup>2</sup>.

No capítulo 1 - *Linguagem poética e produção de sentidos* - buscarei diferenciar linguagem funcional de linguagem poética, examinando o processo de nomeação convencional das coisas e a sua arbitrariedade limitadora das múltiplas interpretações significativas.

---

<sup>2</sup> - DERRIDA, Colóquio Internacional Jacques Derrida 2004: *Pensar a desconstrução*, realizado de 16 a 18 de agosto de 2004, no Teatro da Maison de France, no Rio de Janeiro.

Sobre a arbitrariedade lingüística realizar-se-á uma leitura do diálogo de Platão, *Crátilo*, no qual a discussão sobre o caráter convencional dos nomes, tese defendida por Hermógenes, em alguns momentos se embate com a tese do caráter natural dos nomes, defendida por Crátilo. O diálogo, embora reflita minuciosamente sobre os nomes das coisas, investigando diversas possibilidades para explicá-los, conduz de forma dialética para o entendimento de que a linguagem é arbitrária.

Além de Platão, este capítulo discutirá linguagem funcional e poética a partir da já aludida teoria da significância de Kristeva e das considerações sobre a palavra e a escrita feitas por Maurice Blanchot em *A conversa infinita*, que apontam a escrita como uma maneira de questionar tudo, principalmente na linguagem poética, em que, segundo ele, é “carregada a totalidade da interrogação” (BLANCHOT, 2001, p. 45). Quanto à descrição da poesia feita por Derrida, apropriei-me de sua noção do poema como um momento de improbabilidade, tal como metaforizou em *Che cos’è la poesia?* com a imagem do ouriço, lançando-se à iminência do acidente na travessia da estrada.

Assim, para ler os poetas escolhidos, aproximo a motilidade citada por Kristeva da descontinuidade presente na totalidade da interrogação de Blanchot, bem como da improbabilidade em Derrida, três posições oriundas do desejo de se conhecer, que emergem da subjetividade quando o sujeito deixa ouvir o coração, o outro e o mundo.

No capítulo 2 - *Poesia e pensatividade: uma razão poética* - criticarei a suposta consideração da poesia como futilidade, uma vez que a palavra poética levanta questões urgentes e fundamentais para se pensar o homem e o mundo.

Alguns textos poéticos de Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge tematizam as relações entre as coisas e os nomes das coisas, sugerindo que nomeá-las não-poeticamente equivale a reduzi-las. Parece-me, pois, que na nomeação poética cada texto apresenta uma pensatividade particular, poética: “c’est la langue qui fait les idées, et la poésie est un des langages de la pensée.” (DEGUY, 2000, p.67) A partir de Michel Deguy passarei a considerar a poesia como lugar de pensatividade, ou seja, um espaço de reflexão que, menos preso ao convencionalismo da linguagem corrente e a uma sistematização de tipo discursivo, enunciará idéias.

Reconhecer a poesia como espaço de pensatividade, em que questões acerca do homem e do mundo possam emergir, implica realizar um estudo sobre o processo de criação poética, sobre a alteridade como constituinte do sujeito lírico e sobre a noção de inspiração. Tais assuntos serão vistos a fim de buscar nos referidos poetas razões que identifiquem a poesia como uma forma de também se buscar o conhecimento. Ao lidar com a composição de real e irreal, a literatura abre uma via capaz de pensar o ser em sua própria incompletude.

Veremos ainda que algumas imagens surrealistas representarão, nesta pesquisa, possíveis formas que a poesia encontra para expressar as contradições e o ilogismo intrínseco à existência.

Esses aspectos servirão de suporte para realizar parte dos objetivos específicos, relativos a cada poeta, bem como para aproximá-los em uma análise comparativa, investigando neles o processo de criação poética e os sentidos dos poemas, que conferem à poesia a sua pensatividade.

No capítulo 3 - *Poesia, infância e conhecimento* – analisarei de que modo a poesia ao figurar a infância do homem e/ou buscar a infância da linguagem cria uma possibilidade outra para o conhecimento do homem e do mundo.

Conforme André Breton, “A mente que mergulha no surrealismo revive com exaltação a melhor parte da própria infância” (BRETON, 2001, p.56). Sim, para ele a liberdade de pensamento que se vive quando se é criança é corrompida à medida que nos tornamos adultos, quando a imaginação passa a funcionar controlada por limites e de acordo com as leis de uma utilidade arbitrária, que logo larga o homem em seu destino opaco. Por conseguinte, o surrealismo é uma oportunidade para se reconquistar a liberdade vivida na fase que, provavelmente, mais se aproxima da ‘verdadeira vida’.

Se alguma lucidez nos resta, a única coisa que ele (o homem) pode fazer é voltar-se para a própria infância (...) Aí a ausência de todo rigor conhecido facultava-lhe a perspectiva de várias vidas vividas simultaneamente; ele se enraíza nessa ilusão; e não quer conhecer senão a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs as crianças partem sem qualquer inquietação. Tudo está perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são brancos ou negros, nunca se dormirá. (BRETON, 2001, p.16)



Há nessa fase uma insistente e singular maneira de buscar o conhecimento. A criança transforma o interesse pelo desconhecido em uma curiosidade que dificilmente é saciada e passa a procurar suas respostas em outras perguntas. Essa forma de expressão infantil é tematizada por Manoel de Barros e pensada por Francis Ponge, de modo que buscarei analisá-la. Na infância existe uma satisfação presente nas crianças com as respostas consideradas improváveis. Esta atitude pode ser aproximada da expressão poética de Ponge e de Barros que também se realiza num espaço de motilidade e de interesse por compreender a vida como um estado descontínuo (no sentido blanchotiano).

Direcionar-me-ei a olhar para a infância como um momento rico em suscitação de questões, as quais na fase adulta são reelaboradas e convencionalizadas. Os poetas parecem perceber essa fase como um tempo vigoroso de busca pelo conhecimento. Não se verá aqui a ingenuidade infantil como alienação, mas como provocação de questões, uma vez que guarda despretensiosamente um forte desejo de conhecer a si e ao mundo.

Partindo do destaque dado por Breton à infância como uma época livre de “todo o rigor conhecido” e um momento que deve ser revivido pela mente surrealista, buscarei em Walter Benjamim, também leitor do surrealismo, algumas considerações sobre a infância do homem e a infância da linguagem.

Assim, pesquisando nomeação poética, esta tese procurará defender principalmente a idéia de que a poesia pensa. No desenvolvimento dos

capítulos ler-se-á a poesia que pensa, analisando sucessivamente as significâncias, a razão poética e a infância tanto do homem quanto da palavra.

*A possibilidade do pensamento liga-se à faculdade de linguagem, pois a língua é uma estrutura enformada de significação e pensar é manejar os símbolos da língua.*  
E. Benveniste

## **1. Linguagem poética e produção de sentidos**

A linguagem poética será analisada nessa pesquisa em contraponto à linguagem funcional que, pelo seu utilitarismo, reduz o processo de significância das coisas e dos nomes. A poesia não busca um meio para representar o que já é conhecido ou para se estabelecer uma verdade. Muitas vezes nas malhas do texto apenas reiteramos o que continua desconhecido, porém de modo menos sistemático e mais inusitado, uma vez que esse descobrir não revela nada além do gozo de se sentir descobrindo. Sensação ímpar, revelada pela multiplicidade de leituras que a poesia abre para o mundo.

A teoria da significância de Julia Kristeva, pautada na polifonia das vozes, na intertextualidade e principalmente na subjetividade, orientará uma forma de análise na qual as coisas e os nomes tanto para o escritor quanto para o leitor terão um caráter irrestringível. Kristeva, com a noção de intertextualidade, procurou vias de superação do fechamento estruturalista e apontou uma direção nova para a pesquisa literária – a dinâmica da subjetividade, passando a considerar o sujeito não de forma clássica como sujeito do saber, mas como sujeito do desejo.

Para explicar sua análise Kristeva considera que tanto a semiótica como a simbólica (tendências das pesquisas lingüísticas) são modalidades inseparáveis para o processo de significância, que constituem a linguagem,

pois o sujeito é sempre semiótico e simbólico; é na dialética entre elas que se definem os discursos, narrativos, teóricos, poéticos, ou outros.

A *simbólica* consiste na denotação da troca codificada pelo seu sentido simples, ou seja, ela pensará a relação entre linguagem (palavra) e sentido, porém esse sentido será dado pelo sujeito da enunciação, sujeito fenomenológico, marcado pela sua história e cultura. A *semiótica*, preocupada em especificar o modo de funcionamento das práticas significantes (artes, poesia, mito), irredutíveis à linguagem, representará uma crítica à noção de signo, capaz de desobjetivar seu objeto e de pensá-lo a partir de uma fragmentação que oferece à sua conceitualização um desvio, ou seja, um novo modo de se (in) defini-lo e/ou percebê-lo. Isso permitirá que a leitura da poesia se afaste cada vez mais de um discurso didático e demonstrativo.

O signo poético participará de uma linguagem sem um lastro fixo, a qual não se limita à significação convencional ou arbitrária; ele não cessa de ressignificar-se e poderá ser motivado por diferentes instâncias. Ao ser motivado, o signo poético experimenta um fenômeno de significância particular; e, embora faça parte do domínio de articulação lingüística, o seu sentido pode ser diferentemente recortado, obtendo um valor menos classificatório e mais fenomenológico.

O signo representado pelo seu respectivo significado e significante normativos servirá como motivo de inquietação poética, impelindo o poeta a remodelá-lo, seja por contestação, por insatisfação ou, simplesmente, por percebê-lo como realmente transformado. O signo, que por natureza histórica

e social é arbitrário, torna-se passível de alterações quando percebido pelos sentidos corporais, principalmente no poema. Sua inscrição visual e acústica, a princípio inalterada, é desviada no discurso poético, quando um outro sentido é sugerido pela percepção.

A noção de significância na linguagem, descrita por Kristeva, será tomada aqui a fim de ler os textos poéticos de Barros, Murilo e Ponge referidos na introdução. São textos contemporâneos que apontam para uma linguagem plural; e que, além disso, em conformidade com Kristeva, são discursos nos quais se estruturam o conjunto das relações inconscientes, subjetivas e sociais do sujeito numa atitude de ataque, apropriação, destruição e construção; numa atitude de violência positiva contra o horizonte estável real e conhecido. Aqui se configura a chamada literatura. A literatura moderna teria, pois, oferecido a linguagem como um fluxo, em que o sujeito pode se realizar.

Para Kristeva a linguagem é convertida em expressão de subjetividade e é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito do desejo, embora a língua seja um sistema subordinado a um plano específico que se articula por um conjunto de formalizações, aplicando-se ao mundo real e histórico.

Kristeva parte de Benveniste, para quem a subjetividade se define como:

...unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora, essa 'subjetividade', quer a apresentemos em fenomenologia ou em psicologia, como quisermos, não é mais que a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É 'ego' que [sic]

diz *ego*. Encontramos aí o fundamento da 'subjetividade' que se determina pelo *status* lingüístico da 'pessoa' (eu, tu, ele).  
(BENVENISTE, 1995, p. 286)

Mesmo tomando o ego como ponto de referência particular, o sujeito terá no seu entorno uma rede de relações simbólicas (históricas e culturais), que determinam instavelmente as significâncias criadas, em função das influências oriundas do mundo exterior, podendo responder ou não aos seus desejos procedentes das pulsões.

Assim o processo de significância se dará *em direção a, através e dentro* da linguagem, na qual pode se constituir o sujeito.

Ce que nous désignons par signifiante est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène, ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizophrène, est une pratique de structuration et – à cette condition seulement – il est jouissance et révolution. (KRISTEVA, 1970, p.15)

Interessada em pensar a poesia como um espaço no qual os signos possam ser ressignificados, evocarei a seguir duas idéias discutidas por Platão em *Timeu: receptáculo e chora*.

Para Platão a poesia é expressão da probabilidade e ao mesmo tempo da necessidade que temos de nos explicar. Essa necessidade, por não se realizar plenamente, passa a se exprimir na poesia como probabilidade.

Considerando a poesia uma probabilidade e opondo o mundo sensível (*doxa* / instável) ao mundo inteligível (*episteme* / estável e permanente) em sua explanação cosmológica, Platão acaba por inscrever a poesia no domínio daquilo que é instável e sujeito a mudanças; porém, acredita que as coisas

sensíveis tenham sido criadas de acordo com um modelo – o paradigma eterno - e assim elas teriam nas formas inteligíveis a possibilidade de sua existência. Ou seja, se as coisas sensíveis são cópias das inteligíveis, a poesia seria uma forma copiada dos modelos apriorísticos. Isso delineia uma controvérsia no próprio pensamento platônico, que também a considera uma expressão da necessidade de o homem justificar sua existência. Isso significa dizer que ao tentarmos explicar nossa existência não poderíamos estar presos a modelos apriorísticos.

Platão também parece perceber que a poesia não poderia apenas ter como paradigma o mundo inteligível e passa a conceber um terceiro gênero posterior ao primeiro (inteligível - sempre o mesmo modelo) e ao segundo (sensível – cópia deste modelo): o *receptáculo*. O receptáculo é o espaço da manifestação da necessidade, visto ser ele a matriz de tudo o que devém e que se transforma permanentemente, tal como o fogo, a água, a terra e o ar. Por ser amorfo, o receptáculo pode receber todas as formas, além de ser designado como *nutridor*, *maternal* e recipiendário de *chora*.

O processo de significância descrito por Kristeva fará menção à *chora semiótica*, a qual passarei a examinar, a fim de reconhecê-la como mais um suporte para a multiplicidade de sentidos do signo poético.

Segundo Kristeva, *chora* é constituída de movimentos e *stases* efêmeros e de uma articulação incerta e indeterminada. Esta constituição essencialmente móvel se caracteriza como uma representação que se presta à compreensão da intuição fenomenológica, traço indispensável para sua

análise no processo de significância da linguagem que tem a subjetividade como orientação precípua. Para Kristeva é a pulsão que articula o que chamamos *chora*. “*chora*: une totalité non expressive constituée par ces pulsions et leurs stases en une motilité aussi mouvementée que réglémentée.” (KRISTEVA, 1970, p.23)

Nestes termos, o discurso convencional e utilitário depõe contra ela, pois buscamos sempre maneiras de sistematizar e nomear as coisas; *chora*, porém, não é jamais definitivamente colocada, de modo que alguém “pourra la situer, à la rigueur même lui prêter une topologie, mais jamais l’axiomatiser.” (KRISTEVA, 1970, p.23), pois ela não tem uma posição. Sem ser um signo, não é ainda um significante, e por isso se engendra em uma posição significante de motilidade. Não é nem modelo nem cópia e só tolera analogias com o que é ritmo e movimento.

Trata-se de uma instância em que o signo lingüístico não é ainda ausente do objeto, eles são indissociáveis, diferente da linguagem sócio-histórica em que o simbólico mediatizará os significados e o nome poderá ser dado sem a presentificação da coisa por ele descrita.

Por um lado explanei o ordenamento de *chora*: um funcionamento pré-verbal, anterior ou transcendente à linguagem; a motilidade; a operação em *stases* da pulsão. Por outro, reconheci nas categorias lingüísticas do simbólico e do semântico fortes imbricações sócio-históricas. A poesia poderia se aproximar do terceiro gênero platônico, visto que ela opera a motilidade; porém, ao se converter em linguagem, carrega uma determinada marca



histórico-cultural. Do processo de significância da linguagem provém, pois, a marca simbólica, bem como a intuição fenomenológica do sujeito da enunciação, motivado por suas pulsões criadoras da escrita do poema, que carrega traços de *chora*.

*Chora* seria, portanto, o não-reapropriável, a palavra para a qual não há interpretação consistente e que, segundo Derrida: “permanece absolutamente impassível e heterogênea a todos os processos de revelação histórica. Ela não é o Ser, nem o Bem, nem Deus, nem o Homem, nem a História.” (DERRIDA, 2000, p. 33)

Versejando sobre as indefiníveis coisas do cristal e do pêssego, as coisas sem vértice e sem ângulo, as coisas do céu e as coisas amadas que se atiram no lixo, por exemplo, o poeta cria um espaço no qual cada uma dessas coisas apontará sentidos menos presos ao significado funcional da língua.

#### Coisas

Coisas, e a morte que existe nelas,  
Experiência de desconsolo e de fatalidade  
Para as pálpebras que voltaram do amanhã:  
Coisas do cristal e do pêssego,  
Vacilações da onda fria do veludo;  
Coisas sem ângulos e sem vértice  
Que no mesmo dia nascem e morrem;  
Coisas da letra, não da combinação das letras,  
Mas da letra em si;  
Coisas do fogo que se transferem ao ar,  
Coisas do fim que se transferem ao princípio,  
Coisas que poderiam ser restos de roupagens de anjos,  
Mas que em bastidores de teatro nem se usam.

Coisas da ligação de certos objetos  
Que separadamente nada significam para nós;  
Coisas do céu que se encontram por antecipação,  
A chama de Pentecostes conservada  
Para que o mundo não se entregue ao frio,  
E a medalha com o olhar da minha mãe;

Coisas amadas que se atiram ao lixo  
E coisas sem valor que divinizamos.  
A cinza de todos os dias  
Evocada somente na quarta-feira de cinzas:  
Saber que todo esse pó desce de Deus  
Que no final dos tempos  
Provará as coisas pelo fogo,  
Tudo o que deixaremos no mundo  
Para experimentar a prova do fogo:  
Exceto nossa alma despojada de coisas  
Que tateia nas trevas,  
Pesquisando o arquétipo de onde veio.  
(MENDES, 1995, p. 548)

O poema *Coisas*, como um recipiendário de *chora*, acolhe palavras em que o sentido se dará pela percepção do sujeito (autor/leitor). A linguagem se traduz como o espírito do homem, revelando uma particularidade sensorial. Murilo tematiza a efemeridade das coisas e a noção de temporalidade: “Que no mesmo dia nascem e morrem”; a condição existencial: “Coisas do fim que se transferem ao princípio”; a dúvida: “Que no final dos tempos/ Provará as coisas pelo fogo”. O poema nomeia por meio das imagens o inominável, o inexplicável; traduzindo, inclusive, uma sensação de fim e de começo, ao dizer que “nossa alma despojada de coisas tateará nas trevas, pesquisando o arquétipo de onde veio.”

O poema testa possibilidades em um jogo de imagens que caminham ao encontro dos desejos subjetivos, os quais dificilmente encontrariam expressão fora da poesia.

É possível que um determinado objeto isolado nada signifique ou, até mesmo, signifique algo bem singular a alguém particularmente; e, Murilo assinala “a ligação de certos objetos/ Que separadamente nada significam para nós”, o que induz a pensar que os objetos sempre guardam uma pista,

pois em função da subjetividade daquele que os observa eles terão uma significação distinta.

Logo, a *letra em si* terá uma forma que, ao ser ligada a determinado objeto, lhe dará voz, recriando o sentido para além daquilo que se inscreve no signo lingüístico, lembrando *chora*. Eu diria, ainda, que o verso “*Coisas sem ângulo e sem vértice*”, de 1946/52, já anuncia a construção de *Poliedro* (1965/66), dada a preocupação de Murilo com “as coisas”, que se tornará mais evidente, de fato, em *Microlições de Coisas*. Em *A Invenção do Infinito* (1960/70), texto escrito durante a década em que também fora escrito *Poliedro*, ele diz: “O desejo de evadir-se da realidade pode ser substituído por outro: o de mudar de realidade. O defeito maior reside em reduzir a realidade a um esquema único. Ora, a realidade é poliédrica, inumerável, ambígua”. (MENDES, 1995, p. 1299)

Murilo, em *Poliedro*, dedica uma parte do livro às coisas e intitula-a *Microlições de coisas*. Mas por que microlições de coisas? Estaria ele querendo dar lições pelas coisas? Teriam as coisas alguma lição para dar? Talvez nem dar nem receber lições, mas propor uma outra lição – um ensinamento – pelas coisas.

Etimologicamente *lectio* do latim significa ato de escolher, escolha, eleição e mais tarde no século XIV encontramos a variação *lição*. Assim, se entendermos a lição como uma escolha e ainda segundo Antônio Houaiss como “ensinamento que se obtém de experiência adquirida por meio de fato vivenciado, ou que é dado por uma pessoa a outra”, poderíamos dizer que

Murilo propõe um ensinamento que é uma eleição. As microlições viriam acenar para uma leitura em que houvesse escolhas em função da multiplicidade das significâncias que os signos poéticos apontam.

Noutra acepção de Houaiss, lição é uma “maneira de ler um texto ou de interpretá-lo, comparando-o com outro(s) que trata(m) do mesmo assunto”. Murilo, em *Microlições de Coisas* compara freqüentemente cada coisa descrita com outras, talvez como forma de interpretá-las. Fazendo associações, ele questiona seus nomes e realiza, pois, uma maneira de ler e interpretar bem particular. O poeta não se deixa saciar com uma primeira leitura ou mesmo pelo significado, ele toma a coisa e descreve-a pela subjetividade.

O próprio Murilo é quem acena para as “correspondências” baudelairianas em seu poema *A magnólia*, no qual faz uma série de relações entre ela e as coisas; múltiplas sensações, provocadas pela percepção sensível das coisas, como, por exemplo, a de correspondê-la à figura de uma mulher.

Refiro-me imediatamente a uma mulher: na série das “correspondências” a magnólia seria a forma vegetal da minha prima Abigail, não Abigail à magnólia.

(MENDES, 1995, p.1002)

A possibilidade de a poesia ser a expressão da correspondência que a linguagem é capaz de estabelecer entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal, fora pensada por Baudelaire, principalmente em seu soneto *Correspondências*:

A natureza é um tempo onde vivos pilares  
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;  
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos  
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distancia se matizam  
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,  
Tão vasta quanto a noite e a claridade,  
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,  
Doces como o oboé, verdes como a campina,  
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,  
Como o almíscar, o incenso e as **resinas do oriente**,  
Que a glórias exaltam dos sentidos e da mente.  
(BAUDELAIRE, 1995, p.115, grifo meu)

Desta correspondência entre os campos sensorial, espiritual e material o poeta constrói com a linguagem imagens produtoras de sentidos, que passam a sugerir uma outra razão para se ler o mundo. Baudelaire cria a imagem do mundo visível enquanto correspondência de um outro mundo, invisível e superior.

Murilo declara, ainda no poema *A magnólia*, terem sido seus sentidos, ou seja, sua percepção corporal do mundo, atacados pela magnólia e de certa forma humaniza a flor não apenas por correspondê-la à sua prima, mas, sobretudo quando diz:

A magnólia ataca-me os sentidos, não só pela sua forma generosa,  
ainda pelo seu **aroma esdrúxulo extraído ao Oriente**.  
(...)  
Tempo absurdo de verão, estoura o sol, a magnólia perturba-se,  
adivinhandando tanajuras lá embaixo; ameaça fechar suas flores.  
Quanto a mim, nutro-me da sua forma aberta, do seu aroma  
especioso, dos seus peitos, da sua cor entre branco e creme.  
(MENDES, 1995, p.1002, grifo meu)

Pela teoria da correspondência o poeta confere à matéria (a coisa descrita) uma função de mediadora entre a riqueza sensível do corpo e a

experiência inteligível do espírito. Para Baudelaire a representação simbólica do mundo deve oferecer um refúgio contra a realidade da existência separada. Ele espera que essa representação alegórica, isto é, a materialização da cena presente “seja capaz de fornecer as armas para o combate que se trava no plano humano ou, se se prefere, no plano poético” (JUNQUEIRA, 1985, p. 58). Ele está à procura daquilo que possa representar o espetáculo da vida, entendido em *Sobre a modernidade* como o belo ou como o desejo de eternização da experiência humana. A descrição poética tornar-se-ia, pois, um movimento contínuo, uma sobreposição de imagens. Trata-se apenas de uma das muitas formas de querer congelar o presente para então poder entendê-lo. Porém, ele é fugidio; porque, quando desenhada a tela (feita a comparação ou a correspondência), a cena já se esgotara, sendo sempre outra.

E talvez seja assim que a poesia experimenta outras possibilidades; pelas correspondências os poetas sugerem os ilogismos ou encaminham a mente para a vertiginosa unidade tão sonhada e jamais alcançada; pelas correspondências é aguçada a visão dos signos e de sua vigorosa significância construtora de inúmeros sentidos, quando combinados artisticamente.

Em Murilo a inspiração poética não apenas nomeia, mas deixa a “coisa” falar. Em *Microlições de Coisas*, a coisa não se deixa limitar pelas palavras, sua totalidade salta o nome dado, ganha um contorno cintilado, inscrevendo-se noutra prisma, que não estará isento de ser remodulado a

qualquer instante. A coisa sai de sua condição muda e a imagem passa a ser mais do que aquilo que vimos, de modo que ao falar por exemplo da luva, o poeta pensa uma série de situações acerca de algumas atitudes humanas: a mentira, a limpeza, o louvor, a omissão.

