

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

ROSELI DE FÁTIMA DIAS ALMEIDA BARBOSA

No atelier com Ponge

Texto apresentado ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária. Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Agosto de 2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

B234n Barbosa, Roseli de Fátima Dias Almeida, 1960-
No Atelier com Ponge / Roseli de Fátima Dias
Almeida Barbosa. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Mário Luiz Frungillo.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ponge, Francis, 1899-1988. 2. Poesia francesa. 3.
Pintura. I. Frungillo, Mário Luiz. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: In the painter's studio with Ponge.

Palavras-chave em inglês:

Francis Ponge

French poetry

Painting

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]

Marcos Antonio Siscar

Maria Viviane do Amaral Veras

Zênia de Faria

Guilherme Ignácio da Silva

Data da defesa: 09-08-2011.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Mário Luiz Frungillo

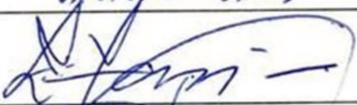


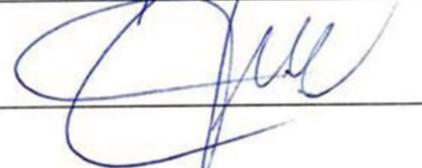


Marcos Antonio Siscar

Maria Viviane do Amaral Veras

Viviane Veras





Zênia de Faria

Guilherme Ignácio da Silva

Maria Betânia Amoroso

Ligia Fonseca Ferreira

Marcos Aparecido Lopes

Ao Plínio e a meus pais,
sine quibus nihil esse posset

Tento aplicar cores como palavras
que moldam poemas,
como notas que moldam música.

Joan Miró

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, meu tudo.

Ao Plínio, meu querido esposo, por toda ajuda e paciência com minhas ausências com relação à nossa casa, minha gratidão para sempre.

Ao meu professor, Mário Luiz Frungillo, pela bondade com que me acolheu, sua generosidade e ajuda com relação ao meu trabalho.

Ao meu professor Luiz Carlos Dantas (*in memoriam*), obrigada por ter também me acolhido com generosidade e pela amizade. Que sua alegria seja sem fim.

Aos professores Márcio Seligmann e Fábio Durão, que fizeram parte da banca de qualificação, meu “muito obrigada” pelas sugestões que só enriqueceram meu trabalho.

À banca, formada pelo meu orientador e pelos Profs. Drs. Guilherme Ignácio, Zênia Faria, Marcos Siscar e Viviane Veras pela disponibilidade, generosidade na leitura do meu trabalho e sugestões.

Ao meu querido pai José Antônio (*in memoriam*), minha querida mãe Adolphina, meus irmãos Norival, Maria do Carmo, Neusa, Alice, Sueli, Rosângela e Fernando. Dedico o texto a vocês também.

Aos pais do Plínio, Lídio e Cynthia, obrigada pelo carinho.

Às minhas queridas amigas do Carmelo de Santa Teresinha de Campinas, Madre Ana de Jesus, Irmãs Ivone, Eliana, Maria José, Tereza e todas as outras, obrigada pela sincera amizade e pelas orações.

Por pessoas tão especiais quanto Sandra e Zuleica, obrigada pela amizade carinhosa e apoio.

À Natália, por fazer parte do meu caminho e pela amizade tão especial. Obrigada por tudo.

Às meninas da Legião de Maria, Cida, Luzia, Umbelina, Inês, Pedrina, Violeta, Cleide e Brígida, amizade e carinho é tudo o que importa.

Ao António, Mazé, Pedro e Miguel, vocês moram no meu coração.

Ao nosso querido amigo, professor Dr. Núbor Facure, pela paciência e bondade incondicionais, sua generosidade vai ficar para sempre gravada em nosso coração.

Pela dra. Cláudia, seu otimismo e alegria nos contagiam, obrigada por tudo.

À Catarina, pela amizade e interesse no meu trabalho.

Ao Pablo e Maria Luíza pela amizade e carinho.

À Aveliny, obrigada pela amizade carinhosa e presença constante.

Aos funcionários da Pós-Graduação, meu muito obrigada por toda a ajuda.

E à FAPESP, minha gratidão pela bolsa que recebi nesses quatro anos e pelas sugestões de seus pareceristas.

RESUMO

Partindo de um breve percurso histórico da relação entre poesia e pintura, prefigurada pela expressão de Horácio *ut pictura poesis*, este trabalho visa fazer um estudo sobre os textos em torno da pintura na obra de Francis Ponge. Escolhi esse poeta francês porque durante sua vida se relacionou e escreveu sobre artistas plásticos. A intenção foi estudar quais os recursos e marcadores textuais nos textos de Ponge revelam elementos pictóricos no campo lexical (palavras e expressões específicas), no campo gráfico (escolhas tipográficas), no campo onomástico (nomes de quadros, de artistas), nos procedimentos da escrita, em suma, de que forma isso se constrói literariamente no lápis de Ponge.

Nossa hipótese é a de que Ponge se coloca como pintor, tenta observar e sentir como um pintor para escrever seus textos. De sua paleta de palavras saem todas as nuances da natureza.

Para mostrar como esse no-lugar-do-pintor/escultor se dá em Ponge, apontamos semelhanças no olhar e no modo de trabalho em vários temas, como no excepcional exemplo de *La Mounine*, que se apresenta como mimesis de trabalho impressionista pelo olhar e escolha lexical. As análises, em seu conjunto, revelam que Ponge é mais que espectador do mundo das artes plásticas, ele é artista plástico que se faz escritor.

ABSTRACT

This thesis starts from a historical sketch of the inter-relation between painting and writing outlined by Horatio's expression *ut pictura poesis*. Its main goal is to study Francis Ponge's texts on Art because this French poet had a life-long relationship with plastic artists, witnessed in his work. Our intention is to present Ponge's textual resources which reveal pictorial marks in the lexical domain (words and expressions), in the orthographical domain (typographic choices), in the onomastic domain (pictures' titles, artists names), as well as in the writing techniques used. To sum up, how the Plastic Arts are worked out by his pencil.

Our hypothesis is centered in the idea that Ponge sees himself as a painter. In the idea that he tries to observe and apprehend the world as a painter before the texts he writes. From his palette of words all Nature's details come out. To show how this in-the-place-of-a-painter takes place in Ponge, we show similarities of sight and in the way the work is done in several themes shared by the artists and Ponge. *La Mounine* is an exquisite example of this, which stands for a mimesis of an impressionist work, given the lexical choices and the way the author observes the landscape. All the analyses presented reveal that Ponge is more than an eyewitness in the Arts' world; he is a plastic artist who became a writer.

Índice

Introdução	13
Capítulo 1: Da relação entre pintura e escrita	17
2.1. Aspectos históricos	17
2.2. Aspectos metodológicos	33
Capítulo 2: Ponge no cenário literário de seu tempo	55
Capítulo 3: As Artes Plásticas por Francis Ponge	99
3.1. A Mímesis: o objeto na página	104
3.2. A Mímesis: descrição pictórica da natureza	113
3.3. Temas da pintura: flores e natureza-morta	126
3.4. Gestos da pintura: o esboço e o croqui	133
3.5. Gestos da pintura: pincelada e assinatura	140
3.6. O motivo na pintura	147
3.7. Materiais de trabalho	152
3.8. Homenagens aos amigos artistas plásticos	157
Conclusão	195
Bibliografia	199
Anexo: O pintor em estudo	207

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um estudo dos textos do escritor francês Francis Ponge que tratam da relação do poeta com as artes plásticas. Seu objetivo, portanto, é fazer um estudo de marcas das artes plásticas, especialmente a pintura (mas também alguns casos de litogravura e escultura) na obra de Francis Ponge.

A escolha desse poeta francês deve-se ao fato de que, durante sua vida, sobretudo após a Segunda Grande Guerra, se relacionou e escreveu sobre grandes artistas plásticos, entre eles Braque, Fautrier, Dubuffet, Kermadec, Vulliamy, Giacometti, Germaine Richier, entre outros, com os quais trabalhará em livros ilustrados para as edições de luxo, entre eles *Le Peintre à l'étude*, artigos e prefácios de vários catálogos para exposições que reunirá em *L'Atelier contemporain*¹.

A hipótese que defendo é a de que a partir de uma atitude de espectador, a forma como Ponge torna presente as artes plásticas em sua obra permite dizer que o escritor se apropria da função de pintor empregando os materiais de um escritor de seu tempo, como pluma, lápis, papel, muito pouco a máquina de escrever, para marcar pictoricamente sua escrita. Pretendo mostrar que essa apropriação faz parte do método de trabalho pongeano de expressar-se plenamente e apreender o objeto de estudo em sua totalidade. Ora vê o objeto como um pintor o veria, ora refere-se em seu texto aos materiais da pintura, aos pintores e suas obras, ora utiliza-se de técnicas próprias à pintura (mas não necessariamente distintas do processo de escrita), como o esboço, a repetição, a cópia dos clássicos.

Este trabalho é composto por três capítulos: 1- Da Relação entre Pintura e Escrita, 2- Ponge no cenário literário de seu tempo 3- As Artes Plásticas por Francis Ponge.

¹ PIERROT, 1993, p. 20.

No primeiro capítulo procurei informar os aspectos históricos da relação entre a literatura e a pintura desde seus primórdios, na época clássica, até os dias atuais, tendo como *leitmotiv* a expressão *ut pictura poesis* de Horácio. Meu objetivo nesse capítulo é o de mostrar como as artes plásticas se relacionaram com a escrita ao longo dos séculos. Essa trajetória inclui o debate sobre a primazia do desenho sobre a cor e vice-versa, sendo o primeiro associado ao intelecto (razão) e a segunda associada à expressividade (emoção). Essa associação permitiu a tradução desses dois aspectos plásticos através da escrita de diversas formas, e minimamente através do jogo entre referência e alusão na atividade literária. Nesta tese, mostraremos, no capítulo final, que a escrita de Ponge não se limita a essa realização minimalista, chegando a reproduzir gestos das técnicas pictóricas e escultóricas em seu trabalho. Na seção “Aspectos metodológicos”, que fecha o primeiro capítulo, tive o objetivo de apresentar a terminologia usada por Bernard Vouilloux para estudar a relação entre texto e imagem e por extensão aquela entre literatura e artes visuais. Centro a apresentação na forma de colocar a pintura no texto, das expressões referenciais às descrições alusivas. Empregarei essa terminologia nos capítulos seguintes.

No segundo capítulo procurei situar a poesia e o trabalho de Ponge com relação a autores que também evocaram objetos do cotidiano ou que parecem tratar a linguagem de modo semelhante (em alguns casos assinalados pelo próprio Ponge), tais como Malherbe, Valéry, Claudel, Renard, Jacottet e Bonnefoy. Ponge tem um imenso apreço pelos objetos do mundo fazendo-se porta-voz dos mesmos a partir de um jogo aprofundado com a linguagem, em que a estrutura das palavras é explorada a fundo. Essa última é tomada como coisa material, sensível, tangível, um objeto plástico dotado de partes (letras, sinais diacríticos). Por conta desse apreço e do jogo com a linguagem, se Ponge se aproxima por alguns aspectos dos autores acima, deles difere profundamente na composição de seu texto.

Também nesse capítulo procurei mostrar como os tipos de texto da obra de Ponge, bem como seu trabalho com eles, aproxima seu trabalho daquele de um artista plástico. Objetos que

fariam parte de uma natureza-morta são tematizados em seus escritos, bem como esboços e variantes de um tema compondo um texto fazem parte do cotidiano do seu atelier. Embora os últimos procedimentos não se restrinjam aos artistas plásticos, é notório observar que a exposição de quadros variantes de um mesmo tema fazem um paralelo com os textos variantes, notas ou esboços publicados por Ponge. Esses elementos textuais passam a ser, não uma preparação para o texto final, e sim partes que compõem uma visão de conjunto de um objeto sob diversos ângulos.