#### A Luva

A luva é uma sociedade secreta que nos ajuda a esconder a mão.  
A luva, ser louvável, solúvel. Chove na luva. Neva na luva. Descalçar o sapato-da-mão: a luva. As luvas de Luísa. As luvas da lua. As loas da luva. A luva lava a mão. Uma luva lava a outra. Uma mulher lava outra. A mentira deslavada, com luva. A verdade lavada, inconsútil. O homem é um ser lavável, levável, louvável, luvável.

(MENDES, 1995, p.1005)

“Eu sou um ditado, profere a poesia” (DERRIDA, 2001a, p.113). Um ditado do coração, mas não do coração dos “arquivos cardiológicos” ou de “filosofias e de discursos bio-ético-jurídicos”, ditado de uma experiência que diz através da língua aquilo que se deseja aprender e que esta língua não consegue dizer a não ser poeticamente. A experiência poética é descrita por Jacques Derrida em *Che cos’è la poesia?*, metaforicamente. O ouriço é o animal que ao atravessar a estrada e se expor ao perigo iminente de ser esmagado por um automóvel nesta travessia não encontra outra forma de resistir a não ser enrolando-se em bola. Ele calcula, projeta e se lança, porém esse cálculo nunca é seguro, pois há o risco; e, embora ele se projete e calcule, ao se lançar, o risco é inevitável, pois se enrolando ele também se cega.

“E o poema não é isso?” pergunta Derrida (2001a). Um momento de improbabilidade como um acidente? Um momento aporético, em que o desejo de se conhecer se mescla à necessidade de se proteger; porém, para nos

conhecermos é preciso nos lançarmos como o ouriço nesta experiência capaz de conhecer o coração e somente assim aprendê-lo.

Ainda, segundo Derrida, a experiência poética desarma a cultura, pois é preciso renunciar ao saber, “saber esquecer” o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. “Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do ‘de cor’: o ouriço” (DERRIDA, 2001a, p. 115)

Trata-se de ouvir o coração, de se estar imerso na subjetividade que aponta em direção ao desejo de se conhecer. A poesia seria uma outra forma de se conhecer, para o sujeito desejante.

Vimos que Benveniste considera o fundamento da subjetividade como determinado pelo estado lingüístico da pessoa (*eu, tu, ele*). Michel Collot diz que essa pessoa é enunciativa de um lirismo constituído no ponto de encontro entre o interior (estado de alma) e o exterior (mundo/outro), pois o lirismo interior não deixaria de fazer alusão ao mundo e ao outro.

Ao falar do outro (de um deus, de um ser amado, da ação do tempo, de uma coisa) o poeta não se separa de si. O seu sentimento de interioridade é influenciado pela exterioridade do mundo que o rodeia.

Fazendo a experiência de seu pertencimento ao outro – ao tempo, ao mundo ou à linguagem -, o sujeito lírico cessa de pertencer a si. Longe de ser o sujeito soberano da palavra, ele se encontra *sujeito* a ela e a tudo o que o inspira. (COLLOT, 2004, p.166)

Desse modo o sujeito na arte moderna “não será mais definido pela sua identidade, mas sim por sua alteridade” (COLLOT, 2004, p.169), exprimindo um sentimento lírico em que a enunciação mesmo falando de um fora, que



submete e inspira o sujeito, não deixa de falar também de sua interioridade. O fora /o outro é constitutivo da interioridade, por isso para Collot a reinterpretação da subjetividade lírica mais fecunda é a da fenomenologia, devido à importância do corpo:

É pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo por ela abraçado. Ele abre um horizonte que o engloba e o ultrapassa. Ele é, simultaneamente, vidente e visível, sujeito de sua visão e sujeito à visão do outro, corpo próprio e, entretanto, impróprio, participando de uma complexa intercorporeidade que fundamenta a intersubjetividade que se desdobra na palavra. (COLLOT, 2004, p.167)

Quando Collot considera a fenomenologia como fecunda reinterpretação da subjetividade lírica, reconhecendo o sujeito em sua relação com o fora, “com o seu ser no mundo e para o outro”, inclusive em sua análise sobre Ponge, posso aproximá-lo de Kristeva, visto que ambos reconhecem na textualidade da poesia moderna o traço do sujeito que também busca se encontrar fora de si, na dialética entre o simbólico e o semiótico.

Collot considera que exista na poesia moderna uma “tentativa de promover uma ‘poesia objetiva’, que valorize a materialidade das palavras e das coisas” (COLLOT, 2004, p.168). Segundo ele, Ponge participa aparentemente desse antilirismo moderno, por afirmar que seus “momentos críticos” são também “momentos líricos”. Ponge seria, pois, paradoxal; porque na medida em que tenta evitar o lirismo pessoal, tem uma posição subjetiva, de modo que tomar o partido das coisas é tomar o seu próprio partido. A linguagem poética em Ponge dará corpo ao pensamento do sujeito lírico que se constitui na relação com as coisas.

Apagando-se atrás da descrição das coisas, o eu coloca-se em jogo. A poesia “objetiva” tem por finalidade principal a regeneração do sujeito e a renovação do lirismo.

(...)

Há, então, em Ponge, certo lirismo que não consiste em expressar seus movimentos interiores, mas a emoção que nasce do contato com as coisas exteriores e que pode se tornar a origem de “sentimentos desconhecidos”.

(COLLOT, 2004, p.172)

No poema *A mesa* (1967-73), Ponge dedica-se aparentemente ao objeto mesa, a algo que estaria fora de si. Buscarei analisar em que medida ao falar da mesa ele estaria falando dele mesmo e do seu desejo de se conhecer, trazendo alguns fragmentos do longo poema. O texto guardaria traços autobiográficos que farão este poema levantar questões importantes sobre a compreensão do homem e do mundo ao seu redor.

Segundo Ponge, a questão agora em sua escrivaninha é a mesa.

Távola, tu me és agora urgente  
subvém, mesa, a meu cotovelo esquerdo  
como tantas vezes o fizeste sem que,  
em minha escrivaninha, a questão  
fosses tu  
(sem que tu estivesses, tu mesma em  
minha escrivaninha, em questão)

(PONGE, 2002, p. 183)

E para este poeta preocupado com os nomes, eles serão procurados, a princípio, no dicionário: *távola*, *estabelecer*, *estabelecido*, *tela*, *tavolatura*, *entabular*, e, finalmente, *table*. Assim, ele se referirá à sua mesa e passará a focalizar este objeto como referente para sua reflexão:



Para responder a estas perguntas, eu diria que Ponge se mostra ao falar de si, da linguagem e de um tempo; aspectos que levantariam questões em torno do ser, da cultura e da história de uma época.

Mesmo que Ponge não se considere um “desenhista”, como ele mesmo diz (PONGE, 2002, p.205), é notável que as palavras estejam dispostas no papel como se estivessem sendo pinçadas, isto é, escolhidas não apenas pelo seu significado ou sentido, mas trabalhadas, diluídas como a cor a se pintar numa tela, até chegarem à forma exata ou próxima para ali se encaixarem. Encaixe sugerido pelo jogo, que Ponge já anunciara, desde *O partido das coisas*, a tramar com as coisas e os nomes.

Uma primeira referência sobre o autobiográfico em *A mesa*, e que ilustra não apenas o jogo, as palavras pinçadas, mas também aquilo que se pode considerar como a nostalgia de um moralista moderno, seria:

Eu gostava (tanto) de ver meu pai lavar as mãos. Com seu casaco, o colo de sua calça, seu bigode, é uma das lembranças mais precisas (e preciosas) que eu reencontro incessantemente dele (em minha memória) que se reencontra Eu observava com admiração (e amor) aquele jeito dele de *caras* ensaboar e de enxaguar suas mãos. Devo agora tentar descrever isso.

(PONGE, 2002, p.221)

Neste poema as palavras destacadas: *tanto*, *preciosas*, *em minha memória*, e *amor*, *caras* são índices de saudosismo. Na memória do poeta esta é uma cara lembrança de amor. O advérbio *tanto* reforça o quanto Ponge gostava de ver o pai, e observemos, esse *tanto* está entre parênteses. Além disso, esse *reencontro* com as lembranças só é possível em sua memória,

que já não guarda com precisão todas as lembranças, mas apenas aquelas mais *precisas* e mais *preciosas*. O poeta se vale da liberdade da construção moderna para destacar uma cadeia de significantes que dêem maior sentido à expressividade do poema. Dispondo as palavras de maneira não linear, ele dá um tom singular à sua autobiografia.

A relação com o pai fora uma questão forte na vida de Ponge, chegando a levar alguns críticos a atribuírem a produção de sua obra *O partido das coisas* à saída contra o suicídio após a morte de seu pai. Segundo Michel Peterson, a partir de 1924, um ano após a morte do pai, Ponge dedica-se à referida obra. Na seqüência de versos de *A mesa* em que se remete à lembrança do pai, o poeta passa a pensar na mesa como algo firmemente estabelecido e que durará geralmente mais do que os homens, podendo este objeto nos transcender e continuar assistindo cenas subseqüentes a nossas vidas, que pelas gerações continuarão correspondendo a nós.

*(geralmente)*

A mesa é uma plataforma de madeira firmemente estabelecida em linha horizontal sobre quatro pés na qual se pode apoiar os cotovelos

(...)

É um dos 2 mais simples (sendo o outro o leito) móveis de um quarto (elementos de uma mobília rudimentar), um dos

*um*

companheiros inanimados da vida do homem, objeto de sua indústria mas que dura geralmente mais do que ele. (mãe durável)

Correção e continuação  
de 12 de outubro de manhã  
(mãe fabricada

*e as filhas*

e durável, a mesa dá à luz os filhos  
filhas da filha.

do filho, os filhos e

Outra formulação: sobre a mesa vêm ao mundo os filhos e filhas do filho.

*sobre*

Outra ainda: a mesa adquirida ou fabricada por seus pais  
O filho pariu suas obras.

Pariram suas obras os filhos (várias gerações)

(PONGE, 2002, p.223)

Nestes versos é possível observar que a partir de uma lembrança pessoal o poeta discute a durabilidade da coisa em contraponto à fragilidade e transitoriedade humanas. O seu filho poderia não ver o seu pai, mas sim, a dura e durável mesa, que se transpõe pelas gerações. O poeta, diante da mesa, doa-se a suas lembranças, coloca-se em abismo sem que ela (a mesa) se mova. Fixidez contra evasão. A mesa é o apoio de Ponge, da qual partem seus pensamentos em busca de palavras nascentes para ali sobre ela serem escritas.

Acrescenta-se a isto o fato de o poema delinear um campo semântico referente ao nascimento: *mãe, filhos, filhas, parir, dar a luz*; índice importante, uma vez que Ponge anuncia ter tomado o partido da palavra nascente. “...tomei meu próprio partido: o da palavra nascente (em estado nascente)” (PONGE, 2002, p. 251). Fazem-se aqui duas formulações, o nascimento de pessoas e da escrita, mas que serão ambas direcionadas tematicamente pelo poeta à questão da origem. Pensa-se, pois, nessa *indústria*, marcada pela *cama* e pela *mesa*, que respectivamente figurariam a origem da pessoa e da palavra nascente.

Segundo Ponge a mesa convida ao pensamento, à teleologia, e à escrita:

- ela convida, digo, a seguir, a praticar seu percurso, ela incita a traçar,

*ou ao pensamento*  
até sua ponta, linhas, ela convida à escritura – (teleológica (o)?)  
(Para experimentar meus novos lápis, em 7 de junho de 1971.  
FR.P.)

(PONGE, 2002, p. 263)

E experimentando seus novos lápis o poeta discute a linguagem, ou talvez represente o debate do homem com a linguagem em busca dessa origem perdida, que o angustia e o incita a aceitar o convite feito pela mesa. Todavia, ao aceitá-lo, é preciso reunir os pensamentos e, ao reuni-los, tentar focalizar uma centelha que possa clarear o espaço e o tempo a ser percorrido, deslocando incessantemente as questões, de modo que possa experimentar uma performatividade literária que “não somente mude a linguagem, mas que ao mudá-la mude mais que a linguagem.” (DERRIDA, 1992, p. 28)

os pensamentos que estão a grande distância uns dos outros  
(espaço)  
reunir (espaço)  
obscuridade do nada, claridade do riso  
cintilante de espíritos (luz: espaço)  
personalidade cindida (espaço)  
sob o horizonte e segundo as coordenadas (espaço)  
cada palavra no discurso focaliza a língua inteira e muda a curvatura  
do espaço lingüístico (espaço)  
Universo do discurso (espaço mundo que ela abre (espaço))  
articular (espaço e tempo)  
questões localizadas (espaço) encontro (espaço)  
horizonte incontornável (espaço)  
Sistema fechado (espaço)  
períbolo morfológico (espaço)  
Parabolóide das significações possíveis, a uma determinada  
distância da origem (espaço) ...

(PONGE, 2002, p. 279)

Embora Ponge reconheça que cada palavra no discurso focalize a língua inteira e mude a curvatura do espaço lingüístico, permanece consciente e satisfeito de sua (de nossa) prisão.

Estamos encerrados em nossa língua, mas que maravilhosa  
prisão!  
Que sorte! Que sorte de interesse, de instrução, de descoberta, de  
jogos, de aventuras, de surpresas

(PONGE, 2002, p. 297)

O poeta goza dessa prisão, que pode ser sentida tanto na produção quanto na recepção de leituras como a sua. Permanecendo em torno de suas lembranças nostálgicas, entre o obscuro e o claro, cômico de uma limitação espacial e temporal dentro de um sistema fechado, fazendo da linguagem um jogo terapêutico a ponto de pedir à mesa o consolo, e aproximando-a da mãe, um saudosismo forte invadirá a autobiografia de Ponge.

Sentindo-se preso à língua, talvez busque algumas imagens que possam não tirá-lo efetivamente dessa prisão, mas fazê-lo incrementar este jogo de sensações descrito pela linguagem. Refiro-me aqui à parábola, à “Parabolóide das significações possíveis, a uma determinada distância da origem (espaço) ...” (PONGE, 2002, p. 279). Sabendo que a parábola é uma figura geométrica curva sobre a qual todos os pontos incidentes refletem em um outro mesmo ponto fixo, passarei a analisar este verso.

De seu objeto de apoio plano e estabelecido (parabólico) Ponge traça inúmeras retas, buscando em cada uma delas uma significação possível, porém todas elas sempre estarão a uma determinada distância da origem, a qual estaria figurada na parábola como o ponto fixo. Assim, neste *horizonte incontornável*, visto que a reta, refletida na parábola, tem um encontro marcado com um ponto fixo, a mesa parece reunir para Ponge uma série de pensamentos e, ao mesmo tempo, fazê-lo ter outros no percurso da própria escrita.



É essa relação de significância que a mesa dá a Ponge. Ela o convida, ele lhe responde, ela o consola, ele a reverencia.

Delineia-se um falar de si (1ª pessoa) que fala do homem/outro (3ª pessoa), uma reflexão da linguagem que, ao ter a assinatura do poeta, tem também a assinatura de uma data e de uma cultura que experimentam a crise da linguagem como a crise do próprio homem e de seu tempo.

A palavra nascente é tomada como o partido do poeta e a mesa como sua mãe, aquela que pode consolar, dar o apoio e da qual nascem os filhos. A mesa é ainda, para Ponge, confiável, pois ele tem a certeza de que ela estará ali à sua espera (PONGE, 2002, p. 213).

De um trabalho sobre a mesa

serve de apoio ao corpo deste escrevedor

A mesa suporta o alto do corpo deste escrevedor [ (ator, jogador), que dança com a ponta dos dedos, que segura com a ponta dos dedos seu pequeno bastão;] que me quero às vezes para não me abater.

Escrevo geralmente para minha consolação

(Vou a minha mesa), vou a ela como a minha mãe, a minha consoladora

(ou a tábua)

A mesa na qual (no solo da qual, me apóie para escrever tudo o que escrevi sem que a questão fosse ela, que finalmente a questão seja ela hoje.

A mesa é uma consoladora fiel mas deve-se ir a ela: ela não se desloca sozinha

(PONGE, 2002, p. 287)

Voltado para um campo semântico que parece remeter incessantemente à origem, Ponge traz uma referência a mais para o poema – o *conceptáculo*<sup>3</sup>.

São precisas inúmeras palavras para destruir uma só palavra  
(ou antes, para fazer dessa palavra não mais um conceito, mas um conceptáculo)

---

<sup>3</sup> - **conceptáculo**: de acordo com a definição de Antônio Houaiss é o lugar onde nasce uma coisa ou o lugar onde uma coisa pode ficar guardada – o receptáculo.

Não quero pôr na TÁVOLA a não ser o que me vem naturalmente dela, caçar 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.)

É preciso, portanto, que 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!

(PONGE, 2002, p.191)

Ponge quer pensar a palavra não como um conceito, mas como um conceptáculo, ou seja, a palavra como o lugar do nascimento, porém ele diz que as palavras são conceitos e as coisas, conceptáculos; de modo que o lugar do nascimento não estaria localizado na palavra, mas na coisa. Isso é reconhecido por ele como paradoxal (ou mesmo absurdo) uma vez que o poeta não poderia chegar à coisa ou ao seu local de nascimento senão pela palavra, tanto que diz: “E no entanto, é escavando a palavra antiga (...) que vou trabalhar.” (PONGE, 2002, p.191)

O poeta reconhece a rigidez dos conceitos, bem como o nascimento das idéias e/ou de outras combinações de palavras *pela /da* coisa. Mais uma vez Ponge encena a imagem da coisa não-muda, da coisa que, no poema, descrita por uma outra disposição de palavras, pensa. A coisa terá com o seu

nome uma relação instável visto que para se chegar a ela será preciso passar pela escavação de seu nome; uma série de significações surgiria nesse percurso da escavação até o conceptáculo, mas sem largar a palavra antiga.

De acordo com Adalberto Müller, em análise sobre o poema *Mimosa*, a escrita desse poema é uma mimese da flor. A escavação, realizada por Ponge em busca da palavra antiga para dizer a coisa – a mimosa, seria um desejo de encontro com o conceito, mas também com o “espetáculo” de uma descrição, em que se figure a palavra nascente. Talvez por isso Müller entenda que, desse modo a busca pelo conceptáculo apela para a reflexão sobre a coisa. (MÜLLER, 2003, p. 28)

Esta reverência pela palavra antiga, este gosto pelo dicionário, aliados paradoxalmente a esta preocupação com a significação corrente que desgasta a palavra e seus significados é um dos índices que nos permite aproximar os três poetas nesta tese.

Manoel de Barros diz: “não gosto da palavra acostuada” (2004, p.71) e por isso quer “uma palavra que sirva na boca dos passarinhos” (2204, p.70) a fim de que “possa ser lido pelas pedras” (2004, p.69). Este poeta diz ainda: “Não use o traço acostumado” (2004, p.75) E por isso talvez “o poeta vai ao dicionário a fim de consertar sua ignorância, mas só acrescenta” (2001c, p.27)

Em *A conversa infinita*, Blanchot apresenta considerações sobre a linguagem, a escrita e a palavra, que correspondem a um dos objetivos deste estudo quando busco descrever a significância plural da poesia. Segundo ele

a forma da poesia é a procura, que não objetiva esclarecer algo, mas carrega a totalidade da interrogação, própria ao modo de comportar-se e de avançar de uma pessoa que se interroga. Conhecer e avançar pelo desconhecido, mantendo sua estranheza, é uma forma de sabedoria que corresponde à exigência da procura. O desconhecido é também o objeto da ciência, porém não há na procura realizada pela poesia uma finalidade científica em expor resultados com precisão; ela se realiza ligada a uma exigência de descontinuidade permanente, mantendo um falar em que a linguagem seja essencialmente plural.

Tratando a palavra como inacabada, Blanchot contrapõe o modelo contínuo à descontinuidade presente no desconhecido. Blanchot menciona que o movimento contínuo destina-se a facilitar a seqüência de leitura e que na literatura moderna foi o incômodo com este contínuo que gerou obras “escandalosas” como aquelas que analisamos aqui. Escandalosas no sentido de manterem na escrita, na forma lingüística, a exigência da procura, mesmo reconhecendo a infinitude do desconhecido. Esta descontinuidade dada pela garantia do nosso não-saber revela a condição essencial do ser. “Que é preciso ver na descontinuidade um signo da infelicidade do entendimento e da compreensão analítica, mas geralmente uma falha da estrutura humana, marca de nossa finitude.” (BLANCHOT, 2001, p.38)

Por que seria necessário questionar?

De onde vem esta preocupação com o questionar, e a grande dignidade atribuída à questão? Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão. Trabalho do tempo. O tempo é a virada do tempo. À virada do tempo

corresponde o poder de se tornar questão, palavra que, antes de falar, questiona pela maneira de ser da escrita.

(BLANCHOT, 2001, p.41)

Blanchot distingue a questão como “o movimento pelo qual o indeterminado ainda se mantém na determinação da questão (...) ela seria o local onde a palavra sempre se dá como inacabada” (BLANCHOT, 2001, p.42)

A questão interroga o tempo que a carrega, ela é permanente e cíclica, movida pelo nosso desejo não apenas de perguntar, mas também de responder. Porém, é preciso especificar dois tipos de respostas. Há aquela em que uma afirmação categórica passa a ser a desgraça da questão, por determiná-la com segurança, tirando a sua dádiva e riqueza da possibilidade. Na outra resposta, a poesia não responde categoricamente, ela busca manter a motilidade, deixando a questão se traduzir pela palavra inacabada.

A questão, sendo palavra inacabada, apoia-se no inacabamento. Ela não é incompleta enquanto questão; ela é, ao contrário, a palavra que o fato de declarar-se incompleta realiza. A questão substitui no vazio a afirmação plena, ela a enriquece com esse vazio anterior. Por intermédio da questão, oferecemo-nos a coisa e oferecemo-nos o vazio com que nos permite não tê-la ainda ou tê-la como desejo. A questão é o desejo do pensamento. (BLANCHOT, 2001, p.43)

Pensamento que procura laboriosamente aquilo que Blanchot denominou nossa “pobreza abstrata”, ou seja, o desejo de conhecer de forma mais profunda nossa vida mesma, nossa paixão e nossa verdade, mas este conhecimento nos é fugidio – o que aprendemos dele está sempre o deixando escapar; a questão sobre nossa pobreza abstrata se formulará como a questão que não se formula.

A fuga é uma de suas maneiras de estar presente, no sentido de que ela não deixa de atrair-nos para um espaço de fuga e irresponsabilidade. Interrogar-se de modo profundo, portanto, não é interrogar-se profundamente, é, igualmente, fugir (acolher o atalho da impossível fuga). Não obstante, essa fuga talvez nos ponha em contato com algo essencial.

(BLANCHOT, 2001, p.52)

Ela talvez nos ponha em contato com aquilo que não tem fim, que se desvia constantemente, mantendo o pensamento do desejo de questionar sempre vivo e fazendo da palavra inacabada esse desvio que fala. Isso é denominado por Blanchot como *fuga pânica*, isto é, o movimento que se realiza como impossibilidade de fugir, embora deseje se encontrar todo o tempo.

A fuga é o engendramento do espaço sem refúgio. Fugamos – isso deveria significar: busquemos um refúgio; mas significa: fujamos naquilo de que é preciso fugir, refugiemo-nos na fuga que retira todo refúgio. Ou ainda: para onde fujo, “eu não fujo”, somente a fuga foge, movimento indefinido que esconde, se furta e não deixa coisa alguma onde possamos nos esconder.

(BLANCHOT, 2001, p.57)

Para Blanchot, a poesia é a palavra essencial do desvio: “a poesia na escrita, é também palavra em que gira o tempo, dizendo o tempo como virada, essa virada que se torna às vezes visível, revolução.” (BLANCHOT, 2001, p.59) Assim, ele contrapõe a esta idéia a palavra petrificada, aquela na qual a fuga terminaria e tudo voltaria à ordem, à leitura seqüencial do discurso contínuo, formatada nos limites do conhecido.

Usando a escrita para se constituir como sujeito e passando a investigar a propriedade das palavras, Murilo remete por vezes seus versos a uma anterioridade, indicando querer uma palavra menos gasta, menos utilitária, mais refratária.

Conhecer os limites da linguagem  
Afrontando as palavras travestidas.  
“Uomo ferito” ir, prestes arando  
Para fundar o ser, próprio à palavra.  
Recompôr o espaço ocupado por outrem  
Com inútil ornato. Refazer a base.  
Assumir a palavra refratária  
Nossa única herança e território.  
Frioviolento, já extrair a coisa  
Sinônimo de palavras, revelando-a.  
Álacre. Fogo interno, não fogo-fátuo  
Elétrico, nutre-lhe o silêncio-grito.  
A natureza, didascália informe,  
Exaure-se, frente ao diagrama abstrato.  
(MENDES, 1995, p. 698-699)

O poeta parece reconhecer os limites da linguagem quando *procura* uma outra base ou mesmo deseja fundar o ser próprio à palavra; mas, o que seria essa base ou esse ser próprio? Como se daria essa procura? Talvez um “ser” que não possa ser dito senão poeticamente e que por ser refratário está menos marcado pelas ações exteriores; uma palavra refratária, mais resistente aos princípios da arbitrariedade podendo, pois, refazer as bases **do ser.**

Vimos em Kristeva que o modo de significação convencional restringiria as significâncias, lidando apenas com o que é real e conhecido. A palavra refratária parece ser tomada por Murilo como o fogo interno, não-fátuo, que guarda uma reflexão ou um eco maior de significância sobre as palavras que foram *travestidas* com o utilitarismo da linguagem corrente.

O poeta sugere o afrontamento a tais palavras para recompôr o espaço ocupado por *outrem* (possivelmente da significação convencional). O desejo de conhecer os limites da linguagem, que fará afrontar as palavras travestidas, poderá recuperar este espaço ocupado por outrem, situando o

ser, que busca refazer as bases, em um lugar no qual passará a ser nutrido pela sensação poética única e extasiante: o *silêncio-grito*.

A poesia pode apresentar uma outra leitura de mundo; e, mesmo que, chegue a ser considerada inútil por alguns, é capaz de dizer sobre o homem e o mundo aquilo que outros discursos recalcam. “O poema é um estaleiro do inconsciente, o lugar por excelência do “ça parle” e do “isso” que outros discursos, incluindo o da ficção, recalcam.” (BARRENTO, 2001, p.35)

Blanchot considera que *falar não é ver*; que há uma busca; uma procura e um encontrar no sentido de tornear, de dar a volta, de modo que não se coloca nenhuma resposta a não ser o desencontro, o erro e o desvio sempre anunciado pela palavra inacabada.

A palavra é a experiência da não-presença, anunciando aquilo que se procura encontrar realizado na promessa. Tal como nos ensinou Derrida, tratar-se-á de um acontecimento irreduzível à presença, um pensamento que, sem alibi, não terá a pretensão de responder e manterá *a conversa infinita*. A palavra, ao exceder os limites da arbitrariedade, não se reduz à coisa, não se deixa petrificar e se apresentar como “uma visão liberta das limitações da visão” (BLANCHOT, 2001, p.68). A coisa poderá então ser vista por diferentes prismas, de modo que passaríamos a tomar o mundo como menor que a linguagem.

No es el lenguaje el que no alcanza a nombrar, a describir todo lo que hay, sino que todo lo que hay no logra colmar, darle su trascendencia significativa al infinito exceso de sentido que está en las posibilidades de cualquier idioma humano.

(MATTONI, 2003, p. 163)



Ponge escreve um texto que sugere valorizar a materialidade das palavras e das coisas, visto ser este texto o desdobramento de um corpo, o de Francis Ponge, o qual não pode se expressar senão pela própria materialidade da linguagem e da coisa, recoberto, portanto, da subjetividade lírica que o constrói. Nele a linguagem parece maior que o mundo.

Segundo Jean-Pierre Richard, que também pensa a proporção entre homem, linguagem, mundo, porém de outra maneira, a imensidão do mundo massacra o homem, este não conseguiria entendê-lo senão antes pelas coisas menores. Ponge procura o mar não na imensidão, mas no grão de areia, na concha. Ele não pratica um arrombamento para conhecer a coisa; ficando na superfície dela, descreve sua materialidade de forma contemplativa. Ou seja, para descobrir a essência do mar Ponge caminha pelas bordas:

Voudra-t-on par exemple saisir l'essence concrète de la mer? On n'ira pas la rechercher au large, où la conscience s'égarerait sans doute et ferait naufrage, mais là où la masse marine rencontre d'autres éléments qui la limitent et informent: le vent, qui la feuillette et corne comme un livre; lês rochers que la percent de leur aveugle poignard; lê sol lui-même que y plonge obliquement jusqu'à leur garde rocheuse de larges couteaux terreux, sortes de lames solides dont nous suivons par l'imagination de dur enfoncement dans l'eau, et qui nous en révèlent alors comme par contraste la glauque et ondoyante musculature. (RICHARD, 1964, p. 205)

Além da “convergência” clara entre Ponge e Murilo, que, inclusive, diz: *Francispongei-me*, leio no poema *Texto de informação*, do livro *Convergência* (1964) elementos que nos permitem aproximá-los.

## Texto de Informação

Noitefazes  
Ou diafazes?

Noite redonda  
Cararredonda  
Ar voando:  
Sono da palavra  
Coisa-feita.

Dia quadrado  
Caraquadrada  
Ar parando:  
Insônia da palavra.  
Coisa-fazes.  
Diafazes.

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

*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.

Inserido numa paisagem quadrilingüe  
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.

...as palavras / coisas / são belas  
No seu vestido justo  
Criado por alfaiates-óticos.

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

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.  
Francispongei-me. Mondrianizei-me.  
(MENDES, 1995, p. 705)

Dizendo que tenta operar a linguagem esquadrinhando palavras, o poeta insere no poema a palavra *ponga* acompanhada de seu significado dicionarizado, o qual remete para a idéia de jogo. Talvez o jogo já anunciado desde Mallarmé, conforme dissera Richard ao analisar a poesia de Ponge: “Car Mallarmé déjà avait utilisé la discontinuité, il disait le hasard des choses, et les brisures, les <<facettes>> internes du langage afin de suspendre en leur coeur le vide illuminé de sa conscience.” (RICHARD, 1964, p. 214)

Trata-se de um fazer aplicado às coisas e aos nomes; um fazer que dispõe de certas figuras de gramática, de retórica, de poética “fora de sua função”, ou seja, “no seu peso específico e som próprio de palavras isoladas”. Mas o que seria esse peso específico da figura? Esse som próprio?

Seria uma outra forma de ler as coisas e as palavras suspendendo no coração o vazio iluminado da consciência? Um outro estilo? Uma outra razão? Uma outra *economia verbal*, como dissera Julio Castañon (1989)?

Murilo e Ponge parecem tratar as coisas e os nomes entendendo que seus lugares sejam o recipiendário de *chora*, o qual poderia dar conta da variedade e da rigorosa harmonia do mundo.

Aqui, ao pensar as coisas, as imagens, os nomes, o poeta se abre para também pensar o mundo e o outro e trabalhará em torno da procura, daquilo que Blanchot chamou de “questão”, a questão que nos instiga a questionar, a

sondar, pela escrita, o desejo de nos conhecer. Murilo, talvez incomodado com o ruído de “outrem”, olha as coisas e seus nomes indagatoriamente.

Reconhecer que o desejo de conhecer move a procura é bem mais longínquo do que as referências a Blanchot e Kristeva. Em *Crátilo*, Platão já mencionara tal desejo, inclusive em relação ao significado dos nomes e suas origens. Neste diálogo é pensada a origem etimológica de diversos nomes; a relação entre a imagem (a coisa) e o seu nome; a forma de nomeação homérica, em que o nome de um ente natural cabe naturalmente ao seu descendente ou ao seu ascendente; e os nomes divinos e primitivos, que ao colocarem em discussão o caráter natural e imitativo dos nomes, acabam por reforçar a tese do seu caráter convencional.

A crítica de Sócrates reforçará ainda mais esta tese, uma vez que ele buscará mostrar à Crátilo o critério de análise dos nomes baseados nas semelhanças, os quais estariam tomados pelas sensações do sujeito que se exprime; pois, para Sócrates o sujeito pode mostrar a coisa objetivamente, mas também tomá-la pela subjetividade ao expressar-se. Todavia, há um consenso ao final do diálogo de que tanto a explicação dos nomes pelo caráter convencional, caso no qual nem a etimologia poderia esclarecê-los, uma vez que eles sofrem assimilações e dissimilações vocálicas que os afastam dos nomes primitivos; quanto a explicação pelo sujeito, na qual a subjetividade enfraquece a tese naturalista, são tentativas oriundas do desejo de aquisição do saber, que segundo Platão é o laço que mantém o ser vivo. “Diz-me o seguinte: dos laços que mantém qualquer ser vivo seja onde for,

qual é o mais forte, a necessidade ou o desejo? – É o desejo, Sócrates, e de muito longe.” (PLATÃO, 2001, p. 71) Esse lugar, tradicionalmente atribuído à filosofia, é permitido à poesia na cultura contemporânea.

Movido pelo desejo, Murilo escreve *Microlições de Coisas*, sugerindo uma ruptura com o sistema signo-significante-significado.

Há uma série de coisas pensadas por Murilo nesta seção de *Poliedro*, o mundo de que ele fala: O Ovo, O Serrote, Estilhaços, A Pérola, O Telegrama, O Copo, O Lençol, A Gravata, A Mesa, Ossos (de borboleta), Frutas da Infância e Post, Palmeiras, A Magnólia, A Laranja, A Melancia, O Tomate, O Pão e o Vinho, A Luva, A Caixinha de Música, A Caneta, O Fósforo, A Lata de Lixo, O Telefone, O Queijo, A Vassoura, A Tesoura. Cada uma dessas coisas é título de poema em *Microlições de Coisas* e ao mesmo tempo, é claro, o signo que marca um lugar na ordem do discurso corrente.

O título dos poemas contém uma idéia prévia de cada coisa a ser descrita, porém ao adentrarmos no texto esta idéia é desviada, como resultado da sensação que atravessa o autor e, ainda, na recepção, convida o leitor a participar deste jogo em que novas formas, diferentes daquelas fixadas ao longo de um processo de conhecimento sistemático sobre o mundo e as coisas, são criadas. Ao ler o poema *O copo*, temos a sensação, dada pela palavra, de o copo ser bem mais que o simples copo que vimos e usamos todos os dias. Torna-se possível descobrir imagens impensadas: desde o copo em que amanhece Vênus, até mesmo o copo sem texto. As imagens vão se sobrepondo e a sugestão do copo sem texto acena para uma

abertura no sentido de que o significante possa sempre estar sendo escrito ou reescrito, à medida que algo sobre ele vai sendo descortinado.

Sobre o copo nu Vênus amanhece.  
Vênus compõe o copo. Vênus abraça o copo.  
O copo de vidro ou de cristal. Reina destronado. Rei sem roupa.  
Auto-roupa. Auto-coroa. Solitário ou coletivo, o copo.  
O copo no corpo. O copo na copa. O copo cupo. O copo ácopo.  
O copo-de-leite no copo.  
A vibração do copo. A viração do copo. A vidração do copo. A  
vinhação do copo.  
O copo toca o piano atento ao copo. O copo sem testo, sem texto.  
(MENDES, 1995, p.998)

O desvio proposto no discurso poético de *Microlições de Coisas* configura-se como uma *fuga* àquilo que incorporamos como regra e somente se constitui porque o signo está culturalmente formado na mente das pessoas; percebê-lo deslocado do seu contexto histórico normativo causa estranhamento. Assim o poeta reatualiza o significante, produzindo simultaneamente caminhos e descaminhos para a leitura. Diante dos desvios sugeridos no poema é possível se questionar a lógica e conseqüentemente a verdade das coisas; entretanto, a poesia se desenrola a partir de outro prisma, adverso ao do binarismo conceitual, ela se faz na ambigüidade, exatamente no espaço e no momento em que o autor consegue manter a lucidez diante da aporia. Esse desvio não se dá apenas no aspecto semântico, mas também no nível fonético, haja vista as aliteraões no supracitado poema.

Em sua descrição sobre as coisas, Murilo recorre por várias vezes à palavra “pescoço”, tomada aqui como índice que permite fazer uma relação equivalente à situação de estrangulamento, principalmente quando somos

tomados pelas imposições normativas. O poeta não apenas idealiza um colar de estilhaços de vidro para ser oferecido a uma mulher nazista, como também reflete sobre o receio de que as gravatas possam reagir: ‘É preciso tratar delicadamente as gravatas que dão a volta ao nosso pescoço e não pensam em nos estrangular.’ (MENDES, 1995, p. 999)

Roland Barthes, ao analisar a visão que temos da linguagem literária, reconhece que sempre fomos tomados pelo binarismo, passando a considerar duas oposições próprias do texto literário: a primeira oposição levantada pelo autor é entre *fundo e forma* e se relaciona respectivamente à verdade e à aparência ou ao significado e ao significante, a segunda é entre norma e desvio (tributária do paradigma saussuriano - Língua e Fala). A partir destes parâmetros Barthes expõe a possibilidade de o significado ser vivido como um segredo que se esconde por detrás do significante; porém um segredo que se localiza bem na superfície desta chamada forma. Um segredo não para ser guardado, mas para ser transformado incessantemente pelo jogo estilístico e metafórico oriundo do discurso literário, tal como assinala o escritor, considerando:

... o texto sob as espécies de um fruto com caroço (um damasco, por exemplo), a polpa sendo a forma e a amêndoa, o fundo, convém de preferência vê-lo agora sob as espécies de uma cebola, combinação superposta de películas (de níveis, de sistemas), cujo volume não comporta finalmente nenhum miolo, nenhum caroço, nenhum segredo, nenhum princípio irreduzível, a não ser o próprio infinito dos seus invólucros – que não envolvem nada mais do que o próprio conjunto das suas superfícies. (BARTHES, 2004, p.158-159)

O poema, tendo como princípio irreduzível o infinito dos seus invólucros, descola a “película estilística”, criando não apenas um movimento que

questiona a verdade posta pela aparência, mas que modifica nossa visão sobre o fundo e a forma. O texto deixa de ser uma ordenação binária, um duplo, tornando-se um múltiplo, em que as vozes se misturam, criando uma diversidade de formas que, segundo Barthes, não teriam necessariamente um significado. Essa abordagem da linguagem literária engendra variados sentidos e converge para a visão de que a poesia é manifesto de sensações. Logo, o que a linguagem literária desnuda:

... não é um fundo, um significado, mas uma outra forma, um outro significante, ou, se preferirem, um vocábulo mais neutro, um outro nível, que nunca é o último (porque o texto articula-se sempre sobre códigos que não esgota); significados são formas, sabemos-lo desde Hjelmslev, ainda melhor desde as hipóteses recentes dos psicanalistas, dos antropólogos, dos filósofos.

(BARTHES, 2004, p. 150)

Partindo desta leitura acerca da inesgotabilidade dos códigos que irrompem na poesia, lê-se *Microlições de Coisas*, procurando “ver o estilo no plural do texto: plural dos níveis semânticos (códigos), cujo trançado forma o texto, (...), e a que preferiria chamar, pelo menos como primeiro objeto de estudo, linguagem literária.” (BARTHES, 2004,p.158) De acordo com Barthes a pluralidade dos níveis semânticos forma a linguagem literária. Essa pluralidade em Murilo e Ponge é estendida à medida que o poema figura a minuciosa descrição da coisa ou a reflexão sobre seu nome. A vassoura, um simples objeto, ganha uma significância singular no poema:

A vassoura é certamente uma das máquinas úteis e poéticas. Como dança! Vem de tradição ilustre. Vassouras das feiticeiras das noites de Valpurgis, vassouras parentas do Barão de Vassouras. Tem-se varrido tanto desde que o mundo é mundo: a vassoura varre mais do que o próprio vento. Mas existem ainda muitíssimas coisas, pessoas e sistemas a serem varridos. (MENDES, 1995, p. 1010)



O poeta vê o objeto/signo através da subjetividade e cria ao final um jogo plural de significância. Tal como em Ponge se define o gênero do *objeu/objoego*:

É aquele em que, colocado inicialmente em abismo o objeto de nossa emoção, a espessura vertiginosa e o absurdo da linguagem, considerados isoladamente, são manipulados de tal maneira que, pela multiplicação interior das relações, pelas ligações formadas no nível das raízes e pelas significações fechadas a sete chaves, seja criado aquele funcionamento que, só ele, pode dar conta da profundidade substancial, da variedade e da rigorosa harmonia do mundo. Além disso, lê-se no neologismo *objoego* um sema de resistência: *ob-jeção*, que já se encontra no termo original *ob-jeto* (de *objicere*: “lançar diante, contra”). Em Ponge, o objeto olhado procura anular o homem que lhe resiste, criando um objeto sonoro, a palavra. Nomeando a coisa, a linguagem lhe resiste, e essa resistência a funda. (PETERSON, 2002, p. 23)

Por essa definição e tradução de *objeu* poderíamos pensar que a vassoura, lançando-se adiante ou contra o homem, o fará criar o objeto sonoro – a palavra, que excedendo a coisa uma vez já descrita, irá fundá-la sempre como outra.

Assim, o local de enunciação, donde se crê produzir ou reinventar sentidos, seria poliédrico; tal como um sólido prismático de cristal, este local decomporia os raios luminosos, que ao se refletirem tornam incomensuráveis suas direções. O poema usa essa reverberação indefinida, registrando a multiplicidade de sentidos que a poesia assume.

Para Derrida, a marca não se repete, toda inscrição se divide e está em processo de disseminação constante. Assim, um determinado significado postulado pelo discurso do *logos* pode ser percebido diferentemente, conforme apresentado em *Microlições de Coisas*. Entre a tentativa de mostrar os impasses em se formar moradas fixas e o desejo de que o traço se repita

constitui-se a perspectiva desconstrucionista, que como uma experiência da possibilidade do impossível não se fecha em regras, opiniões ou clichês. Trata-se de aceitar o que está por vir sem antes criar um modelo apriorístico, ao qual o acontecimento possa se enquadrar. Logo a desconstrução seria:

Longe de ser uma técnica metodológica, um procedimento possível ou necessário, expondo a lei de um programa e aplicando regras, isto é, desdobrando possibilidades, a “desconstrução” foi freqüentemente definida como a própria experiência da possibilidade (impossível) do impossível, do mais impossível, condição que divide com o dom, o “sim”, o “vem”, a decisão, o testemunho, o segredo etc. E talvez a morte.

(DERRIDA, 1995a, p. 19)

Nesta repetição em diferença delinea-se a *metáfora do albergue*<sup>4</sup>, a imagem do local de passagem, do espaço que será ocupado a qualquer instante por um outro, sobretudo desconhecido, temporário e efêmero. Um outro que ao chegar neste local de passagem já se posiciona para um movimento de partida, podendo em *Poliedro* ser representado pelas coisas que se transformam ao longo do tempo: a caneta, a lata de lixo, o telefone, etc, e das quais se salva apenas o nome, o signo, deslocado em deriva. Um nome que não mais descreve uma simples coisa – a caneta como era descrita em outro tempo. O tempo modifica a coisa e o seu nome ao designá-la noutra época também designará outra coisa. O poeta parece perceber isso trabalhando em torno do objeto com os marcadores temporais: *naqueles tempos/ hoje e outrora/ hoje*.

**Naqueles tempos** a caneta era um palito aumentado, a que se ligava uma pena estática. **Hoje** a caneta sofreu também enorme revisão que atinge todas as coisas. (MENDES, 1995, p.1006)

---

<sup>4</sup> - Palestra de Luiz Fernando Medeiros de Carvalho, UFF, 1º semestre/2003.

ou, ainda:

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

(MENDES, 1995, p.1009, grifo meu)

Blanchot situa o espaço da poesia como o lugar em que as questões escapam ao questionamento do discurso, e neste sentido considera a linguagem de natureza divina, uma vez que ela dissolve tudo, errando sempre o que se nomeia, pois o que se nomeia escapa ao discurso. Embora o nome seja estável, ele não eterniza a questão, ela se colocará a frente dele, interrogando-o, perquirindo-o, mesmo por que ele, o nome, é eterno. Reconhecer o nome *caneta* como não mais relativo *hoje* ao que este objeto fora *outrora* pode a princípio parecer uma atitude simples e óbvia, porém ela se aplica a outras situações, nas quais o nome, mesmo permanecendo, não corresponderá ao objeto. Neste caso a caneta, desde o tinteiro até a esferográfica, torna-se um objeto suscetível a mudanças, mas sempre dado pelo nome/signo caneta.

De fato, quando eu falo, reconheço que somente existe palavra porque o que “é” desapareceu naquilo que o nomeia, fulminado para tornar-se a realidade do nome: a vida desta morte, eis o que é admiravelmente a palavra, a mais ordinária e, num nível mais elevado, o do conceito. (...) o que é precisamente, desapareceu: algo estava, que não está mais aí; como reencontrar, como recuperar minha palavra, esta presença anterior que precisa excluir para falar, falar dela?  
(BLANCHOT, 2001, p.77)

No apagamento ou transformação do significante e na dificuldade de o homem lidar com o devir constante pode estar contida uma intensa angústia, que é também uma via que nos conduz ao encontro de nós mesmos. Um

encontro marcado pelo exercício da consciência que ao se abrir mostra-nos o abismo, o que há por detrás das coisas, dos objetos, das pessoas, dos nomes e até mesmo da morte.

Segundo Luciana Stegagno Picchio<sup>5</sup>, a angústia era um sofrimento presente em Murilo. Nesta ocasião, ela relata o momento de sua morte. Disse-nos que Murilo se encontrava sentado com os braços estendidos sobre o apoio da cadeira, reclamando de estar angustiado. Ela pergunta se ele gostaria de ir ao médico e chega a insistir. Ele responde que não, pois é apenas angústia. Luciana vai embora, desce umas escadas e quando chega à portaria resolve voltar, pois havia percebido algo estranho. Murilo, segundo ela, não pronunciara outra palavra a não ser angústia, repetidas vezes. Luciana se despede (pela segunda vez), começa a descer a escadaria, mas resolve voltar e encontra Murilo Mendes morto. Ratificamos com isso que a palavra *angústia* é um índice recorrente na vida e obra do poeta, que o acompanha até a hora de morrer.

Reconhecer o abismo, visitar outras formas, saltar os limites impostos pela linguagem, deixar vir outras possibilidades, explorar o universo inesgotável da abstração seria, segundo Derrida, renovar os *nomes que nos são dados como herança* e o *rastro*, que para ele tornam a linguagem ilegível, embora fundem a possibilidade da linguagem.

---

<sup>5</sup> - Conferência realizada 12 de agosto de 1999 no Centro de Estudos Murilo Mendes em Juiz de Fora, promovida pelo Departamento de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora

Em *Microlições de Coisas*, o poeta doa-se à hospitalidade das diversas vozes que convivem dentro do ser, visita outras formas e produz um discurso capaz de gerar múltiplos sentidos no espaço do poema, estranhando a verdade que está sempre chamando para um centramento, ou para o racionalismo dos *espíritos práticos*. As coisas, ao contristarem o poeta, são por ele inscritas em um campo semântico bem particular – o do sentido, quando, por exemplo, declara acreditar em ossos de borboleta.

São lindos os ossos de borboleta. Bem sei que só existem em sentido figurado; ninharias que lhes deram o nome; um ceitel, um sexto de real ou do irreal, um milésimo do zero. Mas acredito teimosamente na existência dos ossos de borboleta.

(MENDES, 1995, p.1000)

Trata-se de uma contemplação das coisas, de suas mudanças e nuances nos mais diferentes tempos e contextos. A laranja, por exemplo, pode não representar nada mais que uma fruta rutácea, nectarífera e aromática para muitos; porém, para o poeta a laranja se aparenta ao lustre de Baudelaire, acendendo-lhe a imaginação.

... A laranja aparenta-se ao lustre de Baudelaire: um objeto circular, luminoso, que acende a imaginação.

Só que o lustre é menos útil. Certos espíritos práticos o acharão mesmo totalmente inútil, decorativo apenas, depois da invenção da eletricidade.

(MENDES, 1995, p.1002)

Além disso, neste poema Murilo pensa a utilidade das coisas, apontando para o aspecto de que tal utilidade apenas poderá ser medida em função da relação subjetiva que o homem tem com a coisa.