No terceiro capítulo, a intenção é estudar quais os recursos e marcadores nos textos de Francis Ponge revelam elementos das artes plásticas, quais os recursos mais usados pelo poeta, no campo lexical (palavras e expressões específicas), no campo gráfico (escolhas tipográficas), no campo onomástico (nomes de quadros, de artistas), em suma, de que forma isso se constrói literariamente no lápis de Ponge. Seus textos em prosa e em verso falam das artes plásticas, notadamente a pintura, fazendo uma incursão pelo mundo das cores e das formas, descobrindo, estudando e descrevendo essa outra forma de comunicação. Dividi esse capítulo em temas para melhor situar a escrita de Ponge com relação ao mundo das artes plásticas. Nas seções sobre a mimesis, mostro como o poeta aborda as nuances das cores com as mais variadas formas expressivas bem como, no caso da janela, em que parece querer colocar o objeto na página. Não se trata de afirmar que seu trabalho seja mimético, mas apenas que tem uma inspiração mimética para aí se desenvolver de forma mais complexa na página. Nas seções sobre o motivo e os temas da pintura, objetos comuns das obras plásticas são trabalhados por Ponge na escrita, explorando não apenas as cores e suas complementares, como também os modelos da obra plástica, como flores e cavalos. Essa preocupação com as cores segue o esteio dos coloristas na França. Em relação aos gestos da pintura, mostro como Ponge trata do esboço, do croqui e da pincelada. Encerro a tematização rendendo homenagens aos artistas plásticos amigos de Ponge, procurando ver além das marcas pictóricas e escultóricas, o seu envolvimento no mundo artístico de seu tempo, seguindo uma tradição francesa do escritor crítico de arte.

Ao trabalhar com o entusiasmo verbal que lhe é característico, Ponge deixa transparecer um certo lirismo. Segundo Maulpoix, o lirismo de um autor pode fazer com que ele produza exaustivamente buscando formas de expressar o que está sentindo:

*Le sujet s'effectue, mais il n'existe pas. Si désireux soit-il, son propre corps lui manque. Tandis que chaque individu est enclos dans une enveloppe sensible unie et périssable, le sujet lyrique se diffracte en paroles, lignes, taches, traits, sujets, verbes, compléments, rimes, rythmes et métaphores.*²

Aqui, Maulpoix opõe sujeito *tout court* a sujeito lírico. Na citação que faz, talvez somente as rimas não façam parte do universo pongeano, pelo menos sistematicamente. Veremos neste trabalho que esse lirismo de Francis Ponge abraça as artes plásticas como um mundo cheio de apelo visual em que o trabalho do artista é considerado uma imagem do trabalho do escritor. O mundo exterior capturado pelo artista também é capturado pelo escritor numa espécie de relação mimética com o artista que se reflete nos temas, nos gestos, na forma de trabalhar e de se conceber a tarefa do artista em geral.

As traduções dos textos nos capítulos seguintes foram feitas por mim e são dadas como guia para o leitor, uma vez que todas as análises são feitas a partir do francês, com a finalidade de fazer uma investigação aprofundada das marcas pictóricas e escultóricas na pluma de Ponge propriamente. Para que o leitor não conhecedor do francês acompanhe a reflexão, coloquei as traduções dos textos analisados no corpo do texto. Para não quebrar a fluidez do texto, as demais traduções foram colocadas no rodapé.

Com o fim de apresentar ao leitor uma obra-chave do envolvimento de Ponge no mundo das artes plásticas, empreendi também a tradução integral do livro *Le Peintre à l'étude*, que se encontra em anexo.

² MAULPOIX, 1998, p. 36.

CAPÍTULO I

DA RELAÇÃO ENTRE PINTURA E ESCRITA



O verdadeiro trabalho de arte é somente uma sombra da divina perfeição.
Michelangelo

O objetivo deste capítulo é duplo, primeiramente situar o leitor historicamente em como as Artes Plásticas se relacionaram com a escrita ao longo dos séculos. Essa associação permitiu a tradução dos aspectos plásticos através da escrita de diversas formas, e minimamente através do jogo entre referência e alusão na atividade literária, como veremos na seção de aspectos metodológicos. Mostraremos no capítulo final da tese que a escrita de Ponge não se limita a essa realização minimalista, chegando a reproduzir gestos das técnicas pictóricas e escultóricas em seu trabalho.

I.1 Aspectos Históricos

Entre os teóricos da Antiguidade, a pintura era esporadicamente comparada à poesia. Depreende-se essa comparação, antecipada em Simônides de Ceos³ (556-467 a.C., poeta grego), nos versos de Horácio⁴ (65-8 a.C., poeta latino):

Poesia é como pintura (*ut pictura poesis*);
uma te cativa mais, se te deténs mais perto;
outra, se te pões mais longe;
esta prefere a penumbra;

³ PRAZ, 1982, p. 2-3.

⁴ HORÁCIO. *Ars Poetica*, 1998, p. 361-365. Trad. de Jaime Bruna.

aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico;
essa agradou uma vez;
essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.

E nesta outra tradução⁵:

A poesia à pintura se assemelha;
Coisas há que de perto mais agradam,
Outras que ao longe: estas requerem sombra,
Aqueles claras luz, sem que recelem
De severo juiz a perspicácia:
Esta aprouve uma vez, esta dez vezes
Repetida será e sempre aceita.

Enquanto na tradição grega, a pintura não tinha o valor dos demais campos do saber da época, pois era relegada às técnicas manuais, no Renascimento, e de modo especial em Leonardo da Vinci e em Leon Battista Alberti, a pintura é valorizada acima de outras artes. Mostra desse interesse dos humanistas pode ser percebido no uso de técnicas da Retórica para realizar esse movimento de valorização, fazendo com que a pintura se constitua como discurso sobre a imagem: a pintura quer despertar o espectador, quer ser texto, quer ser lida⁶. Essa valorização do efeito imediato da pintura (contra o mediado pela linguagem da poesia) perdurará até o século XVIII, embora já no Classicismo francês a reflexão sobre a pintura se afaste de sua associação com o sentido da visão, do imediatismo, para voltar-se à valorização da razão, marcando fortemente uma intelectualização da obra pictórica⁷.

Como sugere a expressão *ut pictura poesis*, Horácio compara a poesia com a pintura, colocando a pintura como o termo referencial da comparação. Os teóricos do Renascimento, no entanto, inverteram o sentido da comparação colocando o termo referencial como a poesia. A *Ut*

⁵ HORÁCIO, 1941, p. 314. Trad. de Antônio Luiz de Seabra.

⁶ SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11.

⁷ Ibidem, p. 15-16.

pictura poesis erit, frase acima da *Epístola aos Pisões* passa a ser: a pintura como a poesia. Assim, a tradição conservou esse último sentido⁸.

Essa relação é cara a Leonardo da Vinci, que estabelece um *paragone* entre essas duas artes, defendendo a supremacia da pintura sobre a poesia, pois a pintura realiza plenamente a mimesis ao pôr a natureza diante dos olhos pela via da obra. O “pôr diante dos olhos”, a enérgeia da Retórica grega, seria realizada diretamente ou mais perfeitamente pela pintura porque essa se relaciona de imediato ao sentido da visão, sendo a visão, para Leonardo da Vinci, o mais nobre dos sentidos porque mais próxima com relação à realidade. “Não vês tu que o olho abraça toda a beleza do mundo?”⁹ e “[...] o poeta ao descrever a beleza ou a feiúra de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez.”¹⁰ (Essa posição encontra eco na aurora da abstração, na pintura em Robert Delaunay: *La vision c’est le véritable rythme créateur.*¹¹) A poesia, por outro lado, ao recorrer à imaginação transitória, somente pela via indireta da descrição, pela mediação das palavras, poderia realizar algo semelhante¹². Então, pintura e poesia tratam o mesmo tema de maneiras diferentes e assim, como no comentário atribuído por Plutarco a Simônides de Ceos, que considera “a pintura poesia muda e a poesia uma pintura falante”.¹³

Ainda sobre a relação de importância de uma arte em relação a outra, o texto abaixo, de André Félibien, mostra um trecho do diálogo entre a Pintura e a Poesia (*O Sono de Filômato*,

⁸ LICHTENSTEIN, 2005, p. 10.

⁹ DA VINCI, *Tratado da pintura* (1517). In LICHTENSTEIN (org.), 2005, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ DELAUNAY, 1957, p. 186.

¹² SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 9, 12-15.

¹³ PRAZ, 1982, p. 3.

1683) em que essas artes, alegoricamente representadas, debatem sobre quem é a mais velha e a mais importante:

PINTURA

Ah, você me trata com muito orgulho. Acredito que é chegada a hora de me impor e mostrar com que injustiça você pretende usurpar o direito de primogenitura, pois você veio ao mundo muito tempo depois de mim. Tolerei sua soberba até agora, mas já que você quer roubar-me um título que me é de direito, pretendo me opor a seus desígnios e desenganar a quem você preveniu contra mim. Não me é difícil provar a data do meu nascimento e mostrar que os deuses só a trouxeram ao mundo para me fazer companhia e para explicar aos homens os mistérios que eu já lhes havia desvendado por meus sábios caracteres.¹⁴

Uma parece ter nascido para fazer companhia à outra (cf Fig. 1). Nessa reflexão sobre quem nasceu primeiro se desenrola o diálogo entre as duas artes, até que aparece o Amor e as reconcilia. As duas irão retratar o rei, e o Amor sugere que uma retrate suas virtudes e as belezas de sua alma e a outra seus feitos heróicos.¹⁵ Essa reconciliação encontra eco na posição de Du Bos, que veremos adiante.

¹⁴ LICHTENSTEIN, 2005, p. 45.

¹⁵ *Ibidem*, p. 57-58.



Fig. 1. *La Peinture et la poésie*, de Francesco Furini, 1629. Florença, Palazzio Pitti, Galleria Palatina¹⁶.

Façamos um parêntese para dizer que essa interrelação não era apenas da pintura para a literatura. Durante séculos pintores se inspiravam na literatura para seus quadros e os escritores tentavam colocar os quadros diante dos leitores através das palavras. Essa antiga tradição se encontra em Homero e sua descrição do escudo de Aquiles. “É o caso também de *ekphrásis* dos alexandrinos e das *Imagines* de Filostrato o Velho como das plásticas descrições da *Divina Comédia* de Dante (tal como a escultural Anunciação no décimo canto do *Purgatório*), da *Amorosa Visione* de Boccaccio, e do *Orlando Furioso* (para citar tão-só exemplos da tradição italiana); tanto das *Grazies* de Foscolo, em que o poeta tomou Canova por modelo, como das imagens sensuais de D’Annunzio, que devem bastante aos Pré-Rafaelitas ingleses, os quais, por sua vez, estavam saturados de sugestões do campo literário. E, na tradição inglesa, pode-se rastrear a mesma tendência, desde as descrições feitas por Chaucer dos monumentos de gente ilustre em *House of Fame* (Morada da Fama) e as pinturas em verso de Spencer e Shakespeare

¹⁶ In BERGEZ, 2008, p. 11.

(*The Rape of Lucrece*) até as passagens de Keats inspiradas por Ticiano, Poussin, os mármore de Elgin, e até mesmo as composições aparatosas de John Martin.”¹⁷

Essa influência da literatura na pintura, que começou com Anacreonte como “instruções ao pintor”, foi muito cultivada principalmente pelos poetas ingleses. Os pintores acolhiam bem as opiniões dos escritores para os seus trabalhos, tanto nos murais, tetos como para seus quadros. Exemplos disso são *Primavera*, *do Nascimento de Vênus* e a *Calúnia* de Botticelli (Fig. 2) e alguns quadros de Giorgione e muitos outros exemplos¹⁸.



Fig. 2: A *Calúnia*, de Sandro Botticelli.

Em <<http://manifesto-surrealista.blogspot.com/2009/09/calunia-de-apeles.html>>

No século XVIII, pintores e poetas buscavam sugestões em estátuas antigas, recorriam à história e à mitologia para suas inspirações. Esse costume vem dos tempos de Alexandria e da Roma imperial quando os reis eram representados com os atributos de divindades, como é o caso de Ferdinando IV de Nápoles representado por Canova como Minerva (Fig. 3), a deusa da

¹⁷ PRAZ, 1982, p. 3.

¹⁸ Ibidem, p. 3.

sabedoria e da cultura, e o caso da Sra. Sheridan, representada como Santa Cecília por Joshua Reynolds.



Fig. 3: Ferdinando IV de Nápolis como Minerva, por Antonio Canova.
Em <<http://www.utexas.edu/courses/larrymyth/7Athena2009.html>>

Essa moda é ridicularizada num diálogo na segunda cena do quarto ato em *The Tender Husband*, de Richard Steele “[o Marido Carinhoso (1705)]”. O capitão Clerimont está disfarçado de pintor e contracenava com Bidy Tipkin:¹⁹

Sobrinha: Uma vez que há lugar para a fantasia numa pintura, eu gostaria de ser representada como a amazona Taléstris, de lança na mão e um elmo sobre a mesa ao lado. A certa distância, atrás de mim, deve haver um anão segurando as rédeas de um palafrém bem branco.

Clerimont: Senhora, vossa ideia é muito engenhosa, e, se me permitir, haverá também um cupido roubando-vos o elmo, para mostrar que o amor deve tomar parte em todas as ações valorosas.

Sobrinha: Esse pormenor pode ser muito pitoresco.

¹⁹ PRAZ, 1982, p. 5.

Clerimont: Olhe, senhora, aqui ficará vossa própria figura, aqui o palafrém e ali o anão – este tem de ser bem pequeno, senão não teremos lugar para ele.

Sobrinha: Um anão não deve ser muito pequeno.

Clerimont: Fá-lo-ei um negro para distingui-lo do outro anão, tão poderoso (*Suspira*) – o Cupido; vou colocar esse formoso menino perto de vós – irá parecer muito natural. Certamente vos tomará por sua mãe, Vênus.

Sobrinha: Deixo esses pormenores a cargo de vossa imaginação.²⁰

Desse modo percebemos que pintor/artista plástico e escritor podem estar juntos ao retratar um mesmo tema. Temos vários exemplos de quadros em que as pessoas são retratadas como personagens importantes ou mitológicos ou históricos.

A possibilidade dessas transposições entre as Artes seria explicada, segundo Charles Le Brun (1619-1690), continuador da reflexão sobre a relação *pictura, poesis*, pelo fato de as ideias serem universais, apenas as palavras mudam de língua para língua, o que garante a traduzibilidade absoluta entre as artes, abrindo assim a possibilidade para o *ut pictura poesis*. Essa relação entre ideias e palavras se encontra na expressão da teoria da tradução, *belles infidèles*: “o texto de chegada é belo porque ele pode adaptar a mensagem do texto de partida completamente à língua de chegada; mas ele é infiel apenas com relação à forma do texto de partida”²¹. Pode-se notar como o belo é associado à razão e ao *logos* universais, pois toda pessoa é dotada de razão.

²⁰ PRAZ, 1982, p. 8-9.

²¹ SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 16.

No que diz respeito à pintura, Le Brun valoriza mais o desenho do que a cor, sendo aquele associado à linha lógica do pensamento e essa outra apenas um ornamento. Vasari²² (1511-1574) também via a pintura como aquela que provinha da arte do desenho, essencialmente do intelecto (também o são as demais artes visuais arquitetura e escultura). Na palavra *disegno* tem-se o duplo sentido de concepção e contorno, o projeto, o planejamento do que se quer fazer e a execução manual dos traços²³. Para Vasari, o desenho tem dois aspectos: o teórico e o prático. Como fonte da invenção pictórica “confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual.” Sendo assim, a pintura nasce do desenho. Zuccaro²⁴ (1529-1566) escreve na *Idea del pittore* que o desenho é forma, concepção, ideia, regra e finalidade, tratando-se de uma atividade superior do intelecto. Portanto, com o desenho pode-se chegar ao conhecimento da anatomia, da história e da perspectiva. A importância do desenho aqui é tão grande que fala-se em “narrar com pincel”, referindo-se aos quadros históricos. O que aproxima o desenho do trabalho de escrita, pela sua relação com o intelecto.

Esse debate entre a cor e o desenho surgiu na Itália durante o Renascimento. No século XVI surgiu o conflito com relação ao papel do desenho e da cor na pintura. “Contra a escola de Florença e a de Roma, que defendiam o primado do *disegno*, escritores como Dolce e Lomazzo, representando respectivamente a escola veneziana e a lombarda, defendiam que a arte da cor era mais importante do que a exatidão do desenho.”²⁵ Para eles era a cor que dava alma ao motivo do quadro, que dava a sensação de que os objetos estavam vivos, podia representar o movimento e a ilusão da vida na pele das pessoas retratadas. Sendo também o principal motivo do prazer que o observador tem diante da obra. Entre Rafael e Ticiano, preferiam assim o admirável colorido de

²² LICHTENSTEIN, 2006, p. 11, 19.

²³ Até o século XVII esse duplo sentido, em francês, era designado pela palavra *dessein* (desígnio) que significava desenho e ideia. Atualmente é distinguido no francês escrito *dessin* (desenho) e *dessein* (projeto), assim também ocorre no inglês a distinção entre *drawing* e *design*. Ibidem, p. 19.

²⁴ Ibidem, p. 12

²⁵ Ibidem, p. 11.

Ticiano em detrimento do desenho sublime daquele. Esse debate ultrapassou as fronteiras italianas e na França a continuação dessa divergência entre pontos de vista transforma-se em “antagonismo violento”. Esse conflito violento deu-se por volta de 1660 e vai perdurar cerca de quarenta anos. “Opõem-se os ‘poussinistas’, defensores do desenho, aos ‘rubenistas’, partidários da cor. Aquilo que na Itália era apenas uma corrente ou uma tendência de interpretação da obra de arte, tornou-se na França uma teoria dominante, a doutrina oficial da Academia de Colbert e de Le Brun.”²⁶

Para a academia, o desenho era o único que podia ser aprendido na escola, que pode obedecer regras. A arte da cor, ao contrário, escapa a qualquer tipo de aprendizado. Certa vez, Philippe de Champaigne deu uma conferência sobre *A Virgem, o menino Jesus e São João Batista*, de Ticiano (Fig. 4), apoiado nas argumentações da estética e da moral que afirmam a supremacia do desenho sobre a cor. Sua proposta é a de que a cor está para o desenho assim como o corpo está para a alma. Por ser a cor somente um lindo envelope, uma bela aparência, a do exterior, como o corpo, somos enganados ao vislumbrá-la e dar-lhe tanta importância, quando é o desenho aquele que nos leva ao interior, à alma e que fala ao espírito. Para Philippe de Champaigne, os coloristas têm a habilidade para a execução, mas não se baseiam num saber.²⁷

²⁶ LICHTENSTEIN, 2006, p. 13.

²⁷ Ibidem, p. 15



Fig. 4: Sagrada Família em torno de S. João Batista menino e Maria Madalena, por Ticiano.
Em <<http://tetramorphe.blogspot.com/2010/05/le-titien-l'assomption-de-la-vierge.html>>

Essa atitude contrária à cor não era nova, pois é uma reemergência de uma atitude romana:

Foi necessário aguardar que os romanos atacassem os pigmentos brilhantes – por conta de sua associação com o luxo – para que a cor pudesse ser vista como inferior ao desenho. Foram atitudes que reemergiram entre os humanistas italianos do século XIV. Giovanni Conversino de Ravena, por exemplo, escreveu que uma pintura era admirada não tanto pela “pureza e qualidade rara das cores (*colorum puritatem ac eleganciam*)”, mas pela “disposição e proporção de suas partes”: somente o ignorante seria atraído simplesmente pela cor²⁸.

A conferência de Champaigne não ficou sem resposta quando Gabriel Blanchard²⁹ fez um discurso intitulado *Sobre o mérito da cor*, no qual exalta as qualidades da cor chamando-a de “a bela feiticeira” e ao elogio do desenho de Rafael ou de Poussin, responde com um elogio à “bela maquiagem” de Rubens. Le Brun, intervém nesse conflito e rebate essas duas conferências com uma outra intitulada “Sobre o discurso do mérito da cor pelo sr. Blanchard”. Assim, por várias décadas, o debate entre poussinistas e rubenistas foi ativo na Academia. Os coloristas

²⁸ GAGE, 2005, p. 96.

²⁹ LICHTENSTEIN, 2006, p. 15.

conquistaram assim seu espaço e vitória sustentados durante alguns anos por Roger de Piles (1635-1709).

Roger de Piles foi um dos primeiros teóricos da pintura a falar da importância do material na obra: na pintura, a cor como papel central, o desenho enquanto traço e a tela; na poesia, a sonoridade e o estilo. A reflexão sobre a pintura inicia um caminho para se tornar autônoma em relação à poesia e constituir os primórdios de uma teoria estética, caminho que se tornará mais seguro no século XVIII com a obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) do abade Du Bos (1670-1742). *A ut pictura* está na obra de Du Bos onde estão mais especialmente em paralelo a pintura histórica e a poesia dramática. O abade defende essas duas artes como tendo o mesmo valor, sendo pensadas quanto a sua especificidade: “sendo diferentes produzem os mesmos efeitos”. Assim, nenhuma é superior à outra, sendo diferentes em sua maneira de abordar o motivo. Mas uma e outra são valorizadas igualmente: “Poussin efetivamente se iguala a Corneille.”³⁰

A autonomia da pintura será assegurada pela valorização do material (*medium*) da pintura que se acompanha da valorização do receptor. A pintura é ainda definida como mimesis, tendo como tarefa emocionar, divertir, mexer com o coração³¹. Afinal, toda arte é uma imitação (Platão), e Miguelângelo representa bem essa relação, quando, num ímpeto de amor pelo seu trabalho diz: “minha missão é copiar a linguagem do mundo”.³² Esse mundo que o pintor recria toma forma em seu trabalho de arquiteto, em suas esculturas e composições pictóricas com seus belos coloridos.

A estética colorista passa a ser o alvo da Crítica a partir do século XVIII e o ideal clássico do desenho de Ingres ficará no academicismo, sem retorno. Os coloristas com suas massas

³⁰ Introdução a *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura* (1719). In LICHTENSTEIN, 2006, p. 60.

³¹ SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 18.

³² SAUTEL, 2005, p. 128.

coloridas trazem à lembrança os grandes espaços pintados pelos impressionistas, preocupados tão somente com o colorido que vem evocar a luminosidade do dia na paisagem estudada. A nova tendência pictórica que encontra apoio no Impressionismo se estabelece e vê-se aí um desejo de apagar os limites entre a forma e o traçado do desenho, isto é, de superar o conflito entre o desenho e a cor. Temos o exemplo de Delacroix³³ que escreveu em seu diário que é preciso “moldar com a cor”, como o escultor faz com seu material. Também como disse Cézanne³⁴ “quando a cor surge em toda sua riqueza, a forma está em sua plenitude”. Para Baudelaire, que também foi crítico de arte, por sua vez, a boa maneira de observar se uma pintura é harmoniosa seria se colocar a alguns passos de distância para não apreender os contornos e nem o objeto da pintura, tão somente a cor. Lembrava que os quadros do pintor romântico Delacroix “agem à distância pela cor: ‘Il semble que cette couleur [...] pense par elle-même, indépendamment des objets qu’elle habille³⁵’”, e na mesma direção, para Diderot, a melhor maneira de avaliar uma pintura seria tomar distância para poder apreender os detalhes pela cor.³⁶

Para Du Bos, continuando o pensamento de Piles, a pintura deve despertar a emoção, não precisa querer ensinar algo e, portanto, apelar para a razão. A pintura teria a supremacia em relação à poesia por usar signos naturais, sendo o exemplo perfeito da mimesis, ainda mais apropriado do que a poesia, o que nos leva de volta a Leonardo da Vinci e sua afirmação sobre a eficácia da visão. Desse modo, o artista deveria ser caracterizado por seu dom natural, não por sua razão³⁷.