Na poesia o significado fixo pode ser constantemente alterado, daí o espaço poético delinear-se como enunciador não apenas de novos sentidos,

mas como um princípio para se pensar a própria existência. Barthes aponta: “a vida é isso mesmo que vem já constituído como uma escrita literária: a escrita nascente é uma escrita passada.” (BARTHES, 2004, p.156)

Incomodado com a relação entre as coisas e os nomes, Murilo pensa o queijo como responsável pela sua compreensão a respeito da eternidade:

Minha mais remota idéia de eternidade talvez me tenha sido fornecida pelo queijo, que resumia aos meus olhos o círculo e a brancura, elementos básicos de eternidade, eu imaginava. Que decepção quando soube o círculo já fora inventado há muito tempo! Julgava que o tivesse descoberto. (MENDES, 1995, p.1009)

O lixeiro também fará o poeta “*manobrar a manivela dos sentidos*” (MENDES, 1995, p.963): a princípio, ele parece se incomodar por quase nunca vê-lo. Depois, na ocasião de um encontro, nas vésperas do Natal o trabalhador se apresenta sorridente, anunciando: “Eu sou o lixeiro.” e Murilo assinala: “Não tolero ignorar os nomes daqueles com quem trato. A função adâmica do poeta move-o a nomear as coisas e as pessoas” (MENDES, 1995, p.1008). No entanto, as coisas nomeadas também o inquietam: “Eu era menino, obsedado por certos nomes de plantas, minerais, lugares.” (MENDES, 1995, p.1023)

Ponge, por sua vez, parece ter não apenas uma obra literária dirigida às coisas, mas também em sua própria forma de viver revela um interesse por elas, dada a sua maneira particular de ver e admirar o mundo, como ele declara, na *Introdução ao Partido das Coisas*:

Não me conhecerão, não terão uma idéia de mim senão através de minha concha, de minha morada, de minhas coleções; ou antes, pois são armas, de minhas panóplias. Através do acento de minha representação do mundo. (PONGE, 2000. p.39)

Os limites se desvanecem e já não sabemos se na construção poética descrita de uma *borboleta* se descortina a dúvida pessoal do homem/poeta ou a voz, transmitida por ele, de uma coletividade que reclamaria poeticamente uma nova forma de ver, sentir e pensar o mundo.

#### A borboleta

Quando o açúcar elaborado nos caules surge no fundo das flores, como xícaras mal lavadas, - um grande esforço se produz no solo de onde, súbito, as borboletas alçam vôo.

Porém, como cada lagarta teve a cabeça ofuscada e enegrecida, e o torso adelgado pela verdadeira explosão de onde as asas simétricas flamejaram,

Desde então, a borboleta errática só pousa ao acaso do percurso, ou quase isso.

Fósforo voejante, sua chama não é contagiosa. E, além do mais, ela chega muito tarde e pode apenas constatar as flores desabrochadas. Não importa: comportando-se como acendedora de lâmpadas, verifica a provisão de óleo de cada uma. Pousa no cimo das flores o farrapo atrofiado que carrega e vinga assim sua longa humilhação amorfa de lagarta ao pé dos caules.

Minúsculo veleiro dos ares maltratado pelo vento como pétala superfetatória, vagabundeira pelo jardim.

(PONGE, 2000, p.93)

Ponge quis dar a palavra às coisas, ele toma o partido delas, reclama por elas. Para alguns isto pode até parecer um absurdo, mas em conformidade com Michel Peterson, podemos considerar que é uma forma de “trazer à luz as forças que fazem convergir o querer-viver e o querer-gozar do Universo, que consiste em prestar ouvido às vibrações dos tampos harmônicos da natureza” (PETERSON, 2000, p.10-11).

Mas o que Ponge chama de coisas? O que seriam estas coisas de suas coleções? Peterson define as coisas pongianas como “sujeitos de experiência, coisas ao alcance da percepção e da língua.” (PETERSON, 2000, p.11)

Embora Derrida reconheça que Ponge não aceitava ser explicado:

Il a raison de ne pas supporter l'explication, et il ne la supporte pas en effet (Il est des moments où je me sens tout à fait hérissé (défensivement) à l'idée d'être expliqué; d'autres où ça retombe, et ou je me sens découragé, capable de laisser faire...).

(DERRIDA, 1988, p.30)

há em *Signéponge* uma reflexão a partir da assinatura que elucida o ato de criação em Ponge; nela Derrida distingue três modalidades da assinatura: as do nome próprio, do estilo e do nome geral/comum, considerando que em Ponge ocorram tais modalidades. Na primeira o poema é identificado pelo seu signatário – o poeta, que assina, ao escrevê-lo, seu nome próprio: Francis Ponge (nome este que já seria um nome, antes de ser o nome de seu nome Francis Ponge, portanto nem sempre sendo próprio). Na segunda, o poema pode ser reconhecido pelo seu estilo, ou seja, pelas marcas signatárias que o poeta inscreve no texto e, além do nome próprio e do estilo, há a terceira assinatura, pois a poesia que “toma o partido das coisas” pode ser assinada pela própria coisa; pela coisa que assina designando-se, pela escrita:

...l'écriture se désigne, décrit et inscrit elle-même comme acte (action et archive), se signe avant la fin en donnant à lire: je me réfère à moi-même, ceci est de l'écriture, je suis écriture, ceci est de l'écriture, ce qui n'exclut rien puisque, quand la mise en abyme réussit, donc quand elle s'abîme et fait événement, c'est l'autre, la chose comme autre qui signe.

(DERRIDA, 1998, p. 47-48)

Derrida considera que essas modalidades podem ser distintas, mas em Ponge elas se aglutinam. Essa aglutinação determina, pois, o signo de Ponge. Ele passa a ser marcado por este signo, que contém seu nome próprio, seu estilo e sua coisa que fala e também assina.

Na escrita do poema *A vela*, por exemplo, é a vela que se escreve ela mesma; trata-se, portanto, da relação com a escrita que se auto-assina.



### A vela

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

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

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

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

(PONGE, 2000, p.63)

Apesar de Ponge assinar o poema, sendo o autor do texto, a vela assina junto com ele, “apaga” o texto. Tal como se ela falasse de si mesma, a imagem revela-se independente da assinatura do nome próprio Francis Ponge. Todavia, à medida que se lê o texto, é possível descobrir um estilo pertinente a Ponge. Assim, a assinatura da coisa e a assinatura do poeta se antecipam pelo estilo.

Em *Signéponge*, Derrida ainda compara a escrita de Ponge a uma esponja. Segundo ele, a esponja absorve do exterior substâncias que poderão modelá-la; sua forma é variável e adaptável, podendo ainda a qualquer tempo voltar ao seu formato anterior. Ao absorver, modifica-se, adapta-se e por fim volta a sua forma primeira. Derrida compara-a à imagem do receptáculo, “...C’est une remarquable figure de réceptacle, un subjectile pour l’écriture, comme la page ou la table sur laquelle il écrit...” (DERRIDA, 1988, p.56)

Assim, a esponja é pensada como um equivalente modular à escrita, que comporta todas as formas.

...l’éponge constitue non seulement le terme d’une analogie (allégorie ou métaphore) mais aussi de surcroît le milieu de toutes les figures, la métaphoricité elle-même. Comme il le dit, lui, de quelqu’un dont il fait l’éloge, elle a toutes les qualités, dons, plus une: celle de les comporter toutes. (DERRIDA, 1988, p.60)

Ponge teria, pois, um movimento similar ao da esponja. Ao absorver a coisa se deixa modelar/contaminar por ela, que dará à sua escrita o formato de acordo com a imagem de cada momento, de cada ato, de cada acontecimento, que é impar pela sua forma única. Depois Ponge larga a coisa, deixa-a só, ela parece se escrever, ela comanda sua própria forma, a forma a ser delineada pela escrita. A coisa se auto-escreve, ela assina. No final do poema, Ponge, que assimilou a coisa se enchendo dela e delineando seus diversos formatos, abandona-a e assina Francis Ponge.

Ele (Ponge) escreve comandado por ela (coisa) e ela só existe comandada por ele. Estabelece-se uma relação de dependência, pois Ponge não poderia assinar senão pela coisa, e ela jamais poderia se mostrar em imagens senão pelo poeta. Eis um casamento, tal como reconheceu Derrida em *Signéponge*.

Delineia-se, então, em sua obra, uma forma de pensatividade própria do texto poético, a partir da qual “poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar.” (PETERSON, 2000, p.43)

Ponge, na descrição poética das coisas, pensa a condição humana. Seus textos sugerem o movimento da própria vida, há neles um esforço, um desejo manifesto de descoberta, representado, metaforicamente, por estas coisas. Porém, como na vida, a descoberta não se realiza por inteiro. À medida que Ponge descreve as coisas parece compreender que é no

caminho, na construção que se descobre, se constrói a vida ou a própria coisa descrita; está consciente, pois, de que não há linha de chegada demarcada, a não ser pelo instante em que se dispõe a recomeçar a descrever ou a começar a descrever uma nova coisa, e por meio dela restabelecer a trajetória de busca incessante, porém sabendo que já não percorrerá o mesmo caminho, porque tanto ele, quanto a coisa descrita e o tempo da descrição já serão distintos.

Assim, poeticamente, Ponge parece se doar a este esforço de compreender a incompletude da nossa própria compreensão, tanto que compara este esforço ao mito de Sísifo.

Por muito tempo exprobei as palavras por me burlarem. Atualmente lhes sou reconhecido: elas me enganam, e, portanto, me descobrem. Se eu sou algo, minha covardia inicialmente me confundia com elas. Meu esforço contra elas ou, antes, apesar delas me descobre. Minha maneira de rolar o rochedo de Sísifo, eis o que tenho de mais pessoal. Tenderei, pois, às definições. (PONGE, 2000, p.39)

Seduzidos pelos nomes, pelas coisas e pelos nomes das coisas, Murilo e Ponge não apenas pensam, mas nos induzem a repensar alguns significados fixos e perceber a literatura como um espaço no qual idéias possam ser produzidas, por meio desta confluência da palavra e do mundo.

*O pensamento nada tem de interior; não existe fora do mundo e das palavras.*  
M. Ponty

## **2. Poesia e pensatividade: uma razão poética**

Compreender a poesia como uma forma de linguagem na qual a exigência da procura se mantém significa tirá-la de sua malfadada condição de futilidade e criar uma razão própria para tratar e questionar o desconhecido.

Neste espaço em que a escrita propicia uma procura infinita, as questões não se cristalizam e, por isso, a poesia torna-se útil e fundamental para a compreensão do ser e do mundo: ela constitui uma forma de conhecimento do homem e do mundo, que estaria mais próxima deles.

Buscarei salientar a pensatividade poética a partir da relação que os poetas Murilo Mendes e Manoel de Barros mantêm com a nomeação.

Gilles Deleuze, em *O que é a filosofia?*, reconhece que criar o conceito é função da filosofia, mas considera que existam outras maneiras para se pensar, independente de conceituações, entendendo que as ciências e as artes constituem idéias criadoras que não são os conceitos. Supõe-se aqui ser a literatura uma destas outras maneiras.

A exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio, pois há outras maneiras de pensar e de criar, outros modos de ideação que não têm de passar por conceitos, como o pensamento científico. (DELEUZE, 1992, p.17)

Deleuze discute como o pensamento operaria na filosofia, na ciência e na arte, uma vez que para ele o problema do pensamento é a velocidade infinita, que precisa de um meio que se mova também infinitamente.

A filosofia é a disciplina que consiste em criar conceitos, ou seja, tem a função de pensar as idéias, definindo-as a partir de um *plano de imanência*, que implicará uma experimentação tateante, um corte do caos.

Os conceitos são acontecimentos, mas o plano é o horizonte dos acontecimentos, o reservatório ou a reserva de acontecimentos puramente conceituais: não o horizonte relativo que funciona como um limite, muda com um observador e engloba estados de coisas observáveis, mas o horizonte absoluto, independente de todo observador, e que torna o acontecimento como conceito independente de um estado de coisas visível em que ele se efetuará. (DELEUZE, 1992, p.52)

Assim a filosofia busca pensar, adquirindo uma consistência, sem, contudo, perder o infinito, no qual o pensamento mergulha.

Já a ciência não tem por objeto os conceitos, mas as funções que se apresentam como proposições, por exemplo, o espaço geométrico. Ela opera suas funções sempre em um plano de referência, em relação ao qual será possível abordar o caos dando uma parada na imagem (referência a ser aplicada à função: o limite e a variável). Ou seja, por meio da desaceleração a ciência coloca um limite no caos para aplicar a função e analisar seu objeto.

Dir-se-ia que a ciência e a filosofia seguem duas vias opostas, porque os conceitos têm por consistência acontecimentos, ao passo que as funções científicas têm por referência estados de coisas ou misturas: a filosofia não pára de extrair, por conceitos, do estado de coisas, um acontecimento consistente, ao passo que a ciência não cessa de atualizar, por funções, o acontecimento num estado de coisas, uma coisa ou um corpo referíveis.

(DELEUZE, 1992, p. 164)

Finalmente, a arte, o que de fato nos interessa neste recorte, realiza-se sob sensações, um composto de perceptos e afectos.

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si.

(DELEUZE, 1992, p.213)

Fazer literatura é correr o risco de ser atravessado pelo percepto ou pelo afecto. Deleuze diz que o artista volta com os olhos vermelhos e o fôlego curto, pois pensar é sempre seguir a linha de fuga do vôo da Bruxa, é percorrer movimentos de velocidades infinitas e furiosas, ou seja, o artista se precipita em enfrentar o caos e a opinião, e a arte, por ser um bloco de sensações, é coisa do mundo que se conserva, experimentando a velocidade infinita do pensamento na criação e na monumentalização de sua criação.

Há na poesia um conhecimento que a ciência não consegue experimentar, como identifica Barros.

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá  
mas não pode medir seus encantos.  
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força  
existem  
nos encantos de um sabiá.  
Quem acumula muita informação perde o condão de adivinhar:  
divinare.  
Os sabiás divinam.

(BARROS, 2004, p. 56)

Para Michel Deguy, a poesia pensa por meio de uma razão própria. E pensar por meio de uma razão própria – a razão poética significaria produzir uma leitura que não se encerrasse em entendimentos convencionalizados. Segundo Siscar, a obra de Deguy propõe um trabalho de linguagem e sua “poesia parece estar bastante atenta àquilo que ‘pensa’ dentro da linguagem.”

(SISCAR, 2004, p.10) Para Deguy, os objetos da poesia seriam irreduzíveis a uma significação homogênea; eles não podem ser recortados simplesmente, pois seu sentido se realiza além da referencialidade material e nominal.

C'est que les choses de la poésie ne sont pas les objets prédécoupés descriptibles sous les yeux habitués, maniables sous la main affairée. Bien plutôt ces significations <<usuelles>> ont-elles à être perdues comme pour que commence le poème.

(DEGUY, 1998, p. 2)

Na poesia os signos, tanto em sua constituição visual como auditiva, remeteriam para um significado não apenas conceitual, mas metafórico; a coisa do poeta (o amor, o objeto, os seres, os sujeitos, o leitor, etc.) poderia tanto experimentar como fazer experimentar o espaço do devir.

Demarcada pelos limites determinantes, nascer e morrer, a vida se constitui como algo inexplicável. O homem de todas as épocas sempre buscou formas para explicar e/ou justificar a vida. Todavia, o que são estas formas ou estas expressões por meio das quais buscamos respostas para a condição humana?

Segundo Octávio Paz, a experiência do sagrado, do amor e da poesia são manifestações de algo que compõe a raiz mesma do homem. Sempre que tentamos sabê-las, elas nos escapam e sentimos que parecem ter sua origem em outro lugar anterior e fugidio, do qual fomos separados e estamos sendo separados a cada instante, mas que constitui nossa condição original, à qual uma ou outra vez voltamos. Mas, como voltamos? E por que este desejo de voltar?

É a partir destas indagações que me arrisco a escrever, não para torná-las menos obscuras ou tentar respondê-las, o que acredito não ser possível, mas sim para tomá-las como o lugar onde o que não se sabe produz questões.

As formas buscadas para representar e conseqüentemente explicar a vida são convertidas em imagens, e cada campo dos discursos da humanidade, antropologia, psicologia, religião, arte, ciência, filosofia, etc., faz sua leitura particular destas imagens, que se delineiam através da linguagem e muitas vezes são cristalizadas; respostas provisórias são dadas por estas áreas, que acabam sedimentando questões ainda discutíveis, fazendo-as virar axiomas, deixando, pois, de lidar com o improvável.

Contudo, a poesia é o lugar do pensamento no qual se elege o improvável como forma de se pensar a condição humana. Para Deguy em *L'impair*, a filosofia pensa transitivamente e a poesia intransitivamente. A filosofia, ao pensar transitivamente, busca um complemento, o objeto em relação ao qual ela pensa; a poesia, por não pedir complemento, delinea-se como o próprio pensar – o lugar do pensamento. Um espaço em que as “manobras com as palavras” (BARROS, 2005, entrevista), tal como diz Manoel de Barros, não buscam explicar nada, mas sim revelar esteticamente mistérios, pensando as coisas e as palavras, que naturalmente estão repletas de sentidos, pois “la beauté du poème ne peut se deployer hors du sens; et le sens est fait par de la signification linguistique” (DEGUY, 2000, p. 67)



Nota-se uma forma ímpar de pensar, que talvez corresponda exatamente ao fundamento de uma outra lógica, de uma outra razão – a razão poética. Para Deguy a arte proporciona uma emoção, e por isso “L’émotion a besoin de l’oeuvre” (DEGUY, 1998, p. 2) para se evadir e realizar a catarse. Porém, as coisas da poesia se dão à distância, necessitam de nossa crença. Na poesia, o sentir é dado também pelo que não vimos, pelas coisas não habituais aos olhos e às vezes indescritíveis, havendo uma consciência de que nos falta uma estrutura que acolha algo que desejamos dizer de outra maneira.

Eras

Antes a gente falava: faz de conta que  
este sapo é pedra.  
E o sapo eras.  
Faz de conta que o menino é um tatu  
E o menino eras um tatu.  
A gente agora parou de fazer comunhão de  
pessoas com bicho, de entes com coisas.  
A gente hoje faz imagens.  
Tipo assim:  
encostado na Porta da Tarde estava um caramujo.  
Estavas um caramujo – disse o menino  
Porque a Tarde é oca e não pode ter porta.  
A porta eras  
então é tudo faz de conta como antes?

(BARROS, 2001d)

Assim, a poesia refaz os lugares comuns e “refaisant place (ou vide), elle écarte ou absente pour une autre présence.” (DEGUY, 1998, p.3), bem diferente de nossa experiência em relação à linguagem utilitária, em que só aparece aquilo que nomeamos e só nomeamos o que vimos.

Saber nomear o que não é visto, sentir a coisa pela não-presença ou fazer sentir a coisa por uma presença outra pode significar aquilo que Deguy chamou “une poétique continuée par tous les moyens” (DEGUY, 1998).

Segundo ele, a poesia está sempre buscando ir (consciente de que não chegaremos) onde nunca fomos e nem nunca chegaremos. Porém neste caminho o poeta realiza e nós experimentamos por meio da arte aquilo que Barros considera mistérios (BARROS, 2005, entrevista).

Assim, uma *poética continuada por todos os meios* significa percorrer um caminho infindável. Por mais que o homem já tenha percorrido longos caminhos, chegando, por exemplo, à Web e a Marte (tal como aponta Deguy), revelando conhecimentos e lugares sobre questões desconhecidas, ainda há lugares onde nunca esteve e nunca poderá estar. Esta impossibilidade talvez represente o mistério próprio à existência. Trata-se de um segredo não místico, que por não se dissimular (DERRIDA, 1995c, p.44) mantém a conversa infinita, porque “o segredo é o que, na palavra, é estranho à palavra” (DERRIDA, 1995c, p.45). Logo, diríamos com Deguy que a poesia é continuada, por revelar a lucidez de saber que não é possível chegar e nem por isso deixa de buscar.

A procura continua e a poesia, ao recusar a razão que normatiza as individualidades, se mantém no espaço da busca. A poesia cria imagens, sensações e significâncias que, mesmo não respondendo à *questão*<sup>6</sup> interrogada, se aventuram nela.

Comment irions-nous? Parler de poétique, et continuée par tous les moyens, c'est se proposer de se demander si l'on peut y aller; et quels sont les moyens de la poésie pour une telle aventure. Si elle ne compte que sur elle-même, quelles sont ses propres forces? Elle a plusieurs cordes à son arc, sans doute. Ou à sa lyre si vous préférez. Et sa propre force dépend donc précisément de la torsion de ses cordes: de la torsion de ses tours ou tournures selon lesquels elle jouit de toutes ses facultés. Que peut-elle quand elle jouit

---

<sup>6</sup> - Lembramos a *questão*, segundo Blanchot.

librement de toutes ses facultés, nous faisant jouir, nous les parleurs,  
de toutes nos facultés de parole?

Généraliser, c'est extorquer une ultime plus-value à la profanation  
des figures, à la simonie des figures. Porter au paroxysme la pensée  
par figures – allégorie, prosopoée, paradoxe, oxymore...

(DEGUY, 1998 p. 5)

Ao contrário de outras instituições que conceituam, como a filosofia, ou representam, como a religião, a poesia revela a condição humana ao retratar o homem, encerrado em um universo de representações simbólicas dado pelas coisas e pelos nomes. O poeta ao torcer as cordas da lira inventa uma outra presença. Trabalhando as faculdades das palavras, ele cria o poema que pensa.

Todavia esse pensamento é marcado por uma falta que não se resolve, é inerente ao ser e, segundo Octavio Paz, só se completa com a morte, “pues ya se ha visto que esse algo que podría faltarle sería la muerte. (...) Pero la muerte es inseparable de nosotros. No está fuera: es nosotros. Vivir es morir.” (PAZ, 1972, p.149) O homem sempre buscou formas de expressão que lhe trouxessem um sentido para satisfazer suas inquietações e, é claro, justificar a vida que, para muitos, por ter sua explicação na morte, é inconcebível. Nesse sentido, à literatura seria também atribuída a tarefa de ajudar a explicar essas questões, embora tendo suas formas variado com as diferentes épocas e culturas. Sabemos que durante muito tempo ela endossava a moral social vigente, passando, principalmente, a partir do século XIX, a assumir um papel mais crítico e controvertido, até chegar ao século XX, quando as formas são extremamente reatualizadas, sobretudo com as vanguardas.

Numa expressividade não convencional, a poesia moderna cria imagens fabulosas, que ultrapassam o limite dos significados e dos significantes usuais, correspondendo ao processo de imaginação poética, principalmente quando os signos até então postulados entram em crise, ou não mais satisfazem. Essa poesia, ao estreitar a relação sujeito-objeto, questiona a fronteira entre o real e o irreal, contesta a ordem estabelecida e gera construções poéticas tais como as encontradas em *Microlições de Coisas*. Este jogo entre coisas e nomes pode se dar também em função de uma inspiração, que não está mais apenas no estado de alma do sujeito enunciador, tal como pensavam os românticos, por exemplo, mas entendendo que este sujeito, por ser marcado pela subjetividade-alteridade, inspira-se no que também possa estar fora de si.

Segundo Blanchot, a inspiração é dada por aquilo que nos chama “para fora de nós mesmos para ouvir, não a palavra, mas o que vem antes da palavra, o silêncio.” (BLANCHOT, 1997, p.104) Ou ainda: “a inspiração significa apenas a anterioridade do poema em relação ao poeta” (BLANCHOT, 1997, p.104) e por isso ela “não é o dom de um segredo ou de uma palavra concedidos a alguém já existente: ela é o dom da existência a alguém que ainda não existe.” (BLANCHOT, 1997, p.101)

Algumas coisas parecem ter chamado Murilo para fora de si, tal como ele próprio declara: “Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever,

rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.” (MENDES, 1995, p.974) Assim, passo a dizer que Murilo ao “ver” e “rever” é preparado pelo poema e ainda não existe como poeta.

Jean-Luc Nancy, em *Répondre du sens*, percebe o corpo como uma caixa de ressonância, que deseja ouvir a voz divina em busca de se explicar. Para ele o corpo é o meio por onde *Théa* – a deusa homérica, representante do “fora”, do limite, da experiência dos limites - manda o poeta cantar e este responde a um comando, a uma prece; o poeta recebe um ditado de uma voz que não escreve ela mesma, pois essa voz é um canto divino, isto é, absolutamente desconhecido.

O poeta ouve e sente essa voz, ao senti-la a traduz em palavras e escreve o poema. Logo, a sua voz ecoa o canto de *Théa* que, ao passar pelo corpo do poeta, recebe dele alguns sentidos, isto é, alguns valores e algumas correlações com sua própria existência (o simbólico) e com seu próprio saber. O canto divino de *Théa* é uma resposta do sentido, e, segundo Nancy, uma “*Res sponsoria*”, coisa que se responde, que responde em si, a si e de si e se constitui enquanto vontade de dizer de si e para si, pois quem diz já ouve.

Há um desejo por parte do poeta de ouvir o canto, e se colocar a escrever significa estar motivado por uma busca pelo todo. O desejo, evocado por uma falta, é que induz o poeta a produzir e responder pelo sentido. Não se sabe a origem da resposta “... il n’y a que réponse à de la réponse, et aucun n’a jamais commencé” (NANCY, 2000, p. 136), ou seja, o canto vem

quando o corpo se sentiu motivado pela busca do todo e se colocou a ouvir. Assim, Théa responde ao sentido de busca evocado pelo corpo, traduzindo-se em escrita, em resposta a uma espera, a uma promessa. Quem escreve escuta e se engaja na sua escuta , “écrire est s’engager à une rencontre (...) écrire est prendre rendez-vous”(NANCY, 2000, p. 137), deixa ressoar em si os sons vindos de alhures, as vozes divinas, pois “qui écrit résonne, et en résonnant, répond” (NANCY, 2000, p. 137).