³³ SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 17.

³⁴ Ibidem, p. 17.

³⁵ Parece que esta cor [...] pensa por si mesma, independentemente dos objetos que veste.

³⁶ VOUILLOUX, 2005, p. 87.

³⁷ SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 19.

No mesmo século, conforme argumenta Buchs³⁸, Diderot (1713-1784) vai na contracorrente e, em sua *Lettre sur les sourds et les muets*, manifesta uma viva oposição à relação de equivalência ou identidade sugerida pela *ut pictura poesis*. Para Diderot pintura e escritura são duas linguagens distintas, por isso elas “podem ser comparadas no espaço estético que pertence à escritura”³⁹ pois “a associação que pode haver entre as duas artes é entre a linguagem e o objeto, entre o dizer e o dito”⁴⁰. Essa incompatibilidade entre as artes parece estar ligada a obstáculos encontrados tais como “o tempo, o movimento e a sucessão”⁴¹. Sendo a pintura fixa, incapaz de representar o tempo, e sendo plana, contesta-se sua capacidade de representação no espaço, o que a distingue na preservação dessas capacidades na escritura.

Em Yves Bonnefoy vemos a presença da relação entre Artes Plásticas e literatura na busca de um lugar comum da expressão do poético, de um *analogon*⁴² entre o mundo natural e o da obra⁴³, embora alerte que a comparação entre poesia e pintura não supõe que os meios de expressão da pintura e da poesia tenham a mesma eficácia, provoquem efeitos idênticos em natureza ou grau da visão imediata, da mimesis. Para Bonnefoy o que os poetas somente poderiam dizer pela lembrança, recorrendo à memória, os pintores conseguem realizar de maneira menos verbalizada, e por vezes imediata em alguns exemplos notáveis⁴⁴. Como não perceber aqui um retorno ao tema do *paragone* que favorece a pintura no pincel de da Vinci? Como comentarista de arte e autor de *livres d’artistes*, a relação *pictura, poesis* em Bonnefoy é singular e celebrada em diversos momentos, como particularmente na obra comemorativa citada aqui⁴⁵.

³⁸ BUCHS, 2000 *apud* LESSING 1998.

³⁹ *Ibidem*, p. 116.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁴¹ ROUGÉ, 1997 *apud* LESSING, 1998.

⁴² KUNZ, 1997 *apud* LESSING, 1998, p. 469-473.

⁴³ BONNEFOY, 2005, p. 16.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 46-47.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 46-47.

Essa aproximação das duas artes é sempre lembrada pelos especialistas italianos quando mencionam a *Primavera* de Botticelli atrelada às *Stanze* de Poliziano: “duas obras cujas semelhanças são muito menos significativas que suas diferenças”⁴⁶. O professor Hatzfeld percebe em Cézanne ideias de Gautier e Baudelaire acerca da arte, e nos afrescos de Puvis de Chavannes “uma simplicidade majestosa cuja fórmula se encontraria em Cézanne; vê na *Odalisca* de Ingres a contrapartida de *Sara la baigneuse* de Victor Hugo; considera Georges de la Tour e Racine representantes do mesmo *tenebroso* espiritual; e acha pontos de contacto entre Balzac e Renoir, e entre o famoso passeio de carruagem em *Madame Bovary* e a passagem de carruagens em *Les Grands Boulevards au printemps* de Renoir.”⁴⁷ (Fig. 5).



Fig. 5: *Les Grands Boulevards* (1875), de Pierre-Auguste Renoir. Em <http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/reinor_landscapes_07/186583_08.htm>

⁴⁶ PRAZ, 1982, p. 19.

⁴⁷ Ibidem, p. 19.

Exemplo singular da importância do discurso sobre pintura, e com isso da palavra escrita, uma das cenas de *Jacques le Fataliste et son Maître* retrata uma conversa na qual Jacques pergunta a seu mestre se ele gosta de quadros. A resposta surpreende porque o Mestre diz que gosta só dos relatados, isto é, contados, e não do objeto em cores a sua frente, porque não entende nada de pintura. E Jacques propõe então uma cena que seu mestre imagina, fazendo um elogio a Jacques dizendo que a cena é tão bem ordenada e coesa que aquele deveria, quando retornasse a Paris, contá-la para Fragonard para que este a pintasse.⁴⁸ Aqui a cena sugerida se mistura à cena imaginada como pintura pelos dois. Pode-se notar que a cena foi minuciosamente montada, o que satisfaz plenamente o ouvinte, tanto que sugeriu que fosse contada para um pintor para ser retratada. Aqui parece que não houve dificuldade alguma de compreensão pictórica já que se trata de uma questão de imaginação: o que a sugestão de pintura fez muito bem foi cumprir seu papel de cenário, com personagens, objetos, ambiente e emoção para que o quadro fosse pintado e discutido pelos dois personagens de Diderot. Atrelado, então, ao objeto-quadro apresenta-se aquele que é contado em versos, em prosa pelos poetas e também esse que fica na imaginação de pessoas ou personagens que numa conversa imaginam uma cena e a concretizam em palavras.

Outro exemplo de quadro descrito, mas nesse caso o fato realmente aconteceu, se deu com Claudel, que recebeu a visita de um amigo. Seu amigo passa a descrever um quadro de Rubens, *Les Miracles de Saint Benoît* (Fig. 6), de uma exposição desse pintor. Em sua descrição, hierarquiza as partes do quadro, ora ele dizia “em cima”, “embaixo” e ora “no canto”, “no meio”, “na direita da composição”. A descrição foi um sucesso e em determinado momento Claudel exclamou *Je vois*, eu vejo⁴⁹.

⁴⁸ DIDEROT, 1972 [1778-1780], p. 213-214.

⁴⁹ VOUILLOUX, 2005, p. 130.



Fig. 6: *Les miracles de Saint Benoît*, de Rubens. Em <http://homepage3.nifty.com/okadamas/enjoypai/RubeBene.html> >

Mas não temos somente a literatura se abastecendo ou simplesmente se relacionando com a pintura, em verso ou em prosa, mas esse relacionamento também se dá de maneira inversa quando a pintura vai buscar na literatura seus objetos descrevendo-os pictoricamente como é o caso das pinturas históricas. Como a literatura de ontem inspira os textos de Ponge, artistas modernos procuram fonte de inspiração na pintura dos antigos ou de seus contemporâneos, procurando realizar nova versão de algum quadro já existente. Exemplo disso é o quadro “As Meninas” de Velásquez representado no pincel de Picasso.

A inter-relação entre artes plásticas e escrita fez um grande caminho e continuará fazendo através dessas duas artes. Ora a poesia é como pintura, essa perpassa o texto como um todo mostrando a composição, ora os traços pictóricos nos levam a refletir sobre tal obra.

I.2 Aspectos Metodológicos

Trata-se nesta seção de apresentar uma forma de classificação da relação entre texto e imagem e, por extensão, aquela entre literatura e artes visuais. Entendemos esses critérios de classificação

como um caminho para um método de aproximação do texto com marcas pictóricas pelo uso de enunciados referenciais e alusivos.

Em seu livro *La Peinture dans le texte – XVIII^e-XX^e siècles*, Bernard Vouilloux⁵⁰, aborda, primeiramente, a relação entre imagem e texto e a dificuldade que os poetas encontram ao tratar desse assunto. Duas relações são possíveis, na primeira, a imagem está presente no texto, e na segunda é somente verbal, predicada. A pintura chinesa, o poema caligrafado são exemplos do texto subordinado à imagem. Assim também se dá nas histórias em quadrinhos, nas quais prevalece a imagem, que dá vida aos personagens, a cada movimento ou cena rivalizando com as falas e/ou pensamentos circundados perto da figura.

Podemos citar como exemplo de presença privilegiada da imagem, em que o texto é seu subordinado, o caso dos caligramas. Vejamos em primeiro lugar dois poemas de Ponge: *Le Verre d'eau*, O Copo d'água. Subordinado a esse poema-copo, o copo de Aldus Manutius (1499), também é uma taça cheia de letras sobre a qual o poema de Ponge cai como a água dentro do copo (Fig. 7).⁵¹ Já em *L'Araignée*, A Aranha, temos partitura e também letras maiúsculas e minúsculas⁵² (Fig. 8): *Ponge n'en finit pas de tisser et retisser sa toile*⁵³. De Augusto de Campos temos a tradução d'*A Rosa doente* de William Blake (Fig. 9), em que as palavras tomam a forma da rosa com as primeiras letras maiúsculas num movimento para o interior até alcançar o miolo da rosa.⁵⁴ Desse mesmo autor também temos a composição geométrica de *Viva vaia* (Fig. 10)⁵⁵. De Helme Heine, o *L'écriture du pré*⁵⁶, a escrita do Prado, na forma de bustrofédon, escritura em que se pode ler tanto da esquerda para a direita como da direita para a esquerda, lembra um canteiro de flores, um pedaço de relva (Fig. 11). De Apollinaire temos *Coeur, couronne et miroir*,

⁵⁰ VOUILLOUX, 2005, p. 16-17.

⁵¹ PONGE, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 110.

⁵² *Ibidem*, p. 120.

⁵³ Ponge não cessa nunca de tecer e retecer sua teia. LE ROUX, 1988, p. 155.

⁵⁴ CAMPOS, 2001, p. 220-221.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 204-205.

⁵⁶ PONGE, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 46-47.

em que o escritor parece como que refletido no espelho que traz seu nome no centro (Fig. 12 detalhe do *miroir*). De George Herbert temos o *Altar* em que a estrofe central assume a forma de uma pilastra e, com as estrofes superior e inferior em dois blocos horizontais, desenha a grande mesa do sacrifício (Fig. 13). Dele temos também *Asas de Páscoa*, que se assemelha a dois pares de asas vistas de cima (Fig. 14).

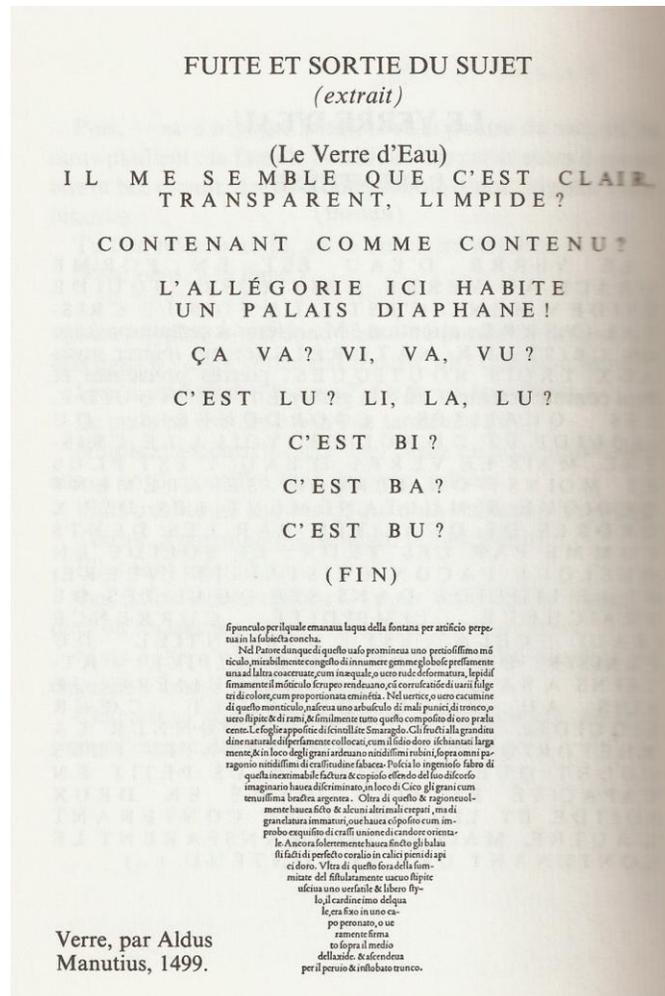


Fig. 7: *Le Verre d'eau* de Ponge e o copo de Manutius. In: Ponge, 1986, p. 110.

Pièces

mon ouvrage, que ma pense¹ dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies — vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs — afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)...

Oui, soudain, d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu : c'est ici que je vous pique et vous endors !

SCARAMOUCHES AU CIEL² QUI MENEZ
DEVERS MOI LE BRANLE IMPÉNI-
TENT DE VOTRE VÉSANIE...

Mouches et mouchérons,
abeilles, éphémères,
guêpes, frelons, bourdons,
cirons, mites, cousins,
spectres, sylphes, démons,
monstres, drôles et diables,

1. Pensée.
2. Var. : Squadra de mouch's au ciel.

Fig. 8: Excerto de *L'Araignée*, com partituras e uso de maiúsculas. In: Ponge, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 120.



Fig. 11: *L'écriture du pré en boustrophédon selon Helme Heine.* In: Ponge, 1986; p. 46-47.

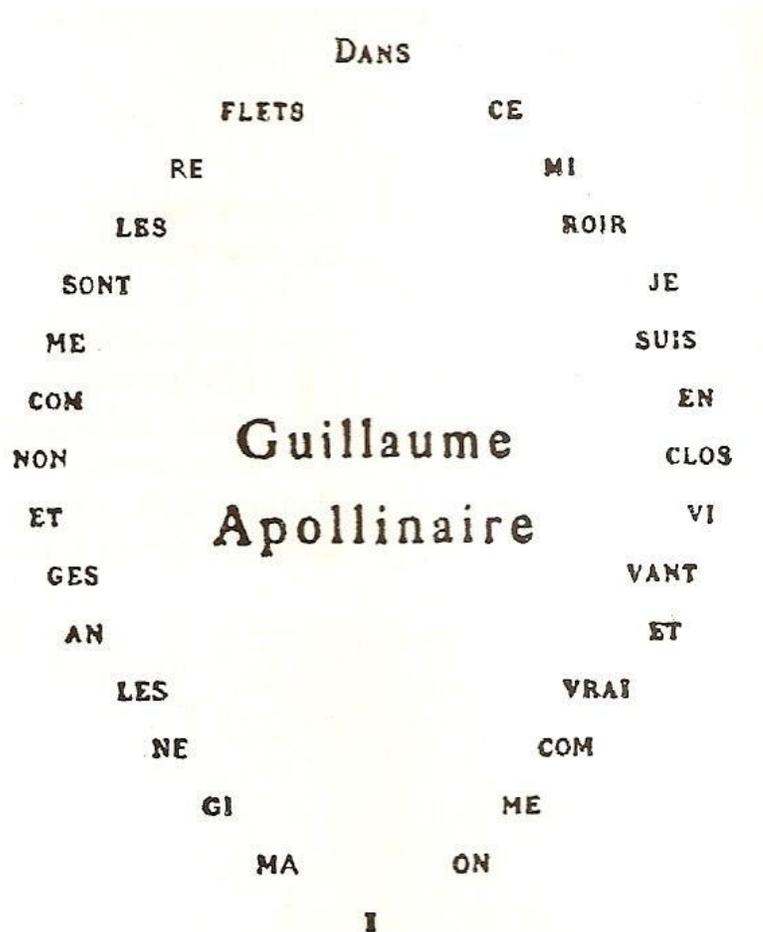


Fig. 12: "Coeur, couronne et miroir" (détail de caligrama), 1913-1916, De Apollinaire. In: *L'Art et sa méthode*, p. 390.

Um tosco ALTAR, Senhor, eu te levanto,
Feito de coração, cimentado com pranto:
As suas partes têm tua estrutura,
E não o fere ferramenta impura.

Um coração
Por tua mão
Cortado, medra
Na dura pedra.
Pois cada parte
Para cantar-te
Se une e cresce
Em pedra-prece.

E se eu alcanço paz com tal altar,
Que as pedras nunca parem de cantar:
Faz que teu SACRIFÍCIO santo seja o meu,
Santifica este altar que o poema te ergueu.

Fig. 13: *O Altar* de George Herbert, tradução de Augusto de Campos, (1988), p. 151.

Senhor, que deste ao homem todo o bem da vida,
Embora ele perdesse aquele bem
Em sua descaída,
Ficando sem
Saída:
Assim
Seja meu vôo
Contigo no ar sem fim,
E se este canto em teu louvor então
À minha queda há de vencer o vôo em mim.

Desde o começo em mim a tristeza já existe,
Mas com tal dor e tanto pejo
O pecado puniste,
Que eu me vejo
Mais triste.
Assim
A dor que abrasa
Contigo voe enfim,
Pois se eu caso a minha asa à tua asa
Minha aflição há de avançar o vôo em mim.

Fig. 14: *Asas de Páscoa* de George Herbert, tradução de Augusto de Campos, (1988), p. 153.

Todos os exemplos, de épocas e inserções histórico-literárias distintas, visam apenas a ilustrar uma classificação, a de subordinação do texto à imagem (vê-se antes o desenho, depois o texto). Não se trata de aniquilamento da linguagem verbal em nenhum dos casos, evidentemente. Ainda como exemplo de subordinação do texto à imagem, citemos as inserções de palavras ou frases no espaço pictórico, que vão desde a assinatura até as colagens cubistas como as de Braque (Fig. 16). Seguem alguns exemplos do séc. XV e contemporâneos nas Fig. 15 a 17. Essas épocas distintas assinalam uma recorrência da relação direta entre pintura e linguagem verbal.



Fig. 15: Nossa Senhora - parte esquerda do painel central do tríptico *Braque* por Rogier van der Weyden, cerca de 1450-. Do blog *Design et typo*, disponível em <http://paris.blog.lemonde.fr/2006/08/07/2006_08_les_peintres_et/>, Gottschall, 2006

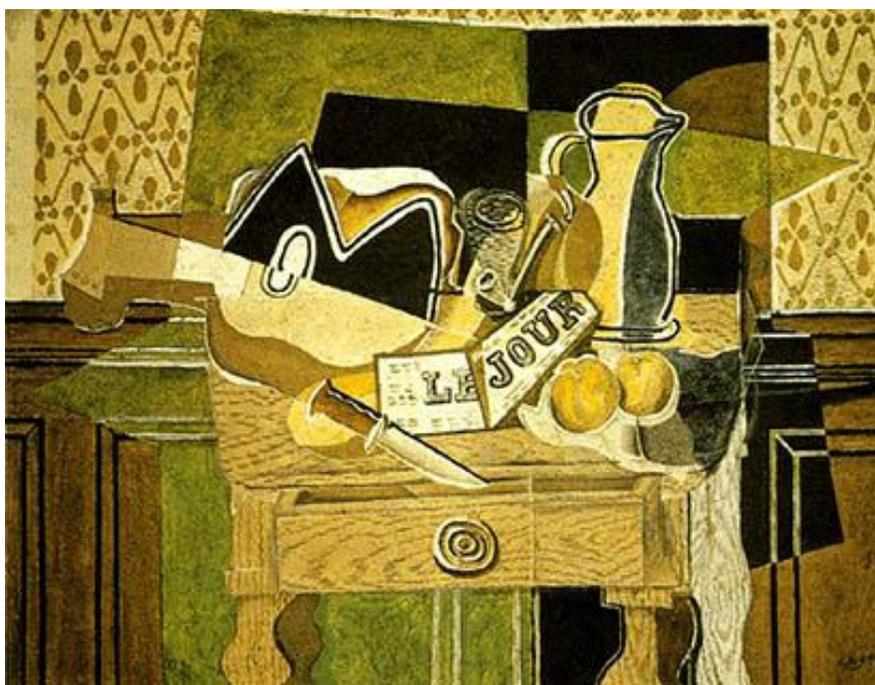


Fig. 16: *Le jour*. Georges Braque, Disponível em <<http://www.globalgallery.com/enlarge/028-38987/>>



Fig. 17: "Le cirque", de Henri Matisse, 1947. Paris, Musée national de l'art moderne⁵⁷.

⁵⁷ ESSERS, 2005, p. 80.

Quando, por outro lado, a imagem é subordinada ao texto, aquela faz às vezes de ornamento ou decoração. Nesse caso os caracteres não figurativos também são explorados. Como exemplo, lembramos dos manuscritos com suas iluminuras da Idade Média onde podemos admirar as bordas das páginas decoradas, verdadeiros bordados, com arabescos, cordões, motivos florais estilizados ou configurações geométricas, como mostra a Fig. 18.



Fig. 18: Missal do arcebispo de Praga, 1409, Viena, Biblioteca⁵⁸.

⁵⁸ DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 506.

Temos também as *letrines* das Bíblias manuscritas – as primeiras letrines ou letras ornamentadas do ocidente aparecem no *Sacramentarium Gelasianum*, manuscrito Merovíngio talvez realizado no convento de Chelles por volta dos anos 700. As letras, na maioria das vezes traçadas com a ajuda da régua e do compasso, são compostas de animais.⁵⁹ A letra inicial em tamanho grande, decorada ou não, no começo do capítulo ou parágrafo, como nas Fig. 19 a 21.



Fig. 19: *Sacramentarium Gelasianum* (*Sacramentaire gelasien*). Datado por volta de 700. Nota-se a letra N à direita no alto formada por peixes. Essa prática se espalha e tem seu aperfeiçoamento com os manuscritos carolíngios.⁶⁰

⁵⁹ GOTTSCHALL, 1989.

⁶⁰ Ibidem.



Fig. 20: Adoração do anjo, parte das Missas de Saint-Maveul de Cluny, 1465.⁶¹

⁶¹ GOTTSCHALL, 1989.

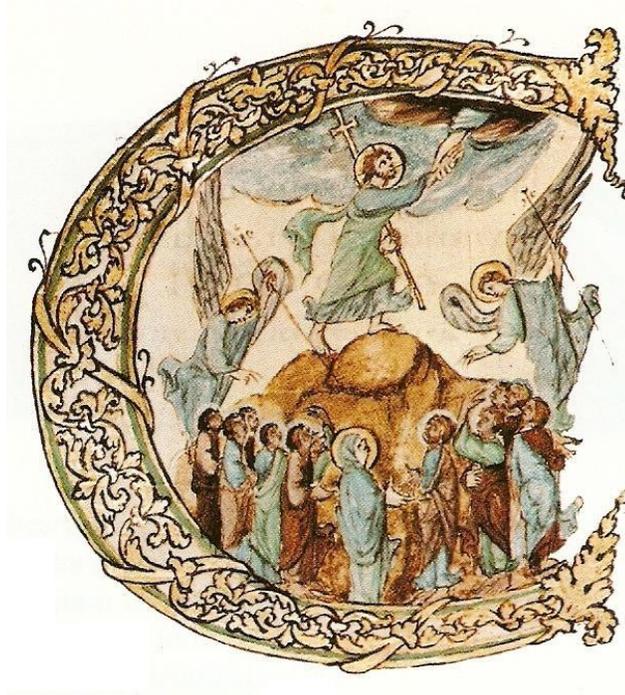


Fig. 21: Iluminura (*lettrine*) do sacramentário de Drogon, início do séc. XII. Paris, biblioteca nacional. In: *L'Art et sa méthode*, p. 505.