A escrita é o nome dessa ressonância da voz e, dessa forma, ela está engajada a um apelo, a uma questão anterior, a uma causa, conjugando-se, portanto, o canto divino ouvido pelo poeta e o seu desejo de ouvir. O desejo de o poeta escrever e o desejo de Théa falar, através dele, são compartilhados, bem como a verdade singular que se revela neste instante de criação poética.

O corpo deixa chegar a voz divina humanizando-a e tornando-a escrita. “Le chant est la sonorité humaine du sens.”(NANCY, 2000, p. 140) Entretanto, a resposta do sentido vem de um fora de que *Théa* fornece algo que já é uma imagem poética. Não há um Deus/deuses, um oráculo que sopra a voz distante. Toda inspiração nasce do nada, da falta, do desejo de se explicar, figurada como Théa. É, pois, deste vazio silencioso e da incompletude de nossas compreensões sobre nós mesmos que brotam as palavras. A criação poética se constitui sob essa falta, isto é, do “desejo de ser” sentido pelo corpo. “C’est ce silence du dehors qui détient toute autorité et qui exhale toute inspiration.” (NANCY, 2000, p. 142).

O homem, na busca de compreender sua condição, depara-se com o abismo sobre o qual se constroem as idéias a respeito das coisas e do mundo.

El mundo se abre: es un abismo, un inmenso bostezo; el mundo – la mesa, la pared, el vaso, los rostros recordados – se cierra y se convierte en un muro sin fisuras. En ambos casos, el poeta se queda solo, sin mundo y volver a nombrar con palabras esa amenazante vaciedad exterior: mesa, árbol, labios, astros, nada.  
(PAZ, 1972, p.177)

Conforme Paz, quanto mais contemplamos o mundo e as coisas presentes nele, mais nos sentimos solitários, sendo esta contemplação prolongada por um *pânico*<sup>7</sup>, quando percebemos que: “No somos nada frente a tanta existencia cerrada sobre si misma” e que “el silencio de las piedras es nuestro próprio silencio” (PAZ, 1972, p.153)

Há, portanto, uma falta e a poesia seria uma das possibilidades de o homem alimentar este espaço, sem nunca preenchê-lo, visto que esta falta é a sua própria *falta original*. Uma falta que o obriga a crer que é ao mesmo tempo carência e conquista de ser. Lançado na sua *nadería* o homem inventa e escreve a poesia – a arte, que o transcende como conquista do ser. Assim, reconheceríamos na experiência poética a inspiração a partir das sensações oriundas do *fora*, que fundam o texto poético e constituem componentes responsáveis pela multiplicidade de sentidos da linguagem literária.

---

<sup>7</sup> - Lembramos da *fuga pânica* em Blanchot.

La inspiración es esa voz extraña que saca el hombre de sí mismo para ser todo lo que es, todo lo que desea: otro cuerpo, otro ser. La voz del deseo es la voz misma del ser, porque el ser es sino deseo de ser. Más allá, fuera de mí, en la espesura verde y oro, entre las ramas trémulas, canta lo desconocido. Me llama.

(PAZ, 1972, p.180-81)

Algo desconhecido chama o poeta, o convida, e ao tentar atender este chamado ou deixar vir o incognoscível o poeta inaugura formas inusitadas. Pensar, como Murilo (1995, p.999), que a mesa seja *um braço de floresta reduzida, operada, polida, reinventada*; que morder a fruta seja morder a realidade e poder saborear *o sumo de todas as coisas somadas - o sumo do universo*, seja talvez *saber o sabor e o sabor do saber* olhar o mundo através da “lição” que é dada pelas coisas.

Segundo Paz, a voz do poeta é e não é sua, é uma vontade impulsionada por forças contrárias que se enlaçam. Essa vontade se traduziu para os antigos poetas num mistério, que se denominou inspiração. Para eles a inspiração era algo natural, precisamente porque o sobrenatural fazia parte de seu mundo. E, se para estes a inspiração era um mistério, para os modernos ela se converte em problema psicológico, porque o moderno afirma a existência do mundo exterior somente a partir da consciência.

Paz assinala que o primeiro conflito entre a moderna concepção de mundo e a presença às vezes intolerável da inspiração se deu com os românticos alemães, que o enfrentaram com lucidez e plenitude; e que mais tarde a atitude surrealista serviu como tentativa para se compreender a inspiração no mundo moderno.



A empresa surrealista é um ataque contra o mundo moderno, porque pretende suprimir o conflito entre a concepção de razão e o mistério da inspiração. Não há eu, não há criador, mas uma sorte de força poética que sopra de onde quer e produz imagens gratuitas e inexplicáveis. A missão do poeta consiste em atrair essa força poética e convertê-la em um cabo de *alta tensão*, que permita descarregar imagens em benefício da inspiração. Assim a inspiração para os surrealistas se manifesta ou se atualiza em imagens. Por meio dela imaginamos e suprimimos contradições. Conforme Paz, o surrealismo transforma a inspiração em teoria, postula uma nova visão de criação poética, a qual utilizo aqui também para justificar a poesia como o espaço da pensatividade. Ao fazer da inspiração uma idéia do mundo, uma forma de se ler o mundo, o surrealismo faz com que a inspiração deixe de ser um mistério. Desta forma, a inspiração não mudou de natureza, mas pela primeira vez a idéia de inspiração não se choca com as outras crenças modernas.

El surrealismo hace césar la oposición y el destierro al afirmar la inspiración como una idea del mundo, sin postular su dependencia de un factor externo: Dios, Naturaleza, Historia, Raza, etc. La inspiración es algo que se da en el hombre, se confunde con su ser mismo y sólo puede explicarse por el hombre. Tal es el punto de partida del Primer Manifiesto. (PAZ, 1972, p. 173)

Breton tratou de assinalar o lugar de encontro entre o homem e o outro, o que Paz denominou o campo de eleição da outreidade, que interessa a toda a poesia, principalmente quando reconhecemos o sujeito lírico na 3ª pessoa. Isto é, um sujeito que não fala apenas de seu interior, mas que sente em seu interior as influências e marcas do exterior (a cultura, o outro, a coisa) e passa

a falar de si também por ele e a partir da experiência de ter sentido esse exterior. Para Breton e Paz, há um “querer ser”, um “desejo de ser”, e nesse desejo é fundado o ser do homem. Assim, a explicação para a inspiração seria aceitar o estranho, o desconhecido, o outro, a estupefação – a outreidade.

... la creación poética es una operación durante la cual el poeta saca o extrae de su interior ciertas palabras. O, si se utiliza la hipótesis contraria, del fondo del poeta, en ciertos momentos privilegiados, brotan las palabras. Ahora bien, no hay tal fondo; el hombre no es una cosa y menos aún una cosa estática, inmóvil, en cuyas profundidades yacen estrellas y serpientes, yoyas y animales viscosos. Flecha tendida, rasgando siempre el aire, siempre adelante de sí, precipitándose más allá de sí mismo, disparado, exhalado, el hombre sin cesar avanza y cae, y a cada paso es otro y él mismo. La otredad está en el hombre mismo. (PAZ, 1972, p. 176)

Dá-se, pois, o ato de escrever, que no primeiro movimento consiste em desprendimento do mundo e, depois, no segundo movimento, em entranhar-se nesse mundo pelo exercício desse desprendimento. Em seguida o mundo se abre em abismo, é hora de criar um novo mundo e voltar a nomear as palavras e as coisas, pensando-as e repensando-as. Rodeia o silêncio anterior à palavra e, ao encontrar seu mundo, o poeta se encontra sem palavras. As palavras não estão em parte alguma. “Hay que crearlas, hay que inventarlas.” (PAZ, 1972, p.177)

Mas como inventar palavras? Como inventar uma linguagem? Se pensarmos, em conformidade com Paz, a questão da outreidade, verificamos que não inventamos palavras, nem linguagem, nem mundo, o mundo é constituinte de nosso ser, bem como as palavras, que não estão nem dentro nem fora de nosso ser – elas são tramadas em nosso ser. As palavras são,

pois, uma das formas de nossa outreidade constitutiva. Quando o poeta tenta inventar palavras ele dá o *salto mortal* (PAZ, 1972, p.122) e renasce; é, portanto, outro.

No primeiro movimento a inspiração é deixar de sermos nós e, no segundo, ao deixar de “sermos nós”, sermos, pois, totalmente. As imagens poéticas, tão manifestamente mentirosas, residem nisto: saída e regresso, outreidade e unidade.

De que maneira específica a partir da nomeação, ou seja, da preocupação com os nomes e as coisas e inspirados por esse fora, Murilo e Barros criam uma razão poética, um espaço de pensatividade? Localizados em lugares bem distintos e tendo vidas muito diferentes poder-se-ia, contudo, apontar a relação de Barros (poeta interiorano) com as coisas “desnobres”, enquanto que a de Murilo (poeta cosmopolita) se dá com as coisas nobres.

Manoel de Barros, o poeta cuiabense, filho de fazendeiro, cresceu no pantanal brincando nos currais, e como ele mesmo diz, no meio de coisas “desimportantes” e das quais ele nunca desejou se afastar. Cenário que pode ser encontrado em vários episódios de sua poesia, pois em sua relação com as coisas e seus nomes sobressai uma preocupação com aquilo que é bem simples: as coisas do chão, pequenas, ínfimas, pensadas e sentidas mais pelas crianças do que pelos adultos.

Mosca pendurada na beira de um ralo –  
Acho mais importante do que uma jóia pendente.  
(...)  
O homem que deixou a vida por se sentir um esgoto –  
Acho mais importante do que uma Usina Nuclear.  
Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais  
Importante do que uma Usina Nuclear.  
As coisas que não têm dimensões são muito importantes.  
(...)  
É no ínfimo que eu vejo a exuberância.  
(...)  
Prefiro as máquinas que servem para não funcionar:  
Quando cheias de areia de formiga e musgo – elas  
Podem um dia milagrar de flores.  
(BARROS, 2004, p. 56 e 57)

E este homem-poeta deixa de fato uma vida nos grandes centros para se manter no pantanal cultivando as palavras, onde “só as coisas rasteiras o celestam” (BARROS, 2004, P. 41). Em seu livro *Memórias Inventadas*, Barros narra um episódio sobre o menino que queria ser poeta e a quem o pai nega tal hipótese, uma vez que, para ele, poeta não põe comida em casa; mas, insistente, o menino torna-se poeta e se declara fraseador.

Embora tenha viajado por algum tempo, passando por Nova York, onde estudou cinema e pintura, e pelo Rio de Janeiro, onde cursou Direito, Manoel de Barros decide se fixar no interior e de lá cria uma poesia voltada para a essência das coisas e dos homens. Como ele mesmo revela, seu rompimento com os grandes centros é marcado pela brutalidade de alguns homens e algumas cenas:

...quando escutei o discurso apoiando Getúlio Vargas – o mesmo Getúlio que havia entregue Olga Benário, aos nazistas – não agüentei. Sentei na calçada e chorei. Saí andando sem rumo, desolado. Rompi definitivamente com o Partido e fui para o Pantanal.  
(BARROS, 1998, entrevista)

Dedica-se, então, a escrever poemas que captam imagens simples e díspares e que, segundo ele, são escavações de coisas inúteis. Na busca das coisas simples e na tentativa de lidar com a linguagem fora dos padrões convencionais, este poeta evoca para sua criação um tempo anterior, em que a temática se direcionará à infância e/ou à origem das coisas. Barros parece buscar chegar às coisas sem o intermédio da língua: “Era só água e sol de primeiro este recanto. Meninos cangavam sapos. Brincavam de primo com prima. (...) Não havia instrumento musical. Os homens tocavam gado. As coisas ainda inominadas. Como no começo dos tempos.” (BARROS, 2003b p. 37). Ele alimenta, assim, um sentido particular que pode ser reduzido ou morto pela arbitrariedade das palavras, tal como se lê em *O livro das Ignorâncias XIX*:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a  
imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.  
Passou um homem depois e disse:  
Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que  
fazia uma volta atrás de casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.  
(BARROS, 2001c, p.25)

Em outros versos, também em *O livro das Ignorâncias III*, Barros diz, sobre o gosto de desnomear:

... Mas eram coisas desnobres como intestinos de moscas que se  
mexiam por dentro de suas palavras.  
Gostava de desnomear:  
Para falar barranco dizia: lugar onde avestruz esbarra.  
Rede era vasilha de dormir.  
Traços de letras que um dia encontrou nas pedras de uma gruta,  
chamou: desenhos de uma voz.  
Penso que fosse um escorço de poeta.  
(BARROS, 2001c, p. 79)

Desacostumando as idéias, desarrumando os padrões, desinventando e descobrindo os nomes e as coisas, Barros, pelos deslimites das palavras, recria os sentidos, confirmando-nos que o nome pode inscrever uma morte em suspensão, isto é, o nome apagaria a coisa que precisa ser pensada além desse nome como simples referente visível. Este poeta, mesmo voltado para as coisas ínfimas, não deixa de criar versos sofisticados e que exprimem talvez imagens surrealistas.

Tenho o ombro a convite das graças.  
.....  
(Tirei as tripas de uma palavra?)  
.....  
A chuva atravessou um pato pelo meio.  
.....  
Eu tenho faculdade pra dementes?  
.....  
A chuva deformou a cor das horas.  
.....  
A placidez já põe a mão nas águas.  
(BARROS, 2001c, p.43)

Cada um desses versos cria imagens isoladas e aparentemente independentes; porém, no conjunto, as imagens produzidas por eles poderiam justificar o pensamento quando este cria uma forma de leitura não seqüencial e descontínua. A poesia reproduz um movimento que é peculiar ao próprio absurdo da existência e torna possível a estranha imagem da chuva atravessar um pato ou da placidez pôr a mão nas águas.

Ao tirar as tripas das palavras, Barros nos remete para a possibilidade de pensarmos as coisas livres da “sujeira” (do convencionalismo), conforme diz Ponge; ou Murilo, que busca olhá-las assumindo a palavra refratária. Esse empenho em limpar as palavras desgastadas pelo uso é manifestado tanto em Murilo como em Barros, bem cedo.

Descobri aos 13 anos que o que me dava prazer nas leituras não era a beleza das frases, mas a doença delas.  
Comuniquei ao Padre Ezequiel, um meu Preceptor, esse gosto esquisito.  
Eu pensava que fosse um sujeito escaleno.  
- Gostar de fazer defeitos na frase é muito saudável, o Padre me disse.  
Ele fez um limpamento em meus receios.  
O Padre falou ainda: Manoel, isso não é doença, pode muito que você carregue para o resto da vida um certo gosto por nada...  
E se riu.  
Você não é de bugre? – ele continuou.  
Que sim, eu respondi.  
Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas –  
Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.  
Há que apenas saber errar bem o seu idioma. Esse Padre Ezequiel foi o meu primeiro professor de agramática.

(BARROS, 2001c, p.87)

Neste poema, além de encontrarmos índices sobre a preocupação de Barros com as construções frásicas, vimos declarado o seu gosto pelos desvios e uma aceitação de que neles possam hospedar as melhores surpresas. Os ariticuns (frutos) maduros são encontrados nos desvios das estradas, de maneira que a razão poética só poderia ser encontrada ao “errar” o idioma, isto é, na agramaticalidade, ou ainda na errante caminhada do índio. Porém, foi necessário que o Padre fizesse um limpamento nos receios do poeta, a fim de que ele pudesse se sentir livre para escrever, mesmo que “escalenamente”.

Em *Memórias inventadas*, Barros declara seu gosto pelas palavras inacabadas, trazendo para a prosa poética uma metáfora que aproximará o poeta do arqueólogo, bem como de um gesto que buscará limpar a palavra.

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas

civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queira então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondi a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora.

(BARROS, 2003a, p.1)

E talvez por isso a poesia para Barros seja a voz de fazer nascimentos; o tempo e o espaço que não se fecham em respostas definitivas encontram na voz da criança e do poeta o delírio do verbo, a razão da poesia. Tendo sua própria razão, a poesia em Barros não tolera ser vista por pessoas razoáveis:

As coisas não querem ser vistas por pessoas razoáveis:  
Elas desejam ser olhadas de azul –  
Que nem uma criança que você olha de ave.

(BARROS, 2001c, p.21)

*E voando fora das asas a poesia pensa. Ao tirar as tripas das palavras,* ela cria imagens que explicarão o que a linguagem corrente é incapaz de dizer, e o poeta não apenas descreverá um objeto ou uma sensação, ele os porá diante de nós para que possam ser percebidos, sobretudo, fora de seu lugar comum.

A lua faz silêncio para os pássaros,  
- eu escuto esse escândalo!  
Um perfume vermelho me pensou.

(BARROS, 2001c, p.69)

Segundo Paz, a normatividade das palavras origina-se da incapacidade da linguagem convencional para transcender o mundo dos opostos relativos e



interdependentes. A dialética do isto ou aquilo é uma tentativa para salvar os princípios lógicos e em especial o da não-contradição, o que não interessa à poesia.

Outras áreas do saber lidam dicotomicamente com a pretensa satisfação de se colocarem diante de isto ou aquilo. A poesia não se satisfaz diante deste puro binarismo, cria, uma série de indagações, que ao abalarem esta estrutura cristalizada do isto ou aquilo podem avançar em golpes de intermitência. Abre-se um espaço onde se pode pensar aquilo, por exemplo, que a filosofia perdeu.

Ainda que não o diga, a poesia se vale do silêncio, da ocultação; ela sugere, aponta, chega perto de realizar o nosso desejo de ser. Num jogo incessante, que conjuga sede e satisfação, ela diz sem dizer. Ou ainda, dizendo apofaticamente, aponta para a seguinte questão: eu sei o que eu não sou, mas eu não sei o que eu sou. A imagem poética torna-se irreduzível a qualquer explicação, sustentando-se em si mesma. Ela é um recurso contra o não-saber e o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a experiência do que nos rodeia e de nós mesmos.

Assim, Barros faz uma ficção de engendramento de gênese e pela linguagem poética tenta expressar algumas “questões”, porém sem buscar respondê-las ou explicá-las apresenta uma outra razão para pensá-las.

O mundo não foi feito em alfabeto. Senão que primeiro em água e luz. Depois árvore. Depois lagartixas. Apareceu um homem na beira do rio.

Apareceu uma ave na beira do rio. Apareceu a concha. E o mar estava na concha. A pedra foi descoberta por um índio. O índio fez fósforo da pedra e inventou o fogo pra gente fazer bóia. Um menino escutava o verme de uma planta, que era pardo. Sonhava-se muito com pererecas e com mulheres. As moscas davam flor em março.

Depois encontramos com a alma da chuva que vinha do lado da Bolívia – e demos no pé. (BARROS, 2001c, p.95)

Quando buscamos na poesia um espaço para se pensar o homem, diferente de outras instituições do saber, encontramos o espaço do indecidível, que é o próprio homem – o espaço do devir, da condição que Paz considera ser sempre *más allá*; Blanchot, uma *conversa infinita* e Deguy, a *poética continuada por todos os meios*.

Embora Barros pareça querer chegar às coisas sem a linguagem e crie versos dizendo que o *mundo não foi feito em alfabeto*, é pela linguagem que pensará o mundo. Nele o exercício da *procura* é mantido e ampliado pelos pleonasmos, prosopopéias e pelas sinestésias.

No fim da tarde, nossa mãe aparecia nos fundos do quintal: Meus filhos, o dia já envelheceu, \* entrem pra dentro.  
Um lagarto atravessou meu olho e entrou para o mato.  
Se diz que o lagarto entrou nas folhas, que folhou.

*\*Aí a nossa mãe deu entidade pessoal ao dia. Ela deu ser ao dia. E ele envelheceu como um homem envelhece. Talvez fosse a maneira que a mãe encontrou para aumentar as pessoas daquele lugar que era lacuna de gente.*

(BARROS, 2004, p.21)

O próprio poeta destaca a extensão dessa imagem criada pela linguagem poética, haja vista a nota de rodapé, por ele escrita, em relação ao verbo *envelhecer*.

Anunciando que fará brincados com palavras, a poesia de Barros, ao aproximar realidades aparentemente opostas, pensa surrealisticamente o mundo e cria imagens fabulosas:

Choveu de noite até encostar em mim. O rio deve estar gordo.  
Escutei um perfume de sol nas águas.  
(...)  
Uma violeta me pensou. Me encostei no azul de sua tarde.  
(...)  
Os patos prolongam meu olhar... Quando passam levantando a tarde  
para longe eu acompanho...  
(...)  
De noite o silêncio estica os lírios.

(BARROS, 2004, p. 32-33)

Segundo Pierre Reverdy, poeta próximo do surrealismo, citado por Breton no seu manifesto surrealista de 1924, a imagem

... é pura criação do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e justas, mais a imagem será forte, mais força emotiva e realidade poética ela terá...

(BRETON, 2001, p.34)

Para Breton, seria falsa a idéia de que a mente captou as relações das duas realidades: ela não capta essa relação conscientemente, sendo o jogo do pensamento, para o surrealismo, desinteressado. Assim, dessa aproximação das duas realidades diferentes, brota uma luz particular, a luz da imagem. Na poesia moderna, a simples observação de determinado objeto poderá produzir uma imagem cuja primeira aproximação cause estranhamento. Porém, é possível que nela estejam guardadas as contradições da própria lógica humana.

Para Blanchot o surrealismo é mais que uma história, uma época, um estilo; ele está em toda parte e pode ser tratado de diversas maneiras. A mais discutível delas é a escrita automática, que abre às palavras um novo crédito ilimitado; Blanchot, porém, não confia que esta experiência seja mística e

alucinatória, como apontara Breton, mas presente e possível a cada um de nós.

A eficácia, a importância da escrita automática reside no fato de ela revelar a prodigiosa continuidade entre meu sofrimento, meu sentimento de sofrer e a escrita do sentimento desse sofrimento. Com ela se desfaz a opacidade das palavras, dissipa-se sua presença como coisa. Elas são tudo o que sou naquele mesmo instante. Suspendendo obrigações da reflexão, permito à minha consciência imediata irromper na linguagem, a esse vazio preencher e a esse silêncio expressar-se. (BLANCHOT, 1997, p.90)

Considerando a linguagem uma expressão imediata do pensamento, Breton fez com que ela se tornasse sujeito; ela desaparece, pois, como instrumento. Segundo Blanchot a escrita automática fará a linguagem se confundir com o próprio pensamento e a emancipação da palavra terá dois sentidos. Primeiro, não é a palavra que se torna livre, mas o meu pensamento dado por essa palavra, e, segundo, as palavras não dependem mais exclusivamente das coisas que expressam, pois ao agirem “por conta própria” elas brincam. Como em um jogo, haverá sempre uma expectativa, e as palavras talvez não nomearão o que se espera. Ou seja, as palavras não ficam sempre no mesmo lugar, “elas se mexem, têm suas exigências e nos dominam.” (BLANCHOT, 1997, p.91)

Além disso, Blanchot considera o surrealismo sempre atual, em função do seguinte paradoxo: ele rejeitou a literatura que buscava a arte como ornamento e enfeite a fim de propiciar o lazer, rejeitou o controle (moral, religião, tradição) e se colocou a serviço da revolução. Consideração esta também assinalada por Walter Benjamin (1994) em *O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*. Para ele, o surrealismo não é uma

teoria, mas uma experiência revolucionária. A superação autêntica e criadora no surrealismo se dá numa iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica e a proximidade com as coisas é reveladora. Segundo Benjamin, os surrealistas pressentiram as energias revolucionárias que transcendem das coisas e puderam se orgulhar de uma surpreendente descoberta:

Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, (...) Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução. (BENJAMIN, 1994 p. 25)

Desse modo, para Benjamin os autores surrealistas compreenderam melhor do que ninguém a relação entre objetos e revolução, de maneira que o surrealismo possa ser entendido como uma experiência revolucionária, que consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político.

No surrealismo, segundo Benjamin, a atenção dos poetas estaria voltada para a palavra, para as construções de poemas sintéticos que exploram o valor plástico da palavra e para os “jogos de transformação fonética e gráfica, que já há quinze anos apaixonam toda a literatura de vanguarda, do futurismo ao dadaísmo e ao surrealismo, nada mais são que experiências mágicas com palavras, e não exercícios artísticos” (BENJAMIN, 1994, p.28)

Defendendo a liberdade de construção os surrealistas transitaram com muita rapidez do reino lógico dos conceitos para o reino mágico das palavras. Porém, ao tentar mobilizar uma política poética, há o perigo de se perder o

contemplativo, de modo que a poesia perderia seu papel. Na política, por exemplo, metáfora e imagem, segundo Benjamin, se diferem de forma irreconciliável, pois o espaço da imagem política não pode ser medido de maneira contemplativa. Logo, a tarefa da inteligência revolucionária fracassou, por não poder ser realizada contemplativamente. Entretanto, se a revolução não pode ser realizada contemplativamente, ela pode ser pensada e esse modo de pensar - o poético, ao lidar com a plasticidade e a mágica das palavras, talvez encontre na/pela arte um caminho no qual a digressão sobre a poesia poderá esclarecer e/ou conhecer as coisas.