Outro exemplo são as letras-imagens dos calígrafos árabes, alfabetos em que as letras são formadas por personagens ou desenhos diversos (cf Fig. 22).

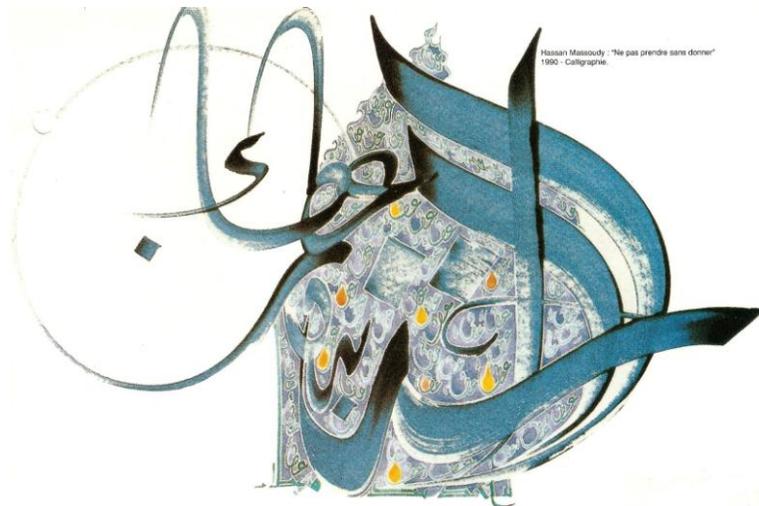


Fig. 22: Hassan Massoudy, “Ne pas prendre sans donner”, 1990. Caligrafia. In: *L'Art et sa méthode*, p. 573.

Também acontece da letra ser um simulacro, uma representação figurada, uma pseudografia como os logogramas de Christian Dotremont (Fig. 23)

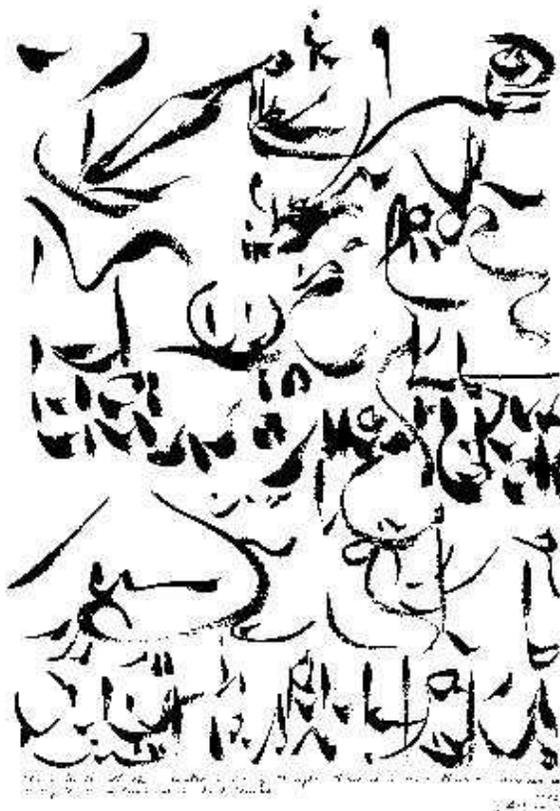


Fig. 23: Dotremont, 1972, intitulado: “There in the North winter is a long thought, springtime is a short thwack, summer is a long throb, autumn is a short thanks.” Disponível em <<http://www.cobraart.dk/dotremont.htm>>

Um outro tipo de subordinação da imagem é aquele em que essa invade totalmente o espaço do livro, por exemplo naquele das histórias infantis em que a imagem fica adormecida e dobrada no livro fechado e quando abrimos ela salta para que se comece a entender a história no plano visual também. É a imagem acoplada, perto ou longe ou duplicada no livro, fazendo dupla com o texto. Tal se dá no livro de Jules Verne na coleção Hetzel.⁶²

⁶² VOUILLOUX, 2005, p. 17.

Exemplo de amálgama para o qual é difícil dizer o que se subordina ao que, é a prática dos orientais que utilizam grandes e maleáveis pincéis para escrever. Seu alfabeto e cultura da escrita são traduzidos por desenhos, figuras que são próprios para traduzir aquela língua. Ainda está na prática do povo japonês, chinês o uso do pincel para a escrita.

Nos exemplos acima, a imagem aparece na página ou no suporte material. Interessa-nos especificamente para esse trabalho o caso em que a imagem é suscitada pelo texto, marcando também a continuidade de aspectos do discurso sobre a imagem que vimos na primeira seção, através dos exemplos de Diderot e Claudel.

Assim, com relação ao texto propriamente dito, podemos identificar duas famílias de enunciados susceptíveis de dizer algo sobre a imagem: os referenciais e os alusivos. Os referenciais são exemplificados pelo nome do autor e o nome dos títulos dos quadros. O nome do autor, sendo o nome próprio, por si só não se traduz, está inscrito no grupo dos signos desprovidos de sentido. “Ele circula inalterável de uma língua para outra”⁶³. O título pode ser traduzido e está no grupo que pertence ao campo do catálogo, do arquivo. Por ser título, às vezes recebe marcas tipográficas distintas como letra maiúscula, aspas, itálico, etc, como se pode ver na Fig. 24 com o poema de Ponge *L’Imparfait ou Les Poissons-volants*, e na Fig. 25, ilustrando *Les Poissons errants* de Paul Klee:

⁶³ VOUILLOUX, 2005, p. 25.

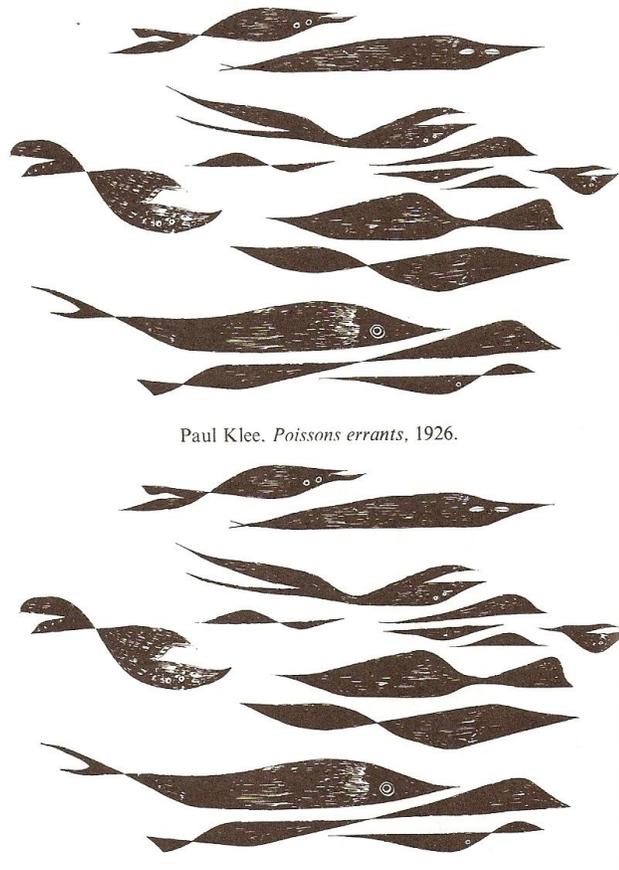
**L'IMPARFAIT
OU
LES POISSONS-VOLANTS**

La scène est au-dessus des eaux.

Personnages :	APIO	{	Esprits de l'impar-
P	VOSCA	{	fait.
I	PASKO	{	Apparitions de
S	POSKI	{	poissons-volants,
C	VASCO	{	ou du même :
A	IOPA	{	PISCAVIO.
V			
I			
O			

APIO

Fig. 24: *L'Imparfait ou Les Poissons-volants*. In: Ponge, 1948, p. 133.



Paul Klee. *Poissons errants*, 1926.

Fig. 25: *Poissons errants* de Paul Klee. In: Ponge, 1986, p. 102.

Os enunciados alusivos carregam um elemento importante que é a descrição. Dessa descrição podem-se reconhecer duas vertentes: primeiro temos os denominadores que seriam os substantivos que vão designar os pintores e a obra, tais como “artista”, “pintor”, “mestre”, “quadro”, “tela”, “cor”, “tinta”, “retrato”, “paisagem” e muitos outros. Segundo, temos as notações descritivas que variam do simples uso de adjetivos aos comentários em torno da pintura.

Enquanto o elemento da referência é o símbolo (pois substitui os elementos que designa), o qual fica imóvel em torno do que se refere, a alusão nos leva a um caminho de analogias que não se esgota. O nome pode fazer parte do alusivo com a condição de que os nomes aos quais remete sejam implícitos para que o leitor possa interpretar, isto é, remontar à sua forma própria original. É o caso de Manneret que faz alusão a Manet e a Man Ray, na obra *La Maison de rendez-vous* de Alain Robbe-Grillet⁶⁴.

Para Vouilloux o “quadro” textual é aquele que ao citar outros com aspas, está acolhendo outros textos. À questão de onde começa o texto segue-se a questão de onde começa o livro que contém o texto. Ponge, ao sair do atelier da escrita para entrar no atelier do pintor, abre um caminho em que o quadro pintado é contemplado pelo escritor, o qual é estudado e posto em forma de texto, que por sua vez o leitor lê. Lendo-o, o leitor faz o sentido inverso, daquele do escritor, para chegar ao quadro⁶⁵.

Sendo assim, entre o espectador e o quadro, há sempre a linguagem, mesmo que aquele ainda não fale, mas seu olhar se encontra “prescrito”, “pré-escrito”⁶⁶.

O fato é que no momento em que o quadro é enviado para o mercado, se torna objeto de discurso. Vouilloux sustenta o argumento de como a linguagem pode nos levar ao quadro. A descrição tem assim um papel importante: derivada do original pictórico, seu papel se reduziria, para Vouilloux, a repetir, tomando para si o status de “dublê” verbal do quadro, de simulacro

⁶⁴ VOUILLOUX, 2005, p. 28.

⁶⁵ Ibidem, p. 23.

⁶⁶ Ibidem, p. 23.

linguístico da imagem pintada. A complexidade do trabalho verbal que Ponge faz a partir do objeto, ao descrevê-lo de vários pontos de vista, se servindo da própria linguagem para levantar aspectos do objeto num grande esforço interpretativo, afasta Ponge dessa evocação de duplê verbal, como comentaremos no capítulo seguinte.

Na leitura de Diderot, em *Jacques Le Fataliste*, a descrição não se encontra mais subordinada ao comentário, mas formam um par para serem apresentados como dois constituintes do texto⁶⁷.

Como exemplo de descrição pictórica, em que os dois tipos de enunciados (alusivos e referenciais) se entrelaçam, Reverdy (1889-1960) analisa o nome de Matisse (1869-1954, pintor francês, mestre do *fauvisme*), um referencial, quando escreve algumas páginas para o pintor, criando uma espiral de alusões a partir de seu nome:⁶⁸

*[...] Matisse me semble un nom, un mot de poids qui indiquerait plutôt, que celui qui le porte se manifesterait de préférence dans sa vie par des actes, non pas de brutalité mais de force, une main puissante à serrer et peser, mais non pas à frapper pour abattre, plutôt à pétrir et comprimer pour donner aux choses entreprises la plus grande densité.*⁶⁹

Nesse caso somos levados a sentir o peso e a força do nome Matisse transferidos para a pessoa do pintor. Essa força experimentada pelas mãos fortes por um lado e por outro capaz de se moldar à fragilidade do pincel e das nuances das cores a que se propõe trabalhar.

Ainda mais adiante, comentando sobre o efeito da obra de Matisse nele:

⁶⁷ VOUILLOUX, 2005, p. 65-67.

⁶⁸ REVERDY, 1972, p. 30.

⁶⁹ [...] Matisse me parece um nome, uma palavra de peso que indicaria, antes de mais nada, que seu dono se comportará normalmente por atos de força e não de brutalidade, uma mão forte para cumprimentar e sentir o peso, mas não para bater com o intuito de derrubar, e sim para modelar e comprimir para dar às coisas realizadas uma maior densidade. *Ibidem*, p. 30.

*Pour le moment, en fermant les yeux, je me représente [son oeuvre] comme un fabuleux arc-en-ciel enjambant, de très haut, ce côté-ci de la terre et qui provoque en moi cette effusion de joie que la vue de l'arc-en-ciel vrai, après l'orage, faisait naître en mon coeur d'enfant parce que l'on m'avait dit que de l'apercevoir portait bonheur.*⁷⁰

Para Reverdy o pintor cria condições no espaço da tela para passar ao observador sensações parecidas àquelas em que se viu envolvido em seu passado e que denomina-se então felicidade. Felicidade colorida em quadro, sugerindo ao autor a imagem de sua infância, o arco-íris que via no céu depois da chuva e do qual diziam que sua visão era portadora de sorte. Assim, o autor traz uma lembrança do passado de sua infância como sendo a imagem da felicidade para fazer analogia às obras de Matisse. O pintor é aquele que traz aquela sensação da suposta felicidade vivida pelo autor.

Na mesma direção de Reverdy, para Ponge, a alusão do barco e as cores de Braque suscitam a tranquilidade e a simplicidade da vida no campo (ver capítulo III).

Tanto Ponge quanto Reverdy aludem à felicidade incutida em sensações experimentadas quando os olhos caem sobre a cena. Felicidade em forma de satisfação, de um momento de contentamento permitido à frente de um objeto, o quadro, para a realização do qual o pintor usou de sua própria experiência de vida para retratar tão humanamente sua ideia. Ambos, pintor e escritor são levados pela emoção, sendo essa a figura central que impulsiona o trabalho. Quanto a isso, quando Clara Mac-Chesney⁷¹ pergunta para Matisse qual é a teoria dele sobre a arte e esse responde com um exemplo: “olhe essa mesa, não chego a pintá-la literalmente, mas a emoção que ela desperta em mim”, o que espera conseguir é uma arte de equilíbrio, de pureza, de tranquilidade, sem motivos inquietantes e que tanto o homem de negócios como o das Letras

⁷⁰ Neste momento, ao fechar os olhos, me represento [sua obra] como um fabuloso arco-íris atravessando, de muito alto, este lado da terra e que provoca em mim esta efusão de alegria que a visão do arco-íris verdadeiro, depois da tempestade, fazia nascer em meu coração de criança porque tinham me dito que avistá-lo trazia sorte. REVERDY, 1972, p. 31.

⁷¹ A Talk with Matisse, leader of Post-Impressionists. *The New York Times*, 9 de março de 1913.

possa encontrar nela o repouso, a paz. Nesse ponto faz uma alusão interessante, gostaria que sua arte fosse, por exemplo, como um calmante cerebral, alguma coisa como uma boa poltrona que nos descansa da fadiga física.⁷²

O que interessa mais para Matisse é a figura humana, mais ainda do que a natureza morta ou a paisagem. Diz que é essa figura que o leva a exprimir melhor o sentimento de religiosidade que ele tem da vida. Não se apega, por exemplo, à exatidão da anatomia, a todos os traços do rosto, mas ao todo, ao sentimento que esse sugere. Falando dos afrescos de Giotto em Pádua, não se apega à cena da vida do Cristo que tem diante dos olhos, mas compreende o sentimento que dali se depreende, sentimento que se encontra nas linhas, na composição, na cor. “O título vem como que para confirmar minha impressão”⁷³.

Ainda com referência à emoção e ao sentimento de religiosidade suscitada pela obra, um exemplo singular é o de Fra Angelico. Seu nome de nascença é Guido di Pietro Trosini (1400-1455), como religioso Fra Giovanni, conhecido por Fra Angelico, um dos mais importantes artistas da Renascença Italiana cuja obra é uma extensão de sua vida religiosa. Seu trabalho nasce de sua experiência contemplativa em que o céu e a terra se enquadram numa mesma cena, marcada pelos traços singelos, pela perspectiva trabalhada e pelas cores suaves. Para ele, pintar era uma oração enquanto que para Matisse, uma emoção. Aliás, era o que Fra Angelico fazia, orar, antes de começar o seu trabalho. Assim, seu estilo nasce de um trabalho manual e contemplativo ao mesmo tempo. Parece uma arte simples, mas trata-se de um “sábio” pintor⁷⁴ (cf. Fig. 26 e 27).

⁷² DESVALLIERES, 1972, p. 50.

⁷³ Ibidem, p. 49-50.

⁷⁴ THUILLIER, 2003, p. 210

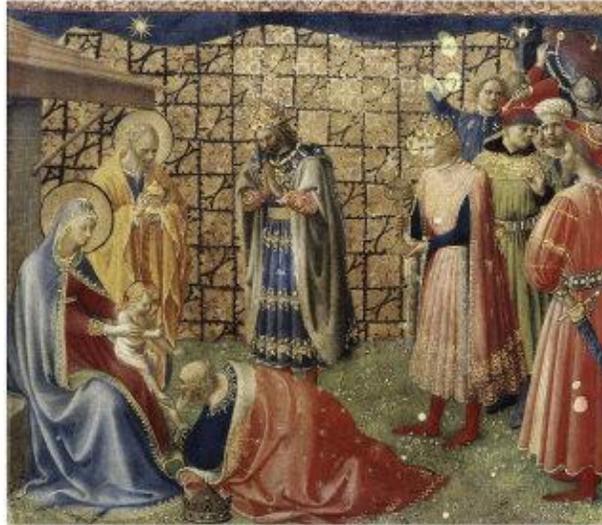


Fig.26: Fra Angelico *Adoração dos magos*



Fig. 27: Fra Angelico *Angel*

Como se viu exemplificada aqui, a alusão é uma forma de dar vazão à emoção do autor/artista, que se serve de descrições e metáforas, aproximando ato de contemplação e

sensação provocada. A alusão faz uma leitura analógica, com os nomes alterados e descrições não atreladas a esses nomes que fazem parte do enunciado referencial. Como exemplo, temos o texto de Ponge sobre o pintor Vulliamy, em que o nome, como referencial, se transforma em texto, em analogias e na alusão propriamente dita.

Para Fontanier⁷⁵ (1768-1844) a descrição consiste em explicar um objeto e fazê-lo conhecido por seus detalhes. Pode fazer com que a exposição do objeto seja tão viva, tão presente que resulte numa imagem, num quadro (enárgeia). A descrição é assim nomeada *hypotypose* (hipotipose), figura de estilo por imitação com tanta força que transforma um relato ou uma descrição mesma numa imagem ou quadro ou até mesmo numa cena viva.

Para resumir, “a referência diz respeito ao monumento (da memória), a alusão ao movimento (da perda): uma fixa, imobiliza e inscreve suas contas; a outra flui, foge e descreve trajetórias. Na referência e na alusão pictóricas são dois tipos de relação da linguagem à pintura que estão em causa: lá onde o nome próprio, isto é, a referência está na ilusão de sua adequação aos dois espaços, aquele da palavra e aquele do olhar (escrita e pintura), a *langage gris, anonyme* da alusão (termos de Foucault) deixa a relação aberta: a linguagem alusiva não procura dissolver a incompatibilidade entre os dois espaços, marca um ponto de partida para uma tarefa infinita”⁷⁶, como se viu nas páginas anteriores.

Ponge usou tanto do referencial como da alusão para assinalar a presença da pintura em seus textos, mas vai além, ao se colocar no lugar do pintor em *La Mounine*, como veremos no capítulo III. Antes disso apresentarei aspectos da forma de trabalho de Ponge com relação a autores de seu tempo ou com quem gostava de ser associado (caso de Malherbe).

⁷⁵ FONTANIER, *apud* VOUILLOUX, 2005 p. 49.

⁷⁶ VOUILLOUX, 2005, p. 28.

CAPÍTULO II

PONGE NO CENÁRIO LITERÁRIO DE SEU TEMPO



O Louvre é o livro no qual aprendemos a ler.
Paul Cézanne

Neste capítulo apresento a obra de Francis Ponge, assinalo suas características essenciais, bem como a comparo com aspectos da obra de outros autores franceses, com relação à temática do objeto do cotidiano.

Ponge é o poeta das coisas, do mu-n-do mudo, que estende seu trabalho aos quadros, esculturas, vendo nesses (suas) coisas mudas que precisam se deixar apreender, se expressar. Trabalho, aparentemente descritivo, motivado pela emoção que o poeta sente e o faz mover-e e tentar explicar-se ao escrever seus textos. Com a ajuda do *Littré*, seu dicionário de eleição, busca a “fórmula justa”, isto é a boa expressão, aquela que vai de encontro com o que quer mostrar do objeto escolhido. Faz, então, do que observa à sua volta, um objeto da língua, uma figura, tratando de a verbalizar⁷⁷. Essa verbalização é assim percebida por Vouilloux:

Aussi, un peu comme Ponge disant du poème qu’il est à lui-même son propre art poétique, aurait-on l’intuition que la description du tableau ne peut plus compter sur les formules

⁷⁷ VOUILLOUX, 1998, p. 36.

d'une tradition, mais s'inventer à chaque fois (dans) le langage qui lui fait parler l'oeuvre
[...].⁷⁸

Seus olhos captam a imagem e a boca a recebe, não para saboreá-la com o gosto palatal⁷⁹, mas para motivá-la a não ficar somente na eloquência e transportá-la para as mãos que através da escrita complementa com um gesto gráfico o que os olhos observam. A expressão *le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle*, o-olhar-de-tal-maneira-que-se-fale-dele, abraça a cumplicidade dos olhos e da boca e parece ter como objetivo transmitir a emoção, sugerida pelo objeto, ao leitor⁸⁰. Transmitir a emoção do objeto não somente no sentido do olhar, mas no sentido mais interior, aquele do espírito, que se encontra entre a língua e as orelhas, na glote, e que Ponge percebe como o momento da elaboração da mensagem verbal, isto é, do Verbo⁷⁸. Parece sugerir então que a emoção que tenta tirar de seus objetos é aquela primeira, da origem, é a que merece crédito porque vem da “Lei” e dos “Profetas”. É aquela emoção que está na alegria quando a gente lê, recita, quando a gente-pensa-e-escreve, *on-pense-et-qu'on-l'écrit*.⁸¹ *Le regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle* é esse olhar que caracteriza mais a capacidade de emoção e de movimento criador do que sua faculdade ótica, se encontrando entre a visão e o entendimento, a palavra e o som, “atrás da garganta”, entre a boca e as orelhas, “aí onde o gosto diz não e a palavra se enraíza, retida ‘na noite do logos’. E sendo os poetas os representantes do mundo que não fala, emitem sons até se encontrarem na raiz das palavras, antes de serem ditas, aí onde as coisas e as formulações se misturam.”⁸²

Para ele, à medida que trabalha seus textos, a linguagem contribui para a descoberta de novos dizeres. Ela reage, propõe novas soluções e o leva para novas ideias. Parece ser um

⁷⁸ Também, um pouco como Ponge dizendo do poema que esse é sua própria arte poética, teria-se a intuição de que a descrição do quadro não pode mais contar com as fórmulas de uma tradição, mas se inventar a cada vez (na) a linguagem que lhe faz falar a obra [...]. VOUILLOUX, 2005, p. 91.