Sentindo o mundo das coisas prontas como se elas não bastassem, o surrealismo invoca o imaginário e faz um apelo, tendo perpetuamente o tateamento para outra coisa, um sentimento de presença-outra, pois a vida e a poesia estão alhures, conforme Blanchot, “alhures significa que a existência nunca está ali onde está”. (BLANCHOT, 1997, p.95) Em função disso: “O surrealismo é uma dessas tentativas pelas quais os homens pretendem se descobrir como totalidade: totalidade inacabada.” (BLANCHOT, 1997, p.95)

Barros diz: “Juro que sou inocente nesse empate com os surrealistas” (BARROS, 2005, entrevista), mas entende que o fato de poder haver surrealismo em sua arte não se deve ao empate com a questão teórica acerca do surrealismo. Investindo na sua persona “desnobre”, ele diz: “Surrealismo em minha arte pode haver, mas há de ser por conta da mesma disfunção cerebral que os poetas carregam.”(BARROS, 2005, entrevista)

Pensando surrealisticamente e desnomeando as coisas e os seres a poesia em Barros revela o desejo de ser. É o próprio Barros quem diz, citando o Pde. Antônio Vieira, “o maior apetite do homem é desejo de ser”. (BARROS, 2004, p.36)

Em Barros, este *desejo de ser* ou a *procura* parece se manter na alteração das significâncias manifestada em seus versos, quando ele investiga as memórias fósseis em busca de limpar as palavras.

Escrevo o idioleto mannelês arcaico (Idioleto é o dialeto que os idiotas usam para falar com as paredes e com as moscas). Preciso de atrapalhar as significâncias. O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.) Sou muito higiênico. E pois. O que ponho de cerebral nos meus escritos é apenas uma vigilância pra não cair na tentação de me achar menos tolo que os outros. Sou bem conceituado para parvo. Disso forneço certidão. (BARROS, 2004, p. 43)

Limpendo as palavras da solenidade, descobrindo o nada, o abandono, a desutilidade, o silêncio, Barros diz que: “Melhor que nomear é aludir. Verso não precisa dar noção” e “o que sustenta a encantação de um verso (além do ritmo) é o ilogismo.” (BARROS, 2004, p.68)

Assim, esse poeta compreende que “A terapia literária consiste em desarrumar a linguagem a ponto que ela expresse nossos mais fundos desejos.” (BARROS, 2004, p.70). Em sua poesia, Barros dá expressão às coisas, tirando-as de sua condição muda e dando-lhes a condição de pensar.

Uma estrada é deserta por dois motivos: por abandono ou por desprezo. Esta que eu ando nela agora é por abandono. Chega que os espinheiros a estão abafando pelas margens. Esta estrada melhora muito de eu ir sozinho nela. eu ando por aqui desde pequeno. e sinto que ela bota sentido em mim. Eu acho que ela mancha que eu fui para a escola e estou voltando agora para revê-la. Ela não tem indiferença pelo meu passado. eu sinto mesmo que ela me reconhece agora, tantos anos depois. eu sinto que ela melhora de eu ir sozinho sobre seu corpo. De minha parte eu achei

ela bem acabadinha. Sobre suas pedras agora raramente um cavalo passeia. E quando vem um, ela o segura com carinho. Eu sinto mesmo hoje que a estrada é carente de pessoas e de bichos. Emas passavam sempre por ela esvoaçantes. Bando de caititus a atravessavam para ver o rio do outro lado. Eu estou imaginando que a estrada pensa que eu também sou como ela: uma coisa bem esquecida. Pode ser. Nem cachorro passa mais por nós. Mas eu ensino para ela como deve se comportar na solidão. Eu falo: “deixe, deixe meu amor, tudo vai acabar. Numa boa: a gente vai desaparecendo igual quando Carlitos vai desaparecendo no fim de uma estrada... Deixe, deixe, meu amor. “ (Barros 2003a)

A estrada pensa. Não, ela não pensa. O poeta é que, ao dar voz a ela, passa a se expressar também por ela, para ela, através dela. O abandono da estrada, embora possa ser sentido por ela, apenas é pensado quando o poeta se dispõe a falar dele. Ele imagina que a estrada pense; e, inclusive, que ela pense que ele seja como ela – “uma coisa bem esquecida”. Nisto os abandonos se mesclam, o do poeta e da estrada, distinguindo-se somente a equívoca pretensão de o poeta pensar que é ele quem ensina como se deve comportar na solidão. Talvez ele acredite nisto porque possa verbalizar o sentimento de abandono: “Eu falo:”, mas a estrada poderia buscar sua expressão, quem sabe, de abandono não nas palavras, mas nos espinheiros, os quais a estão abafando pelas margens.

Torna-se possível dizer que a inspiração nos poetas aqui relacionados nasce da capacidade de ver as coisas fora de seu lugar comum. As sensações que Barros revela neste poema são intrínsecas a uma pensatividade que se divide entre o homem e a coisa. A coisa não pensa sem ele e ele não pensaria tal idéia a não ser a partir dela. O poema passará a existir em si mesmo, valerá por si mesmo e excederá qualquer vivido. Valer por si mesmo e existir em si mesmo é o que nos mostra Ponge em *Tentativa*



*oral*, sobre a floresta. Neste texto, Ponge responde como nasce o texto poético, comparando esse nascimento à floresta.

#### Tentativa oral

Vocês vão me dizer que não é assim que uma floresta fala, que isso se chama folhar, foliolar. Que uma floresta fala, por exemplo, a rigor, quando ela brota, quando seus troncos gemem, quando seus galhos bramem; é, mas nesse caso ela fala (bem alto) porque venta. Ela não tem mais mérito que isso. Foi ela que tomou a decisão de falar? Foi talvez o ar que tomou conta dela? Outra coisa: ela fala, mas exprime o quê? Ela produz um som. Podemos dizer que está respondendo ao vento? Podemos dizer que está exprimindo sua resistência ao vento, falando contra o vento? Ou, pelo contrário, que o aprova?

Mas podemos também dizer que ela chama a si os movimentos do ar, que ela dança, que ela canta, em unísono com essa música, e está nisso o arrebatamento; outros até diriam: ela fala contra, ela tem argumentos contra o vento, ela resiste, sofre, chora.

Eu, pessoalmente, não sei. Tudo que constato é que se não houvesse instrumento, não haveria música. É isso o que eu acho. Dito o que posso dizer o que eu acho do vento. É o que eu acho da honestidade do espírito, tão apregoada também.

Mas voltando, há então uma floresta que quer lhes falar. Acabamos de ver em que medida este ato é meritório, faz por merecer. Quanto a mim, não duvido de que uma floresta queira lhes falar; ela quer lhe mostrar seu coração. Na primavera (é assim que as coisas se passam), ela não agüenta mais: depois desse silêncio de vários meses, ela se põe a vomitar verde, a si exprimir, a soltar folhas, talos; sobre esses talos mais folhas; bruscamente ela engrossa, que profusão! É magnífico, ela progride, parece que atinge a comunicação. Seja como for, acho que vocês concordam, ela engrossa. Isso me parece completamente certo, não se pode dizer o contrário. Profusão, volubilidade, ela engrossa. Lá dentro, nascem passarinhos, que piam, se espalham. Vocês me dirão que eles não fazem parte da floresta – certo! Podem ficar tranquilos que a floresta os assume, os leva em consideração, lhes dá crédito, com seus magníficos volteios, seus gritos, seu concerto. Assim, ela se avoluma demais. Ora, qual era sua intenção? Ela queria nos mostrar seu coração, nunca o escondeu tanto. Nunca ele nos pareceu tão impenetrável. Muito bem, aí está o belo resultado! Cada esforço seu para se exprimir desembocou numa folha, numa pequena tela suplementar, numa superposição de telas que a escondem cada vez mais.

Que resultado é esse a que cheguei? Tanto esforço para me exprimir, tantas folhas, tantos véus, tantas palavras, e tudo o que fiz foi engrossar a tela que me separava de meu coração. No entanto, desemboquei em alguma coisa, numa espécie de primavera de palavras, algo de não muito volúvel, reconheço, soltei talos, folhas, enfim, cheguei a uma espécie de floresta na primavera. Que me resta fazer para não ser totalmente derrotado? Resta-me reconhecê-lo e em vez de meu coração, chamá-lo algumas folhas.

(PONGE, 1997, p.109-111)

Como dissemos anteriormente, ao contrário de Barros que volta seu olhar para as coisas miúdas e desnobres, Murilo Mendes terá o olhar voltado para os astros e um declarado interesse pela busca de conhecimento, erudição e sabedoria. Vejamos como isso funcionou na sua poesia.

Desde criança, como ele próprio declara, a forma como sente os acontecimentos em sua volta é inquietante. O menino-poeta parece senti-los com maior intensidade, conseguindo ampliar o horizonte de percepção, sendo-lhe atribuído o título de *visionário* (MENDES, 1995, p.13). Essa capacidade de enxergar e ver mais sensivelmente os fatos, as pessoas e as coisas é manifestada bem cedo na vida de Murilo.

Assim o universo em breve alargou-se-me. A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão. (...) O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência.

(...)

Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantes, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses da Siva ou Vishnu, as sacerdotisas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas.

(MENDES, 1995, p. 974)

Em 1910, com a passagem do cometa Halley, fica marcada, no íntimo de Murilo, sua inscrição como poeta, através de um sentimento ímpar que norteará toda sua vida. "...passagem do cometa de Halley. A subversão da vista. A primeira idéia do cosmo." (MENDES, 1968, p.8); "Tinha uma intuição obscura de que estava mesmo destinado a ser escritor." (MENDES, 1968, p.73)

Atento a todos e a tudo, Murilo busca a síntese para as contradições (1995,p.42), assim como respostas para as enigmáticas questões inerentes ao mundo humano. “Desde cedo assaltou-me uma forte curiosidade pelo ser humano.” (MENDES, 1968, p.76) O destino do homem, sua essência, a semelhança com Deus, ou a figura de Cristo feito homem, o nome das coisas, as palavras e seus respectivos signos vão povoar o imaginário do poeta, ainda em sua formação. “Eu era menino, obsedado por certos nomes de plantas, minerais, lugares: orélia, rubelita, Dores do Indaiá.” (MENDES, 1995, p. 1023) Além disso, sua obra será marcada pela dissonância imagética e, tal como observa Haroldo de Campos em *Murilo e o mundo Substantivo*, pelas imagens surrealistas, porém antes envolvido por uma funda tradição humanística.

A compreensão sobre literatura, na vida de Murilo, também se inicia na infância, quando se envolve com Belmiro Braga, a quem chamou de “meu padrinho de batismo literário”. (MENDES, 1968, p.42)

...o poeta Belmiro Braga, (...) amigo de meu pai, tendo eu sete anos voluntariamente me ensina a rimar e metrificar, mais tarde me abre a caverna da sua biblioteca onde durante mil e uma tardes descubro Bocage, Antônio Nobre, Cesário Verde, Camilo, Fialho de Almeida, Eça de Queirós (...) passando sempre debaixo das nossas janelas me perguntava o que estou lendo agora, corrige meus primeiros versos engatinhando, sugere-me temas... (MENDES, 1968, p.41)

Dentre os religiosos que freqüentavam a casa do pai de Murilo, o Padre Júlio Maria talvez tenha sido a figura mais importante nesse processo de formação reflexiva e contestadora do poeta, que mais tarde teve sua

completude, em estudos filosóficos, juntamente com Ismael Nery e Jorge de Lima.

A religião ocupava as igrejas, as praças, os salões. Discutia-se a fé, a razão e a revelação. Católicos e ateus embatiam-se, defendendo seus pontos de vista. Santo Agostinho, São Tomás de Aquino e Augusto Comte penetravam nas casas, provocavam discussões. O poeta a tudo assiste, tentando a síntese impossível.

As palavras opostas de primo Alfredo e de meu pai giraram durante muito tempo na minha cabeça, abrindo-me o caminho para o estudo das divergências entre a ciência e a fé. O assunto apaixonou-me, achando-se na base do processo do meu desenvolvimento intelectual. Há muito estou convencido do paralelismo da ciência e da fé, fontes essenciais do conhecimento. (MENDES, 1968, p.60)

Decerto, todos os comentários ouvidos por Murilo quando criança foram fatores determinantes na construção da sua poética, que em vários momentos busca fundir contrários, tentando obter o oxímoro e encontrar as mediações entre pólos preconcebidos como o profano e o sagrado, o pecado e o prazer, o bem e o mal. Além disso, busca conseqüentemente aproximar realidades mais ou menos distantes na produção de suas imagens poéticas, conforme a já mencionada descrição da imagem para Pierre Reverdy e conforme o próprio poeta declara: “Sinto-me compelido ao trabalho literário: (...) pelo meu não reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade; pelo meu dom de assimilar e fundir elementos díspares...”(MENDES, 1995, p.45).

Murilo receberá influências do amigo Ismael Nery, que propõe um “estado de pesquisa”, tentando responder aos mistérios do catolicismo a partir

do próprio evangelho, mas num processo de investigação profunda e filosófica, que busca a mediação. Refletia minuciosamente sobre:

...o peso do mundo, a força da matéria, o equilíbrio entre as leis físicas e morais, a duração da terra, a conciliação entre a onisciência de Deus e o livre arbítrio do homem, o essencial, o absoluto e a unidade. (MENDES, 1996, p.56)

Ao buscar a mediação, o homem vivenciaria os pólos opostos, experimentá-los-ia e restabeleceria o equilíbrio interior, alcançando assim o auto-conhecimento e, logo, o conhecimento exterior. Murilo compartilha com Nery e um pequeno grupo tal doutrina, batizando-a de essencialismo.

Ao fazer do essencialismo a resolução para os conflitos impostos pelo “*primitivo catolicismo*”, Murilo rasura o catolicismo tradicional e transforma o poema em “*agente da conciliação de contrários*”, como se comprova em *Tempo e Eternidade*, publicado com Jorge de Lima logo após a morte de Nery.

Podemos reconhecê-lo também como o mineiro cosmopolita, que de certa forma se sentia incomodado com o provincianismo juizdeforano, manifestando grande entusiasmo ao se mudar para o Rio de Janeiro em 1920, bem como mais tarde para Roma. Além disso, revela em seus textos uma preocupação com o que é chique e glamouroso, em muitos momentos se referindo à Europa como referência cultural: “O carnaval é a festa do povo – como tudo que vem do povo, uma festa estúpida e grosseira, incompatível, de resto, com as largas idéias modernas que se estão implantando na Europa.” (MENDES, 2004, p.182).

Murilo e Barros tecem uma poesia marcada pela pensatividade a partir das coisas que não pensam. Nisto estaria a possibilidade de aproximação entre eles, uma vez que podem nos parecer tão distantes; por um lado Murilo Mendes voltado para as largas idéias modernas e européias e por outro Manoel de Barros recolhido no pantanal:

(...)  
Me criei no Pantanal de Corumbá entre bichos do chão,  
aves, pessoas humildes, árvores e rios.  
Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de estar  
entre pedras e lagartos.  
Já publiquei 10 livros de poesia: ao publicá-los me sinto  
meio desonrado e fujo para o Pantanal onde sou  
abençoado a garças.  
(...)

(BARROS, 2001c, p.103)

Para aproximá-los é preciso aprender a conhecer por outro prisma, talvez por onde a *microlição de coisas* revele um saber oriundo daquilo que muitas vezes a linguagem convencional denominou inútil e/ou *ignorâncias*.

Deleuze diz que não pensamos se não nos tornarmos outra coisa: “É que não pensamos sem nos tornarmos outra coisa, algo que não pensa, um bicho, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que retornam sobre o pensamento e o relançam.” (DELEUZE, 1992, p. 59)

Tornando-se outra coisa ou despertos para ela, Barros e Murilo pensam, criando uma razão que buscará compreender o mundo pela linguagem poética.

*Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”.*

C. Lispector

### **3. Poesia, infância e conhecimento**

Ao percebermos a poesia como espaço da pensatividade, vimos que dela emanam formas que também incitam o desejo pelo conhecimento, mas um desejo que não se fecharia nas sistemáticas classificações próprias de um método puramente tecnocientífico, pois como vimos no capítulo anterior a pensatividade poética apresenta uma razão própria. O presente capítulo buscará analisar imagens poéticas da infância do homem e da infância da linguagem, verificando de que modo a arte contribui para uma experiência do conhecimento humano a partir da razão poética.

Mas o que seria a infância? Como ela é caracterizada e reconhecida pela sociedade capitalista e por que este sistema seria contra a criança em nós? As características da infância permanecem nos adultos ou não? Como elas poderiam permanecer nos adultos? Qual o lugar da poesia na infância e da infância na poesia? Como a poesia de Murilo Mendes, Manoel de Barros e Francis Ponge pensa a infância?

Aproximando o olhar da criança e do poeta sobre as coisas e os nomes e a forma como eles são pensados pelos poetas é que buscarei ressaltar o

que da infância do homem e/ou da linguagem contribuiria para uma experiência do conhecimento pela arte.

Evoco para este estudo algumas reflexões teóricas de Walter Benjamin sobre o assunto, bem como de Jeanne Marie Gagnebin.

Benjamin, desde o início do século XX, já apontara uma forte preocupação em relação a nossa “pobreza de experiência”, em *Experiência e Pobreza* (1994). Segundo ele, o capitalismo homogeneiza a experiência humana que será substituída progressivamente por um padrão coletivo de comportamento. Benjamin pensará, portanto, sobre a essência da linguagem como forma de tentar escapar das discrepâncias, do utilitarismo e da praticidade que caracterizam a sociedade capitalista. Contrário à idéia de que a palavra não expressa apenas conteúdos ou transmite informações, ele recorrerá a uma “teoria mística”, em *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres* (1977), bem como ao “caráter mimético da linguagem”, em *A doutrina das semelhanças* (1994).

De acordo com Benjamin, a época é, de fato, marcada pela pobreza da experiência humana, em que “uma nova forma de miséria surgiu com o monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem.” (1994, p.115) Delineia-se um tempo no qual a experiência se dá pela própria falta de experiência, de modo que a arte poderá tematizá-la como forma de expressão e em outros casos piores essa experiência refletirá na própria estética, “pobre” ou vazia.



Para Benjamin, a experiência tão valorizada pelos adultos é pura falta de sentido para a vida, pois eles não experimentam senão a brutalidade e a lassidão, visto que a vida enquanto mera soma das experiências seria um desconsolo ou uma pobreza de idéias:

Os livros de guerra que inundaram o mercado literário no século XX não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1994, p. 115)

Convencido, pois, da pobreza da experiência humana, Benjamin passa a fazer alusão à infância, fase esta que também é solapada pelas terríveis histórias de experiência dos adultos, pois aos poucos, segundo ele,

...somos tomados pelo sentimento de que nossa juventude não passa de uma curta noite (vive-a plenamente, com êxtase!); depois vem a grande 'experiência', anos de compromisso, pobreza de idéias, lassidão. Assim é a vida, dizem os adultos, eles já experimentaram isso. (BENJAMIN, 2002, p.22)

Desse modo, conhecemos mais uma terrível experiência, a de aniquilar nossos sonhos da infância e/ou da juventude. Porém, para Benjamin, a verdadeira experiência "jamais estará privada de espírito se nós permanecermos jovens". (BENJAMIN, 2002, p. 24) Permanecendo jovem, o homem não abandonaria o espírito: "O jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe for a conquista de coisas grandiosas, tanto mais encontrará o espírito por toda parte em sua caminhada e em todos os homens." (BENJAMIN, 2002, p. 24) O predomínio do consumo e da homogeneização

da experiência, próprios da cultura de massa monolítica, que caracteriza o século XX, afastam o homem de uma experiência artística.

Por isso a necessidade de se admitir uma experiência que exceda a própria realidade fenomenológica; uma experiência que ao esbarrar nos limites do real situa-se no espaço do vir a ser, aceitando “fundar a coragem e o sentido naquilo que não pode ser experimentado”. (BENJAMIN, 2002, p.23) Ou ainda, como diz o poeta, uma experiência que faça compreender que “as coisas que não existem são mais bonitas”. (BARROS, 2001c, p. 77)

A fim de fundamentar uma essência espiritual presente na linguagem, Benjamin recorre à dimensão metafísica, a partir da qual propõe captar as imagens poéticas valendo-se da compreensão de dois mundos: um físico que é dado pelo valor lingüístico semântico e outro que é construído pela percepção do físico. Por isso, para ele, o ser espiritual coincide com o ser lingüístico do homem.

Para Benjamin (1977) há várias línguas: da arte, música, escultura, técnica, religião, jurisprudência, etc., as quais carregadas de sentidos próprios expressam o ser lingüístico e espiritual do homem, concomitantemente, pois segundo ele o homem não expressa *através da* língua o seu ser espiritual, mas *na* língua. O ser lingüístico é inerente ao espiritual, de modo que não podemos expressar uma idéia sequer por completa ausência de linguagem, ou mesmo entender o ser lingüístico sem antes entendermos o espiritual. Reconheço aqui, conforme reconheceu Benjamin, a complexidade do levantamento de uma teoria lingüística para aprofundarmos e sustentarmos

essa questão, porém buscarei ressaltar nesse texto os elementos que acenam para o fato de que a experiência humana do conhecimento possa ser vivenciada também pela expressão artística.

Entendendo que o homem comunica sua essência espiritual pela sua língua, Benjamin reconhece o problema originário desta, e, com isso, sua característica mágica, quando é percebida a infinidade específica dada pela essência lingüística e não pelos conteúdos verbais. Segundo ele, pensar que o homem comunica pela língua um objeto a outro homem, nomeando-o, é uma concepção burguesa da língua.

Sólo puede sostener que el hombre comunica un objeto o otros hombres, porque ello ocurre mediante la palabra con la cual designo una cosa. Esta concepción es la concepción burguesa de la lengua, cuya vacua inconsistencia resultará en seguida más clara.

(BENJAMIN, 1977, p.142)

Compreender que a linguagem comunica mais que uma informação ou mais que um simples conteúdo verbal representa uma forma de vivenciar as coisas presentes ou mesmo não presentes no mundo por meio de uma experiência que será marcada pela percepção, pois a faculdade da linguagem permite no jogo das combinações dos signos poéticos falar das coisas que não são da ordem da linguagem. Logo, as coisas não podem ser emudecidas pela arbitrariedade de seus nomes. Elas dizem bem mais que eles. Há uma pluralidade de significância e de valores carregados pelas coisas em função dos distintos espaços e tempos em que elas são percebidas. A isto Benjamin denominou a magia da matéria (1977, p. 145)

Essa teoria mística da linguagem, veementemente refutada pela concepção burguesa, permite pensar uma razão na qual a experiência

vivenciada pelos sentidos possa conhecer e, até mesmo, nomear a mudez dos objetos. “La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre.” (BENJAMIN, 1977, p.148)

Benjamin disse que o homem recebeu o privilégio da linguagem dentre todos os seres naturais e que “La incapacidad de hablar es gran dolor de la naturaleza (y para redimirla están la vida y la lengua del hombre en la naturaleza, y no sólo, como se supone, del poeta).” (BENJAMIN, 1977, p.151)

Observar como a poesia é capaz de redimir a condição muda das coisas e da natureza foi o objetivo precípua deste trabalho até aqui; agora interessa pensar essa redenção também pela infância.

A infância é um momento rico na busca do conhecimento em relação à natureza animal, vegetal e material do mundo, e à própria linguagem. Segundo Barros (2006, p. XVII) “Nada há de mais prestante em nós senão a infância. O mundo começa ali.” Ao procurar respostas, a criança não se prende ao convencionalismo do mundo adulto prático e utilitário. O adulto talvez saiba que é menos possível conhecer, de fato, e mais possível sentir, embora muitas vezes iniba as percepções do mundo chegando a se incomodar com elas. Porém, o excesso de racionalismo faz com que a razão humana apenas considere os acontecimentos dentro de uma relação de causa e efeito. Por sua parte, a criança parece não se indispor com a incerteza acerca de algumas questões. Ela aceita o jogo do *faz de conta* e

acaba experimentando aquilo que para o homem adulto é fugidio. O mundo infantil, cheio de falas e imagens altamente poéticas, revela, ao aceitar o faz de conta, os aspectos fantásticos e maravilhosos da experiência.

Aceitar o jogo é a maneira de a criança compreender o mundo, transformando, pois, em brincadeiras aquilo que não pode conhecer. Pela brincadeira a criança aceita adiar as respostas, admite o irreal, mergulha no imaginário e experimenta as sensações do fabuloso. Cria-se uma possibilidade de conhecer o mundo por meio daquilo que não é real ou por meio de uma experiência apofática, uma vez que a explicação para a língua da criança pode ser entendida pelo poeta como a “desexplicação”.

#### Desexplicação

Língua de criança é a imagem da língua primitiva.

Na criança fala o índio, a árvore, o vento.

Na criança fala o passarinho

O riacho por cima das pedras soletra os meninos.

Na criança os musgos desfalam, desfazem-se.

Os nomes são desnomes.

Os sapos andam na rua de chapéu.

Os homens se vestem de folhas no mato

A língua das crianças contam a infância em tatibitati e gestos.

(BARROS, 2001e)

Haveria nisso algo que não seria conhecido realmente, mas apreendido da imagem que a palavra não consegue escrever senão conjugada com outras na composição de uma imagem. Talvez, em conformidade com Benjamin, seja assim a revelação do inexpressável. A língua da criança, ao ser a imagem da “língua primitiva”, não manteria as relações semânticas pré-estabelecidas entre os signos lingüísticos e nem mesmo pragmáticas, de modo que os sapos podem andar de chapéu pelas ruas ou os homens se vestirem de folhas no mato.

Ao transitar entre o real e o irreal, a criança satisfaz provisoriamente seu desejo de conhecer. A saída da realidade dá a ela uma outra razão, uma outra lógica para a compreensão do mundo. Em relação a isso os contos de fadas servem como exemplo. Eles apresentam um enredo com estrutura fixa e de uma situação-problema, vinculada à realidade, a história passa por um desequilíbrio. No desenvolvimento está presente a busca de soluções com a ajuda de personagens mágicos, voltando ao equilíbrio no final da narrativa, ou seja, retomando uma condição mais próxima da realidade.

A experiência da linguagem nos contos e nas brincadeiras infantis é marcada pela aceitabilidade do jogo e, sem que ninguém previamente a oriente, a criança permite este acontecimento. Uma vez que a criança recebe tão despretensiosamente o inacabado, a não-resposta, o faz de conta, eu diria que na infância a busca pelo conhecimento poderia ser inscrita também no contexto derridiano da promessa, pois ela, ao vivenciar o universo desconhecido, não exige dele uma resposta definitiva. Suas perguntas acabam por aceitar outras perguntas como respostas, que anunciam freqüentemente o porvir, delineando um discurso no qual se cria o espaço do indecível e de acontecimentos experimentados pelos contos e brincadeiras, que se revelam pela marca da não-presença. Neste contexto, o termo *não-presença* representaria toda a inventividade mágica e fantástica dos contos e brincadeiras, aquilo que estaria presente apenas no imaginário ou na linguagem que sustentará a fantasia. Em Barros a sagacidade infantil se estenderá pela fase adulta, na qual, poeticamente, ele manterá a plasticidade

das palavras. O poeta recupera suas memórias da infância, trabalhando a infância da linguagem na poesia.

Hoje completei 10 anos. Fabriquei um brinquedo com palavras.  
Minha mãe gostou. É assim:  
De noite o silêncio estica os lírios.

(BARROS, 2001c, p. 33)

Segundo Benjamin, “a criança exige do adulto uma representação clara e compreensível, mas não ‘infantil’ ” (2002, p.55). Porém, contrariando esta expectativa da criança, foram-lhe oferecidos durante muitos anos de história brinquedos, roupas e historinhas que antes de satisfazê-la, atendiam aos interesses dos adultos ou à vontade da ideologia dominante. Vários contos e fábulas foram durante séculos usados como cartilha comportamental e até mesmo serviram como orientação nas aulas de catequese; nesse uso elidiram-se seus aspectos fabulosos e maravilhosos, reconhecidos hoje pela psicopedagogia como importantes para o desenvolvimento cognitivo, bem como para a formação integral da criança.

Tendo uma função pedagogizante e servil a uma filosofia positivista, os brinquedos e/ou livros demasiadamente enfeitados, coloridos e bem acabados tinham um valor mercadológico, atendendo primeiro à sociedade de consumo, pois, ao contrário disto,

... as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou na marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças formam o seu próprio mundo de coisas, um pequeno mundo inserido no grande. Um tal

produto de resíduos é o conto maravilhoso, talvez o mais poderoso que se encontra na história espiritual da humanidade: resíduos do processo de constituição e decadência da saga. A criança consegue lidar com os conteúdos do conto maravilhoso de maneira tão soberana e descontraída como o faz com retalhos de tecidos e material de construção. **Ela constrói o seu mundo com os motivos do conto maravilhoso, ou pelo menos estabelece vínculos entre os elementos do seu mundo.** Coisa semelhante se pode dizer da canção. E a fábula – “em seus bons momentos” a fábula pode representar um produto espiritual de maravilhosa profundidade, cujo valor a criança percebe certamente em pouquíssimos casos. Também podemos duvidar que os jovens leitores apreciem a fábula em virtude da moral que a acompanha, ou que a utilizem para aperfeiçoar a sua capacidade de compreensão, como por vezes supunha, e sobretudo desejava, uma certa sabedoria alheia à esfera das crianças. Seguramente, os pequenos se divertem mais com o animal que fala de forma humana e age racionalmente do que com o texto rico de idéias.

(BENJAMIN, 2002, p.57-58, grifo meu)

Esta maneira soberana e descontraída como a criança lida tanto com os conteúdos dos contos maravilhosos quanto com os resíduos é similar à atitude revelada na poesia de Barros, o poeta que aprecia aquilo que convencionalmente fora denominado inútil. É, pois, do inútil, do resíduo, que a criança e Barros buscam formas para compreender o mundo que os circundam. A relação com a coisa residual fará com que ela seja ressignificada, tendo uma significância singular aos olhos daquele que a contempla.

Assim surge, uma razão que compreenderá a passagem do dia para a noite pela música e deixará a lata (objeto inútil) se transformar em maravilhoso brinquedo.

O mundo meu é pequeno, Senhor.  
Tem um rio e um pouco de árvores.  
Nossa casa foi feita de costas para o rio.  
Formigas recortam roseiras da avó.  
Nos fundos do quintal há **um menino e suas latas maravilhosas.**  
Seu olho exagera o azul.



Todas as coisas deste lugar já estão comprometidas com aves.  
Aqui, se o horizonte enrubesce um pouco, os besouros pensam que estão no incêndio.  
Quando o rio está começando um peixe, Ele me coisa.  
Ele me rã.  
Ele me árvore.  
**De tarde um velho tocará sua flauta para inverter os ocasos.**  
(BARROS, 2001c, p. 75. grifo meu)

O papel da imaginação é fundamental para o desenvolvimento cognitivo da criança e de sua atividade criadora. Quando brinca, a criança vive, revive, elabora e reelabora suas necessidades, desejos e conflitos. A brincadeira, por mais “infantil” que pareça, tem suas regras, de modo que a criança também pode aprender e/ou organizar-se por meio dela. Pela brincadeira e histórias a criança realiza a experiência da linguagem e, diferente do adulto, arrisca-se na imaginação em busca de soluções que possam lhe auxiliar no conhecimento de si, dos outros e do mundo.

Para Benjamin a infância é extremamente reveladora do homem, e embora possa haver uma desfiguração das imagens da infância em função da terrificante experiência adulta, o comportamento adulto está intrinsecamente ligado a sua vivência infantil, pois “o sujeito da história sempre é, ao mesmo tempo, a criança perdida, o adulto preocupado de hoje e o desconhecido de amanhã.” (GAGNEBIN, 1999, p. 89) Além da distância de tempo entre a criança e o adulto, a qual, paulatinamente, passará a exigir do adulto uma postura outra, há um mal-entendido a respeito da infância. Muitos adultos entendem a infância como uma fase tola, desimportante, na qual os conteúdos são insignificativos e as falas inadequadas; porém de acordo com a análise de Gagnebin sobre a “Infância Berlinense” de Benjamin:

... as deformações e os deslocamentos lingüísticos infantis são sempre mencionados como apontando para aspectos desconhecidos, negados, ou recalcados, que as coisas e as palavras, se cessarmos de **considerá-las unicamente no seu contexto instrumental**, nos lançam à cara...

(GAGNEBIN, 1999, p.82, grifo meu)

Logo, considerar as palavras e as coisas em seu sentido unicamente instrumental pode significar a negação de uma experiência ou ademais a constatação de que nossas expectativas da infância não foram realizadas, à medida que o tempo passou.

De acordo com Benjamin, o sujeito não se construiria apenas pela afirmação consciente de si, mas se abre para uma dimensão involuntária; inconsciente, segundo Freud, da qual participam a vida da lembrança e do esquecimento. Segundo Gagnebin a ação de Benjamin em visitar sua “infância berlinense” não é apenas um gesto que retrata lembranças ou esquecimentos, mas é também uma atitude política, ou seja, uma atitude de alguém que participa de seu tempo e de sua história.

Por um lado percebemos a recorrência de uma forte preocupação com a infância em diversas fases da obra de Benjamin, por outro lemos que, a experiência humana é pobre. A partir desses dados construo a seguinte hipótese: as imagens da infância presentes na poesia de Barros, Murilo e Ponge não contam apenas uma história de suas vidas, mas como traços autobiográficos agem na vida adulta do poeta e na própria literariedade, que terá uma função reveladora, mesmo que ficcionalizante, de distintos locais de enunciação, os quais permitem uma passagem pela experiência do outro e pela representação cultural.

O homem indiscutivelmente pode conhecer a si e consecutivamente conhecer melhor o mundo, voltando à infância (àquilo que Gagnebin considerou memória autobiográfica), algo já verificado pela psicanálise. Porém, esta volta estará marcada pela distância temporal entre passado e presente que, segundo a leitura de Gagnebin do pensamento benjaminiano, apenas a obra de arte conseguirá abolir. Embora se reconheça uma perda irremediável do passado, ele será salvo pela percepção das lembranças da infância e expressado pela arte.

Benjamin busca no passado os signos de uma promessa a respeito da qual ele hoje sabe se o futuro a cumpriu ou não, a respeito da qual ele se pergunta se cabe ainda ao presente realizá-la – ou se esta promessa está definitivamente perdida. A lembrança do passado não mede a distância entre a imagem ideal e a realidade decepcionante, uma distância que somente a obra de arte conseguiria abolir. A lembrança do passado desperta no presente o eco de um futuro perdido do qual a ação política deve, hoje, dar conta. Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo” numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estanque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido. (GAGNEBIN, 1999, p. 89)

Benjamin discute a linguagem também a partir de uma teoria mimética. A compreensão da linguagem pela capacidade mimética faria com que o homem descobrisse na natureza analogias e correspondências. Historicamente supõe-se que a linguagem surgiu de uma mímica gestual primitiva e gradativamente o som que representava um simples acompanhamento do gesto separou-se dele. Segundo comenta Benjamin em *A Doutrina das Semelhanças*, a faculdade mimética consiste em um processo engendrador das semelhanças e o homem tem a capacidade suprema de

produzir semelhanças, ou seja, de imitar. Mesmo reconhecendo que a noção de semelhança seja vasta e amplamente discutível, Benjamin propõe alguns exemplos para pensá-la e entende que ela determina os homens de dois modos, consciente e inconscientemente. Na exposição desses exemplos Benjamin diz que:

... a brincadeira infantil constitui a escola da faculdade ontogenética. Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem. (BENJAMIN, 1994, p. 108)

Além de compreender os jogos infantis como uma manifestação do comportamento mimético, Benjamin verifica a influência da faculdade mimética sob a linguagem. A linguagem permite uma compreensão do conceito de semelhança extra-sensível, ou seja, da semelhança que não se define exclusivamente por um modo de aproximação baseado em fundamentos sólidos. Segundo Benjamin, a linguagem não é apenas um sistema convencional de signos e por isso as semelhanças estabelecidas por ela serão relativas, isto é, sensíveis, dependendo, é claro, de um referente. A semelhança menos sensível neste caso seria entre a palavra escrita e a palavra oral. A semelhança é sensível, pois por mais que se tente captar a essência da linguagem, esta nos aparece como obscura na medida em que tentamos reconstruir sua gênese. A descrição de Ponge serve como um exemplo de semelhança extra-sensível. De acordo com Peterson (2002, p. 29) “os objetos de Ponge se movem e nunca são prisioneiros da fixidade, transformando-se no decorrer do tempo, modificando constantemente as relações entre suas partes constitutivas, relações que o poeta assume a

tarefa de espreitar”. Para Peterson a semelhança buscada pelo artista, ao descrever a coisa, acena para o desconhecido; quanto mais ele se aproxima da coisa (pela descrição), mais ela se distancia dele. Assim, a mesa de Ponge como referente visível “mesa” é apagada, pois o modo como o poeta a descreve está carregado de sua experiência extra-sensível.

É, portanto, a semelhança extra-sensível que estabelece a ligação não somente entre o falado e o intencionado, mas também entre o escrito e o intencionado, e entre o falado e o escrito. E o faz de modo sempre novo, originário, irreduzível. A mais importante dessas ligações é talvez a última, entre a palavra escrita e a falada. Pois a semelhança que nela prevalece é comparativamente a menos sensível de todas. E também a que foi alcançada mais tarde. A tentativa de captar sua verdadeira essência não pode ser realizada sem reconstruir a história de sua gênese, por mais impenetrável e obscura que cerca esse tema. (...) A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis. (BENJAMIN, 1994, p. 111)

Desse modo Benjamin percebe uma significância extra-sensível nas relações de semelhança estabelecidas pela linguagem, havendo, sobretudo uma ligação menos sensível entre a escrita e a fala, mas que poderá ser buscada quando realizado um esforço empreendido na tentativa de se captar sua essência. Esforço este que aqui eu compararia à escrita poética que visa à palavra nascente na produção de significâncias irreduzíveis. Para Benjamin a leitura pode ser, portanto, instrumental ou mágica de modo que esta corresponderia às possibilidades de interpretações e de uma experiência extra-sensíveis.

Todavia notamos a falta de prestígio que uma leitura não-instrumental recebe na sociedade atual. O caráter mimético da linguagem assume formas diretas e convencionais que correspondem sem qualquer reflexão (como um relâmpago) aos seus significantes, porém “...a leitura mágica submete-se a

um tempo necessário, ou antes, a um momento crítico que o leitor por nenhum preço pode esquecer se não quiser sair de mãos vazias.” (BENJAMIN, 1994, p. 113) Esse momento mágico parece se realizar mesmo que de modo inconsciente nos jogos infantis, nos quais a experiência sensível não se deixa anular. Atento a essas duas leituras (a instrumental e a mágica) Benjamin indaga se a capacidade mimética teria se extinguido ou se transformado na sociedade moderna.

Podemos supor que Benjamin se refere à infância ou à linguagem pensada pela criança, porém é preciso acrescentar e salientar aqui a idéia de uma infância da linguagem, ou seja, da procura por uma linguagem menos gasta, contrária ao convencionalismo e à lógica do mercado, mas que não se revela apenas na boca da criança; reporto-me, pois, à linguagem da poesia em Barros, Murilo, e Ponge, da qual algumas imagens representariam essa possível maneira de voltar ao passado ou de realizá-lo no presente, percebida por Benjamin.

Neles a poesia pode representar a crítica à *experiência pobre* de que nos fala Benjamin. Adornada pelo requinte e pela sensibilidade do “espírito jovem”, a poesia deixa vir a voz da criança, marcada por uma experiência que se expõe como revelação exatamente por acreditar em milagres e não duvidar do que é mistério. “Os milagres estéticos são milagres. Eles não de não ter explicação – como todos os milagres. Porque são mistérios.” (BARROS, 2005, entrevista)

A arte, embora utilize técnicas, desvenda o mundo e recria-o em outra dimensão, na qual os conhecimentos mágicos, ilusórios e irreais tomam parte; assim, ela está sempre disposta a experimentar o novo e a se arriscar nos deslimites dos mistérios. A imagem poética fugiria de qualquer tentativa formalista de interpretação total, daria ao homem a condição de resgatar sua liberdade, emancipando-se da alienação capitalista e permitindo-lhe encontrar consigo mesmo pelo seu caráter inesperado e imprevisível. Trata-se de um conhecimento que se arrisca naquilo que não se mede: a sensibilidade, a percepção, o sentido, mas que é intrínseco ao homem. Num movimento de busca incessante e sempre provisória, a poesia abre espaço para outras possibilidades do nosso conhecer, as quais às vezes são tomadas por um gesto parecido com atitudes próprias da infância.

... poesia para mim é a loucura das palavras, é o delírio verbal, a ressonância das letras e o ilogismo. Sempre achei que atrás da voz dos poetas moram crianças, bêbados, psicóticos. Sem eles a linguagem seria mesmal. (...) Prefiro escrever o desanormal.

(BARROS, 1998, entrevista)

Revestidas daquilo que é ditado pelo imaginário, as imagens poéticas expressam características próprias da criança, e em conformidade com Breton podemos perceber que de fato a poesia pode fazer “reviver com exaltação a melhor parte da infância” (BRETON, 2001, p.56). É o que lemos em Manoel de Barros, quando metaforicamente ele aproxima o fazer poético do ato de carregar água na peneira.

... Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito por que gostava de carregar água na peneira com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo que carregar água na peneira.

(BARROS, 1999c)

Ou, ainda, quando aproxima o fazer poético da própria brincadeira:

Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria.  
(BARROS, 2004, p.71)

E assim, o menino também viu que poderia ao escrever “ser noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo.” (BARROS, 1999c) Tais imagens constatariam uma forma de conhecimento que escapa dos limites de uma experiência objetiva. A experiência revelada nestes versos de Barros se excede pela linguagem.

Segundo teoriza Ponge (1997, p. 45), a tridimensionalidade da linguagem com uma dimensão para o olho, uma para os ouvidos e outra para a significação, não chega nunca a dar ao objeto seu todo. Para uma significância mais completa do objeto haveria de ser observada também a não-palavra, aquilo que muitas vezes é “pescado” nas entrelinhas do texto, no não-dito, ou seja, na imagem poética, pois as “imagens são palavras que nos faltaram”.

Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada

Não tenho bens de acontecimentos.

O que não sei fazer desconto nas palavras.

Entesouro frases. Por exemplo:

- Imagens são palavras que nos faltaram.
- Poesia é ocupação da palavra pela Imagem.
- Poesia é ocupação da Imagem pelo Ser.

Ai frases de pensar!

Pensar é uma pedreira. Estou sendo.

Me acho em petição de lata (frase encontrada no lixo)

Concluindo: há pessoas que se compõem de atos, ruídos, retratos.

Outras de palavras.

Poetas e tontos se compõem com palavras.

(BARROS, s/d, p. 296)

É o que faz Ponge, quando descreve a chuva. Ele consegue torná-la mais chuva, mais água, mais fria, mais cristalina..., como se ela, em sua



tridimensão tradicional: signo, significante e significado não representasse tudo que passa a representar quando descrita poeticamente, por essa linguagem que permite estender o conhecimento pelos sentidos.

#### CHUVA

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

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

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

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

(PONGE, 2000, P. 46-48)

Barros também ilustra isso, criando imagens da infância que extrapolam a tradicional tridimensionalidade; nelas, por exemplo, as latas de goiaba viram rodas e as tardes são derretidas.

Foi na fazenda de meu pai antigamente.  
Eu teria dois anos; meu irmão, nove.  
Meu irmão pregava no caixote duas rodas de lata de goiabada. A gente ia viajar.  
As rodas ficavam cambaias debaixo do caixote:  
Uma olhava para a outra.

Na hora de caminhar as rodas se abriam para o lado de fora.  
De forma que o carro se arrastava no chão.  
Eu ia pousada dentro do caixote com as perninhas encolhidas.  
Imitava estar viajando.  
Meu irmão puxava o caixote por uma corda de embira.  
Mas o carro era diz-que puxado por dois bois.  
Eu comandava os bois:  
- Puxa, Maravilha!  
- Avança, Redomão!  
Meu irmão falava que eu tomasse cuidado, porque Redomão era coiceiro.  
As cigarras derretiam a tarde com seus cantos.  
Meu irmão desejava alcançar logo a cidade –  
Porque ele tinha uma namorada lá.  
A namorada do meu irmão dava febre no corpo dele.  
Isso ele contava.  
No caminho, antes, a gente precisava de atravessar um rio inventado.  
Na travessia o carro afundou e os bois morreram afogados.  
Eu não morri porque o rio era inventado.  
Sempre a gente só chegava no fim do quintal.  
E meu irmão nunca via a namorada dele –  
Que diz-que dava febre em seu corpo. (BARROS, 1999c)

Embora a crítica literária já tenha tido a preocupação de tentar definir a poesia pongiana como científica, descritiva, anarquista, barroca, clássica, cética, analítica, inventiva, formalista, protestante, irônica, abstrata, etc, eu não me detenho nestes aspectos classificatórios e nem mesmo qualificativos de suas obras, por não ser este o interesse desse estudo e por entender que o próprio Ponge buscava fugir dessas categorizações.

Dispensando, pois, minha atenção no modo como Ponge trata a linguagem e as coisas é que destaco nele, bem como já apontado por Peterson e Richard, a preocupação em buscar compreender o infinito pelo ínfimo, atitude bem próxima do universo infantil. Ponge ao descrever a chuva, a ostra, o camarão, a concha, o seixo, o cigarro, a vela, as amoras, os caracóis, enfim, essas coisas aparentemente simples, revela uma experiência de conhecimento que pela linguagem ultrapassa a razão objetiva. Haveria,

pois, na poesia de Ponge uma infância da linguagem, quando busca pensar as coisas e as palavras fora da tridimensionalidade tradicional, ou tentando limpá-las dessas categorias. Em conformidade com Barros isso significa pensar a infância das palavras.

Se alguma coisa me hesita, vou procurar suas origens, sua família, sua infância. Vou caminhar os caminhos que ela caminhou. As suas primeiras sílabas, vozes, suas primeiras paixões, solidões. Procuo saber de seus primeiros amigos, sentidos, sabores.

(BARROS, 2005, entrevista)

A infância da palavra encontrada na poesia me faz pensar que o adulto, tanto o poeta quanto o leitor de poesia, possa vivenciar uma experiência menos utilitária da linguagem, mesmo quando não mais experimentar a sensação do fantástico maravilhoso presente nos contos infantis ou o jogo indecifrável e imprevisível das brincadeiras. Ou seja, existe a possibilidade de não matarmos a criança em nós, mantendo a infância da linguagem ou obedecendo à desordem das falas infantis.

Só afirmo que gosto mais da linguagem que obedece a desordem das falas infantis do que da linguagem que obedece às ordens filológicas e gramaticais.

(BARROS, 2005, entrevista)

Barros diz que é preciso *des-acostumar* as palavras, pois os homens quando crianças se interrogam sobre elas e as coisas (a denominada fase do “por quê?”); depois, ao se tornarem adultos, se acostumam e não se surpreendem mais. Murilo, em seu livro *Poliedro*, também nutre a perplexidade infantil diante das coisas e dos nomes das coisas.

Através do nome o poeta parece fantasiar. O nome lhe sugere uma série de correspondências e muitas associadas às lembranças da infância.

De menino conheci o pavão. Conheci o pavão no jardim-labirinto de minhas primas de Persópolis, nome que evoca Proust, Raymond Roussel e outros. *Hélas!* Tenho de ser mais realista que fantasista: trata-se na verdade, não de Persópolis mas de Juiz de Fora.

No fim vem a dar no mesmo, pois o pavão, segundo certos autores, foi importado da Pérsia, segundo outros, da Índia. De resto todos nós temos sempre um parente, próximo ou afastado, na Pérsia ou em qualquer outro país, pela simples razão que constituímos uma grande família, descendentes que somos de Adão e Eva. Ou – se discordais destes nomes: descendentes de pais portadores ou não de outros nomes; de qualquer forma tivemos primeiros pais, hoje expulsos dos álbuns domésticos pelos positivistas, pelos cineastas e pelos próprios membros sobreviventes da dita primeira família.

O pavão é uma grande ave galinácea da ordem dos Fasianídeos, nome que cheira vagamente a Pérsia ou Grécia, aos dois Pausânidas.

Os nomes mais belos – além do de Persópolis – ligados a este animal são o substantivo ocelo e o adjetivo ocelado. Com efeito o pavão é ocelado. Ocelado e flabeliforme; e, quando levanta a cauda, ruante.

(MENDES, 1995, p. 986-87)

Na desordem das falas infantis há uma lógica que mesmo não condizendo com outras ordens espelha o conhecimento. Assim Murilo parece ter compreendido talvez os mares que não existiam em Minas.

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

(MENDES, 1995, p. 979)

Torna-se interessante ressaltar que o nome da cidade Mar de Espanha que induz Murilo a imaginar as praias, induz também o imaginário de muitas crianças que moram próximas a essa cidade, recortada por montanhas, ruas de pedras e muito verde.

Em Murilo a percepção infantil é marcada não apenas por uma acentuada análise dos nomes das coisas, mas também, como já assinalado

neste capítulo, por uma atitude política. O passado perdido é reconstituído na poesia de maneira crítica e a visão infantil parece intensificar o quadro:

#### Dudu

Saio a passeio com meu pai ao longo da conservadora rua Direita que me serve de salão, colégio e porto. Encontramos tanta gente. Meu pai é popularíssimo. Comunicável, pára de vez em quando, fala a todos com afabilidade. Mas no momento só me agrada encontrar Raquel, meu centro da firmeza, minha flor de Alexandria.

A manhã traja domingo. Segundo Raul Pompéia o horizonte limpo remoto desfere golpes de luz oblíqua, réptil. Detemo-nos diante de jardins particulares, entre nossa casa e o Alto dos Passos. O feminino cheiro da malva saúda-nos cortês. Iremos depois à casa do meu padrinho Nunes Lima, o das orquídeas e da coleção de selos; jogaremos bilboquê, a última grande mania que dá a volta à cidade. De repente numa travessa deserta topamos com o mendigo Dudu que procura desvencilhar-se de três meninões: rodeiam-no, aplicam-lhe cacholetas.

Meu pai liberta o pobrecito e adverte os agressores: - Nunca mais repitam isto, seus calhordas. Tratem de respeitar o próximo, estão ouvindo? Este homem, como vocês, como qualquer outro, foi criado à imagem e semelhança de Deus.

Os meninões afastam-se gritando: Seu Onofre enlouqueceu! Seu Onofre enlouqueceu!

O destino e a sociedade reduziram Dudu ao estado vegeotoanimal. Não chega a ser um corpo, não chega a ser uma fisionomia; é um resto de pessoa, um resto de roupa, um resto de nome. Ninguém sabe ao certo onde nasceu e de onde vem; dizem que de Chapéu d'Uvas, lindo nome! daí viria Dudu. Há muitos anos que frequenta as ruas da cidade, mas não se sabe onde mora, ou se mora. Um clandestino. A cor dos olhos e cabelos, intraduzível. Sabe-se que Dudu muitas vezes diz: "Tou com fome." Pouquíssimas palavras transmite além destas. Parece que tem medo de nos encarar; justifica anteriormente Sartre segundo quem o olhar do outro é uma arma para nos destruir. Há muito tempo que esgotou suas reservas de lágrimas, gestos, gritos, velocidade. Talvez nem advirta a nuvem. Não chega a suspirar: um suspiro ser-lhe-ia um luxo. Qualquer vintém lhe serve de chama, dossel, vida. Que sonhará ele? Talvez se recorde dos gritos da sua infância; mas teria tido infância? Ao menos a infância da fome.

(MENDES, 1995, p. 907-8)

O poeta já adulto mescla suas lembranças com um tom crítico, o qual fará contrastar nitidamente as divisões sociais tão fortemente marcadas. Além disso, é nítida a percepção infantil em relação às pessoas, pois as crianças guardam na memória as pessoas associadas a alguma atitude ou a alguma coisa. Murilo (o menino) ia não apenas à casa do padrinho, mas à casa do

homem das orquídeas e da coleção de selos. Embora Murilo tivesse visto Dudu quando criança, a imagem parece não ter se perdido, ou seja, o tempo não a afastou tanto de sua lembrança e a poesia possibilitou-lhe captá-la de maneira viva, de modo que Dudu parece ter sido visto ontem e não há aproximadamente 50 anos atrás.

A atitude que tanto na criança quanto no adulto expressa o interesse pelo desconhecido e sua aceitabilidade por meio de uma experiência da linguagem é, em Ponge, reconhecida como um desejo metódico. É o que lemos em *Métodos* (1997).

Em *My Creative Method* [1947-48] Ponge comenta sobre a pergunta que lhe foi feita a respeito de sua criação textual: “O fato é que algumas pessoas leram e um pequeno número pediu explicações a respeito, querendo principalmente que eu esclarecesse um pouco meu método criativo, como dizem.” (PONGE, 1997, p.36)

A resposta dada por ele pode ser considerada uma não-resposta. Para Ponge, explicar a idéia é algo que não lhe interessa, descrever as coisas lhe importa mais. Nessa relação entre coisas e palavras, Ponge considera que os dicionários dão mais propriamente definição das palavras do que das coisas, talvez preocupados com a idéia, deixando de cuidar bem da própria descrição da coisa. Assim, segundo ele, os objetos não precisam das idéias e toda a razão de existir do poeta, todo o seu pretexto para a criação textual está na variedade das coisas, visto que a razão do poeta descende de suas obras artísticas.

... e a variedade das coisas é, na realidade, o que me constrói. O que eu estou querendo dizer é o seguinte: sua variedade me constrói, me permitiria existir até mesmo no silêncio. Como o lugar em torno do qual elas existem. Mas comparado com uma apenas, confrontado a cada uma em particular, considerando uma única, eu desapareço: ela me aniquila. E se ela é somente o meu pretexto, a minha razão de ser, se é preciso portanto que eu exista a partir dela, tem de ser, só pode ser por uma certa criação minha a seu propósito. Que criação? O texto. (...) Por meio das obras artísticas (literárias). (PONGE, 1997, p. 23)

Tais “obras artísticas literárias” não podem ser explicadas senão por elas mesmas, logo, não é possível para Ponge que o interesse dos filósofos pelo seu trabalho esclareça algo sobre seu modo de produção. Olhar a coisa e percebê-la na sua variedade é uma maneira para ele de renovar o mundo do objeto, que apenas é conseguida por meio da nossa “autêntica impressão e ingênua classificação pueril das coisas” (PONGE, 1997, p. 29)

Mas como então escreve Ponge? Ele, declaradamente, não considera possível que se explique poesia, mas revela que sua preocupação é com as coisas e, ao escrever, as considera como únicas e capazes de lhe fazer experimentar um sentimento particular, dando a descobrir apenas que “há algo do homem até agora desconhecido do homem.”(PONGE, 1997, p. 37)

Ponge olha a coisa, ou a coisa o olha; ele a descreve e logo ela se torna palavra. E talvez isto possa explicar o *método criativo* do poeta que ainda declara: “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.” (PONGE, 1997, p. 55)

Nisto consistiria o trabalho de Ponge, sem maiores explicações, que são buscadas pelos críticos e filósofos, e consideradas por ele uma “imbecilidade”, pois não saberia explicar seu trabalho de outra forma, a não ser poeticamente. Além disso, seus escritos não contêm “explicitamente nenhuma tese filosófica, moral, estética, política ou outra” (PONGE, 1997, p.39) como comentam os críticos e filósofos. Ele considera ainda, ironicamente, que a época deve mesmo ser de total empobrecimento quando é possível se voltar interesses para um texto como o seu. “A época deve estar estranhamente empobrecida para que vejam tanto interesse numa literatura como a minha!” (PONGE, 1997, p. 51)

Ponge, Murilo e Barros revelam a pobreza da experiência humana, sim; mas também apontam uma outra possibilidade para conhecermos a vida e a arte.

Em Ponge tomar o partido das coisas significa recuperar um hábito pueril “de considerar as coisas de um ponto de vista eterno, sereno...”(PONGE, 1997, p.31). Sua empreitada é a princípio contra a palavra que ofuscaria as qualidades da coisa .

E aqui está uma outra maneira de tentar a coisa: considerá-la como não nomeada, não nomeável e descrevê-la, de modo que seja reconhecida. Mas reconhecida somente no fim: que seu nome seja um pouco a última palavra do texto e só então apareça. Ou só apareça no título (dado no fim). (PONGE, 1997, p. 48)

Barros cria uma série de neologismos e sinestésias, usando também um vocabulário coloquial e prosopopéias. Vai desnomeando as coisas e alimentando sua poesia de imagens; eis o fazedor de frases, para quem a



desarticulação da linguagem é consciente. A sua proposta de poesia é se aproximar das coisas chãs e da natureza, desvestindo as palavras de seus significados gastos e de seus nomes que aprisionam-nas num mundo de conceitos cada vez mais fechados. Tal como as crianças, Barros muda a função da palavra e de seus significados, até chegar, segundo ele, ao estado de coisa, de pedra, de árvore. Dessa forma ele chega até a coisa não pelo nome, mas pela *coisidade* – pela coisa em si mesma.

Ponge diz que não tem uma idéia para poetizar, mas uma coisa para contemplar. Essas coisas são silenciadas; porém, segundo ele, precisamos lhes dar a nossa impressão de maneira ingênua, tal como a criança, para assim renovarmos o mundo dos objetos” (PONGE, 1997 p. 23 e 29). Similarmente Barros diz querer avançar para o começo, a fim de chegar ao criancimento das palavras.

Carrego meus primórdios num andor.  
Minha voz tem vício de fontes.  
Eu queria avançar para o começo.  
Chegar ao criancimento das palavras.  
Lá onde elas ainda urinam na perna.  
Antes mesmo que sejam modeladas pelas mãos.  
Quando a criança garatuja o verbo para falar o que não tem.  
Pegar no estame do som.  
Ser a voz de um lagarto escurecido.  
Abrir um descortínio para o arcano.

(BARROS, 2004, p.47)

Nessa comparação poder-se-ia dizer ainda que em Ponge há uma transparente quebra da sintaxe tradicional, ele inventa uma nova sintaxe e jogando as palavras como num “lance de dados”, ele parece sugerir uma leitura a partir também do espaço em branco, possibilitando um conhecimento pelo não-dito, pelo silêncio ou pela palavra que ainda não nasceu. Barros,

trabalhando mais com o nível lexical da palavra, busca neologismos que possam representar melhor a coisa já descrita. Quando se voltam para a palavra, ambos revelam uma preocupação em limpá-la. Em relação a isso, Ponge considera as palavras empoeiradas. Para ele, o trabalho dos poetas consiste em garimpar as palavras até que elas venham; e, metaforicamente, compara esse trabalho ao ato de descascar o abacaxi, encontrando assim a coisa viva. Ele salienta, porém, que é preciso desejar descascá-lo, é preciso sensibilidade, pois: “A dificuldade é as palavras serem tão empoeiradas, é preciso lhes dar essa vivacidade de novo, o que podemos fazer se formos sensíveis às palavras e amarmos as personagens.” (PONGE, 1997, p. 151)

Nota-se com isso que, antes de sensibilizarmo-nos com uma experiência permitida pela linguagem poética; antes de arriscarmo-nos na travessia da estrada tal como o ouriço; antes de aceitarmos a criança em nós, “obedecendo à desordem das falas infantis” (BARROS, 2005, entrevista) ou até mesmo de algumas atitudes; antes de deixar vir o incognoscível, é preciso desejar, pois as palavras e as coisas estão imensamente empoeiradas, encobertas, encapadas.

A poesia permitindo o resgate da palavra, a visita ao passado, a percepção da criança adormecida na memória do adulto, talvez possa servir para que o homem encontre consigo e com os outros na busca da mais autêntica forma de existência da contemplação e, é claro, de uma experiência bem menos pobre.

## Conclusão

Ora mais preocupados com a coisa, ora com o nome, Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge tecem uma poética em que a pensatividade ganha relevo, delineando uma razão própria para se conhecer o mundo.

Se por um lado, o interesse pela descrição das coisas e a preocupação com a nomeação aproximam Barros, Murilo e Ponge, por outro, há determinada peculiaridade nesta aproximação, pois cada um deles terá um modo próprio de perceber as coisas e os nomes.

A coisa descrita por Murilo não esconde a nostalgia desse poeta diante da vida, inclusive elucidando constantemente sua forte tendência religiosa. A coisa ao falar revela a angústia e a fé deste homem/poeta. Há uma relação entre o homem e a natureza presente em sua literariedade, em que a natureza se mostra muito maior que o homem; ela o engole, de modo que ele se torna ínfimo e frágil. Nos poemas *A tartaruga* e *O tigre* é possível encontrar passagens que acenam com essa característica.

Se todos nós agíssemos como a tartaruga não sobraria tempo para o fabrico e circulação da Bomba. Com a vantagem de se chegar mais tarde ao cemitério, absurda meta. (MENDES, 1995, p. 980)

(...)

O tigre devorará tua metáfora antes do seu acabamento. O tigre não espera o homem. Os deuses esperam o tigre. (MENDES, 1995, p. 981)

Mesmo agindo como a tartaruga, protelando o fabrico da bomba pela lentidão, o homem não deixaria de morrer, apenas prorrogaria tal acontecimento. É curioso destacar que a palavra bomba é escrita no poema com letra maiúscula, assumindo a tipicidade de um substantivo próprio e

assim se apresentando maior que o “nós” e a “tartaruga”. O tigre maior que a escrita devora a metáfora e maior que o homem não o espera, porém é esperado pelos deuses.

Em Ponge a natureza e as coisas são grandiosas. Elas saem freqüentemente de sua condição silenciosa. O homem aparecerá diante delas como um observador fascinado, mas sua linguagem as englobaria – na sua capacidade de descrever todas elas: coisas e natureza mudas. Logo o homem, pela linguagem consegue ser maior que a natureza, a coisa e os nomes que as designam, mas com a condição de se nivelar a elas.

A nostalgia em Ponge é mais dissimulada, de modo que alguns críticos chegam a considerá-lo materialista, porém vimos em *A mesa* a sua necessidade do *consolo* (de consolação), tornando, pois, sua relação com o objeto uma possível maneira de realizar/viver sua nostalgia.

Em Barros o homem, a natureza e a coisa parecem partilhar um *status* semelhante, marcado ao mesmo tempo pela grandiosidade e simplicidade. Não há hierarquia entre homem, natureza, coisa e nome, apesar do incômodo com a força do sistema arbitrário, que se imporá pela poluição, pela desigualdade, pela falta de sensibilidade humana em perceber o grande como simples e o simples como grande.

Sente-se pois então que árvores, bichos e pessoas têm natureza assumida igual. O homem no longe, alongado quase e suas referências vegetais, animais. Todos se fundem na mesma natureza intacta. Sem as químicas do civilizado. (BARROS, 2003b, p.34)

Perquirindo, pois, os desvios e os “descontínuos” da linguagem poética em contraponto à petrificação da linguagem funcional, esta pesquisa analisou

nos textos de Manoel de Barros, Murilo Mendes e Francis Ponge o modo como suas *razões poéticas*, ao produzir sentidos plurais, delineiam uma possibilidade desconstrutora de lidar com os nomes e as coisas.

## Bibliografia

BARRENTO, J. Resposta à questão: o que é poesia? *Revista Inimigo Rumor*. n.11. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2º semestre 2001.

BARROS, M. Entrevista concedida a Lúcia Castello Branco e Luís Henrique Barbosa. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org.) *Coisa de Louco*. Belo Horizonte: Casa Freud, SCE PBH, 1998.

\_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record. 1999a.

\_\_\_\_\_. *Poemas concebidos sem pecado*. 3ªed. Rio de Janeiro: Record. 1999b.

\_\_\_\_\_. *Exercícios de ser criança*. Rio de Janeiro: Salamandra. 1999c.

\_\_\_\_\_. *Matéria de Poesia*. 5ªed. Rio de Janeiro: Record. 2001a.

\_\_\_\_\_. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo*. Rio de Janeiro: Record. 2001b.

\_\_\_\_\_. *O livro das ignoranças*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2001c.

\_\_\_\_\_. *O fazedor de amanhecer*. Rio de Janeiro: Salamandra. 2001d.

\_\_\_\_\_. *Poeminhas pescados numa fala de João*. Rio de Janeiro. São Paulo: Record, 2001e.

\_\_\_\_\_. *Retrato do artista quando coisa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record. 2002.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta. 2003a.

\_\_\_\_\_. *Livro de pré-coisas*. 4ªed. Rio de Janeiro: Record. 2003b.

\_\_\_\_\_. *Ensaio Fotográficos*. 4ªed. Rio de Janeiro: Record. 2003c.

\_\_\_\_\_. *Livro sobre nada*. 11ªed. Rio de Janeiro: Record. 2004.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Mara Conceição Vieira de Oliveira, em 2005, durante o curso de doutoramento em Letras pela Universidade Federal Fluminense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Memórias inventadas: a segunda infância*. São Paulo: Planeta. 2006.

\_\_\_\_\_. *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. s/d.

BARTHES, R. *Essais Critiques IV. Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil. 1984.

\_\_\_\_\_. *Elementos de Semiologia*. 15ªed. Tradução: Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1964.

\_\_\_\_\_. *Mitologias*; tradução: Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*; prefácio Leyla Perrone-Moysés; tradução: Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*; tradução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*; tradução e organização: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª Ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1994. (Obras escolhidas; v.I)

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. 5ª Ed. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa e Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense. 1995. (Obras escolhidas; v.II)

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34. 2002.

\_\_\_\_\_. *Sobre el programa de la filosofia futura y outros ensayos*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1977.

BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística geral I*. 4ªed. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. Campinas: Pontes, 1995.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*; tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

\_\_\_\_\_. *A parte do fogo*; tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *A conversa infinita*; tradução: Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Escuta, 2001.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 6ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRETON, A. *Manifesto do Surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

CARPINEJAR, F. *Fragmentos do ensaio “teologia do traste” a poesia de Manoel de Barros*. Revista Zunái – Revista de Poesia & Debates.

CASSIRER, E. *Linguagem, mito e religião*. Tradução: Rui Reininho. Portugal: Rés Editora.

COLLOT, M. *O sujeito lírico fora de si*: Revista terceira Margem nº11, ano IX, 2004.

COMBE, D. *Francis Ponge et l’invention d’une nouvelle rhétorique, in: La conscience de soi de la poésie – Poésie et Rhétorique*. Paris: Lachenal e Ritter. 1997

DEGUY, M. *L’énergie du désespoir ou d’une poétique continuée par tours les moyens*. Paris: P.U.F., 1998.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Deguy: *Revista inimigo Rumor* nº9. Rio de Janeiro: 7 Letras, novembro, 2000a.

\_\_\_\_\_. *L’impair*. Tours: Farrago, 2000b.

\_\_\_\_\_. *La raison poétique*. Paris: Galilée, 2000c.

\_\_\_\_\_. Situação. Tradução: Marcos Siscar, *Revista Inimigo Rumor* n.11. Rio de Janeiro: 7 Letras/Cotovia/Ângelus Novus, 2001.

\_\_\_\_\_. *A rosa das línguas*. Organização e Tradução: Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2004.



DELEUZE, G. *O que é a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_ ; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.

\_\_\_\_\_. *Shibboleth*. Paris: Éditions Galilée, 1986.

\_\_\_\_\_. *Signéponge*. Paris: Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_. *A Farmácia de Platão*. Tradução: Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

\_\_\_\_\_. *This Strange Institution Called Literature*. Nova York: Routledge, 1992.

\_\_\_\_\_. *Salvo o nome*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Khôra: ensaio do nome*. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995b.

\_\_\_\_\_. *Paixões*. Tradução: Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995c.

\_\_\_\_\_. *Che cos'è la poesia?* Tradução: Marcos Antonio Siscar e Tatiana Rios. In *Revista de poesia Inimigo Rumor*, n. 10. Rio de Janeiro: 7Letras, maio de 2001a.

\_\_\_\_\_. *A Solidariedade dos seres vivos*, entrevista por Evando Nascimento publicada no Suplemento MAIS! Da Folha de São Paulo em 27 de maio de 2001b.

\_\_\_\_\_. *Posições*; Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001c.

\_\_\_\_\_. *Papel-máquina*; tradução: Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_ ; VATTIMO, G. *A Religião: seminário de Capri*. com participação de Aldo Gargani, Hans-Georg Gadamer...[et al.]. – São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

FERRAZ, M.C.F. *Platão. As artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8ª ed. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GAGNEBIN, J. M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARCIA-ROZA, L.A. *Freud e o inconsciente*. 20ªed. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2004.

GLENADEL, P. *Derrida e os poetas*. In *Em torno de Jacques Derrida*. NASCIMENTO, E. & GLENADEL, P. (orgs.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

GUIMARÃES, J.C. Leitura e tradução de Francis Ponge. In: Seção de /textos, nº1 pp.67-7, março/maio, 1989. Disponível em <http://www.usp.br/revistausp/indiceautoresetextos>. Acesso em 20 de abril de 2005.

\_\_\_\_\_. Ponge, Inacabado: *Revista Inimigo Rumor* nº6, 1999.

JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*; tradução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KANT, I. *A Crítica da Razão Pura*. Trad. Valério Rohden e Udo Balduer. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores)

KRISTEVA, J. *O texto fechado*, in: *Linguística e literatura*. Edições 70: Lisboa, 1968.

\_\_\_\_\_. *La Révolution du Langage poétique*. Seuil: Paris, 1970.

LEITE, S. U. *A meta múltipla de Murilo Mendes in: Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MATTONI, S. *El cuenco de plata – Literatura, poesia, mundo*. Buenos Aires: Interzona, 2003.

MENDES, M. *Idade do Serrote*. Rio de Janeiro: Editora Sabiá Ltda, 1968.

\_\_\_\_\_. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – USP, 1996.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa - Poliedro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004.

MOTTA, L. T. da. *Francis Ponge - o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

MÜLLER, A. In: PONGE, F. *A mimosa*. Tradução, introdução e notas: Adalberto Müller. Brasília: UNB, 2003.

NANCY, J.L. *Répondre du sens*. In Revista *Po&sie*, n.92. Paris: Belin, 2000.

PAZ, O. *El arco y la lira – Lengua y estudios literários*. 3ªed. México: Fondo de Cultura Economico, 1972.

\_\_\_\_\_. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PETERSON, M. O partido do poeta. In: PONGE, F. *O Partido das Coisas*. Tradução: Júlio Castañon. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. A manobra do texto. In: PONGE, F. *A mesa*. Tradução e apresentação: Ignácio Antônio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PLATÃO. *Timeu*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1986.

\_\_\_\_\_. *Crátilo*. Tradução: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

PONGE, F. *Métodos*. Tradução e apresentação: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *O Partido das Coisas*. Tradução: Júlio Castañon. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *A mesa*. Tradução e apresentação: Ignácio Antônio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Iluminuras, 2002.

\_\_\_\_\_. *A mimosa*. Tradução, introdução e notas: Adalberto Müller. Brasília: UNB, 2003.

RICHARD, J. P. *Onze études sur la poésie moderne*. Paris: Seuil, 1964.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1915.

SILVA, E.R. A encenação da poesia e da tradução. In: *Revista Alea* V.5, Rio de Janeiro: Contracapa, nº2 julho-dezembro/2003 p. 295-297.

SISCAR, M. Defesa e ilustração da poesia. In: DEGUY, M. *A rosa das línguas*. Organização e Tradução: Paula Glenadel e Marcos Siscar. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: Viveiros de Castro. 2004.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Tradução: José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

**ANEXO** – Entrevista realizada por Mara Conceição com Manoel de Barros

Campo Grande, 16.8.2005

Querida amiga  
Professora  
Mara Conceição Vieira de Oliveira

Vão misturadamente em forma de carta as respostas para a sua entrevista.  
Não agüento tópicos.

Poesia é remédio para resolver as nossas contradições – mas não resolve nada. Eu não sei explicar por que gosto de Ponge. Sei que os seus poemas em prosa me encantam. Você, que sendo uma pesquisadora, saberia explicar o gosto poético? Explicar é meu fraco. Os milagres estéticos são milagres. Eles hão de não ter explicação – como todos os milagres. Porque são mistérios. Eu sou um manobreiro de palavras. Não tenho inspiração. Tenho hesitação pelas palavras. Se alguma palavra me hesita, vou procurar suas origens, sua família, sua infância. Vou caminhar os caminhos que ela caminhou. As suas primeiras sílabas, vozes, suas primeiras paixões, solidões. Procuo saber de seus primeiros amigos, sentidos, sabores. E de repente essa palavra desabrocha para o meu poema. Os primórdios da palavra me hesitam mais porque eles são a fonte. Tudo brota da fonte do inconsciente ou dos meus pobres dicionários. Então, minha prezada professora, só afirmo que gosto mais da linguagem que obedece a desordem das falas infantis do que da linguagem que obedece as ordens filológicas e gramaticais. Clarice Lispector escreveu uma vez que viver não tem lógica. Acho que fazer poesia tem menos lógica do que viver. É mais fácil fazer da tolice um regalo do que da sensatez. Isso escrevi eu sobre poesia.

Surrealismo em minha arte pode haver mas há de ser por conta da mesma disfunção cerebral que os poetas carregam. Juro que sou inocente nesse empate com os surrealistas. Agora, pesquisar a utilidade da poesia dando a minha de exemplo? Isso não é paradoxal. Não é a mesma coisa que xingar peixe. A minha poesia serve, pelo menos, para mostrar a grandeza das coisas sem importância. Isso também eu não sei explicar. Sei que tudo que nós

escondemos aparece no que escrevemos. Peço clemência por estas desorganizadas respostas. Afetuoso abraço.

Manoel de Barros

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)