⁷⁹ VOUILLOUX, 1998, p. 36-37.

⁸⁰ Ibidem, p. 37.

⁸¹ Ibidem, p. 53.

⁸² Ibidem, p. 54.

trabalho que faz do ato de pensar sua proposta e a partir daí o dicionário parece ser uma consequência, um outro objeto atrelado àqueles de que faz uso para a reflexão. Parece que trabalha dessa forma: primeiro coloca o objeto como o centro de sua atenção, espantando qualquer outra preocupação que por ventura venha se opor no momento. Segundo, escreve sobre seu trabalho, que abre um certo alçapão em seu espírito, se coloca aí para pensar inocentemente e com muito amor, isto é, com fervor⁸³. Quando encontra uma palavra, trata-a como um peão, ou melhor, uma pessoa em três dimensões. Parece, assim, que ele deve entrar no jogo que lhe é imposto, seguir uma regra que não é exatamente a sua, mas a do motivo a ser explorado.

A escrita de Ponge se desenvolveu em dois tipos de textos, uns fechados, breves e delimitados, sob a forma de um poema em prosa consagrado à aparente descrição e definição de um objeto, como *L'Huître* em *Le Parti pris des choses*: o acento circunflexo limita o texto em sua altura, mas, pelo passeio em seu interior descobre-se a jóia. Outros são abertos, como *La Crevette*, animal que Ponge qualifica de *monstre de circonspection*, quase um objeto abstrato de presença diáfana e de difícil acesso, tendo em vista seu movimento rápido permitindo que seja confundido ou sempre buscado de novo. As variações e o desenvolvimento não se esgotam nunca, “o escritor cada vez mais (o) considerou [La Crevette] pela analogia com o tipo de composição que reina frequentemente numa escritura musical”⁸⁴, como vemos no texto *L'Araignée*, em que a partitura musical aparece explicitamente.⁸⁵

⁸³ PONGE, *Méthodes*, 1961, p. 29.

⁸⁴ PIERROT, 1993, p. 18.

⁸⁵ PONGE, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 118-123.

Em alguns de seus poemas, como é o caso de *La Mounine* (cf capítulo III), *La Seine* e *Texte sur l'électricité* o autor nos apresenta uma realidade concreta, um espetáculo sensível, toda uma paisagem, material e geográfica ao mesmo tempo e não um objeto em si⁸⁶.

Correm paralelos nos escritos de Ponge elementos descritivos e mistos (descrições em prosa, incluindo reflexões de gênese textual tal como “pensamentos em voz alta” e produto das reflexões). Os textos mistos são chamados por ele de *Proèmes*, neologismo designando a junção de dois termos, de *prose* e *poème*⁸⁷.

Essa evolução de técnica textual em Ponge acompanha uma evolução espiritual. Ele começou a escrever em tempos que suscitavam a revolta e o desespero,

e acaba sua obra por um hino de aceitação da vida, por um *sim* quase claudeliano, dirigido não à Providência, mas à Natureza, por uma adesão epicuriana – no sentido próprio do termo – à matéria, à vida e à morte. Parte da recusa individualista do social, pelo desgosto das motivações utilitárias e triviais que agitam a maioria dos homens, de uma atitude sucessivamente schopenhaueriana e mallarmeana de se voltar sobre os únicos valores artísticos, ele sonha que no fim de sua vida, (para Pierrot), poderia encenar um papel quase oficial de autoridade literária, de conselheiro de Príncipe e de guarda da língua. Essas evoluções, uma técnica, formal, portanto sobre a natureza e a estrutura dos textos, outra ideológica, moral, espiritual, são evidentemente em parte interdependentes.⁸⁸

Para situar Ponge no mundo literário é preciso mencionar que o objeto que o atrai são as palavras que emergem de seus escritos, da procura e da reflexão feita através de objetos e realidades quotidianas como a chuva, o rio, a eletricidade, uma paisagem, plantas, animais e objetos familiares como a mesa, a qual dedica um livro (*La Table*). Mas em Ponge a palavra é bastante explorada também por seu aspecto plástico ou tipográfico.

⁸⁶ PIERROT, 1993, p. 19.

⁸⁷ PIERROT, 1993, p. 19.

⁸⁸ Ibidem, p. 21-22.

Mais do que um objeto em si, o que o preocupa é o uso da palavra, através dela, quer sair do comum, manifestando um desgosto pela prática comum e utilitária da linguagem, tem vontade de criar, “segundo Valéry (1871-1945), uma linguagem dentro da linguagem”⁸⁹.

Não se pode dizer o bastante da admiração que Ponge e Valéry tinham por Mallarmé. Valéry, grande discípulo mallarmeano, é citado ao longo do trabalho de Ponge e esse sente afinidades por aquele no que diz respeito à sua poética. Os dois, fiéis ao ensinamento de Mallarmé, consideravam a poesia como “um domínio de técnicas retóricas”, um trabalho intelectual consciente com as palavras. A obra *Pour un Malherbe* de Ponge é marcada pela influência de Valéry.⁹⁰ Daí a declaração de Ponge:

*Peut-être un jour s'apercevra-t-on, peut-être deviendra-t-il clair que la principale qualité d'une œuvre de langage, qu'il s'agisse de prose ou de vers, de philosophie ou de poésie (comme aussi bien de technique ou de journalisme) lui vient du goût qu'elle révèle quant au choix et à la mise en place des valeurs verbales (mots ou syllabes) qui la constituent (Pour un Malherbe, p. 88).*⁹¹

Pode-se dizer que a publicação de seu trabalho em diferentes estágios sucessivos, como um diário, vem também da influência de Valéry especialmente em alguns textos de Ponge que privilegiam a forma do poema em prosa ou a forma do diário, caminhando em direção à forma mais clássica dos versos, como por exemplo, em sua obra *Comment une figue de paroles et pourquoi*.⁹²

Os temas que Ponge escolhe são o ponto de partida para chegar aos verdadeiros objetos, às palavras, que quer materializar. Para ele, as palavras também são uma coisa, o que aproxima

⁸⁹ PIERROT, 1993, p. 463.

⁹⁰ PIERROT, 1993, p. 474-476.

⁹¹ Talvez um dia se perceba, talvez se tornará claro que a principal qualidade de uma obra de linguagem, quer se trate de prosa ou de verso, de filosofia ou de poesia (como também de técnica ou de jornalismo) lhe vem do gosto que ela revela quanto à escolha e à colocação de valores verbais (palavras ou sílabas) que a constituem. *Ibidem*, p. 477.

⁹² *Ibidem*, p. 478.

seu trabalho das artes plásticas,⁹³ pois podemos traçar um paralelo entre a palavra e a tintura (cor), por exemplo. De certa forma leva o objeto até a palavra e no mesmo sentido, a palavra até o objeto. O autor tem por ambição representar o real⁹⁴, e para isso dava muita importância à etimologia, que o levava a ponderar, digamos assim, tudo da palavra: “Leurs racines,” *qui me semblent un peu comme “le tronc” des mots, comme le nœud de leur être, leur noyau, leur partie la plus essentielle et la plus dure, la plus solide (Pour un Malherbe, p. 187).*⁹⁵ Aqui podemos fazer um paralelo com o pigmento que forma a tintura. Seu ideal era que as palavras fossem empregadas na sua realidade mais próxima do objeto, daquilo que estava descrevendo, palavras que fossem *employés dans leur sens le plus certain, le plus immuable, celui qui ne risque pas de leur manquer un jour (Pour un Malherbe, p. 187)*⁹⁶, daí seu interesse e estima pelo dicionário Littré com suas informações históricas detalhadas.

Por vezes Ponge trata a palavra como um ser humano⁹⁷, como é o caso da palavra *souvenir* (lembrança), com quem trava uma conversa e, decidindo fazer-lhe o retrato, pergunta-lhe se o ponto sobre o i é natural⁹⁸ (veja aqui a preocupação tipográfica). Trata a palavra como modelo, aqui ele é um pintor, chegando a lhe dizer: “Ne bougez pas”, não se mexa. É toda uma ideologia em que palavra e autor parecem intimamente ligados numa amizade recíproca e solidária. Sente a palavra viva, como um material para se trabalhar⁹⁹. E trabalhava com os detalhes, como um pintor de natureza morta (Steinmetz, 1992). Essas palavras, objetos, seres, representavam como um modelo de inspiração, como uma natureza morta é representativa para o

⁹³ CAPLLONCH, 2009, p. 311.

⁹⁴ PIERROT, 1993, p. 458.

⁹⁵ *Suas raízes*, que me parecem um pouco como o tronco das palavras, como o nó de seu ser, seu cerne, sua parte mais essencial e a mais dura, a mais sólida. CAPLLONCH, 2009, p. 311.

⁹⁶ empregadas em seu sentido mais adequado, mais imutável, aquele para o qual não há risco de lhes faltar um dia. Ibidem, p. 311.

⁹⁷ Ibidem, p. 311.

⁹⁸ PONGE, *Méthodes*, p. 141.

⁹⁹ Ibidem, p. 141.

pintor¹⁰⁰. Ponge se referia a um escritor fictício e genérico [porque não o próprio Ponge?] que tinha a mania de ver as palavras não com seus significados, mas como materiais concretos a serem manuseados e trabalhados, e supõe que os poetas em geral são atingidos por essa, digamos assim, mania, uns menos e outros mais¹⁰¹. E que para esses, a palavra, a sílaba, a pontuação, enfim, o lado plástico da palavra ou suas raízes, tudo contribui para formar o poema.

Comentando sobre a palavra *souvenir*, agora uma pessoa ou um objeto entre outros, diz:

Dans le mot SOUVENIR par exemple, il voyait bien plutôt un être particulier dont la forme était dessinée en noir sur le papier par la plume selon la courbe des lettres, le dessin grandeur nature d'un être de deux centimètres environ, pourvu d'un point sur l'i, etc, enfin tout plutôt que la signification du mot "SOUVENIR" (Méthodes, p. 142).¹⁰²

Na palavra *SOUVENIR*, por exemplo, via bem, antes de tudo, um ser particular cuja forma estava desenhada em negro sobre o papel pela pluma segundo a curva das letras, o desenho de tamanho natural de um ser de dois centímetros aproximadamente, dotado de um pingo sobre o i, etc, enfim, tudo, menos a significação da palavra "*SOUVENIR*".

Aqui o lado plástico da palavra é evidenciado, trata-se de um objeto, de um ser do qual pode dispor para seus escritos. Ser este, dotado de um ponto sobre a letra i, o que parece não ser natural para o escritor. Que o faz também refletir: talvez quisesse dizer alguma coisa sobre esse

¹⁰⁰ PONGE, *Méthodes*, p. 142.

¹⁰¹ Ibidem, p. 142.

¹⁰² PIERROT, 1993, p. 349.

ponto que o incomoda, talvez para o autor se tratasse de uma palavra que merecesse todas as letras inteiras sem ponto, sem adornos, todas parecidas em sua plasticidade.

Já em seu texto *La Cruche* (A Talha), o objeto se conforma com a palavra que leva em seu meio a letra U, que se abre como um buraco, aquele da talha, para receber a água que desce cantando no recipiente. Na tradução se manteve a palavra *cruche* pela evocação da letra U em forma de recipiente. Embora se pudesse usar uma palavra como “cumbuca”, que também contém um U, conservamos *cruche* não traduzida. O fato de essa palavra ser usada no texto sem o artigo autorizaria sua não tradução no texto em português, ao tratá-la como nome próprio.

LA CRUCHE

Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à ce U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile : rugueuse et fêlable à merci.

Cruche d'abord est vide et le plus tôt possible vide encore.

Cruche vide est sonore.

Cruche d'abord est vide et s'emplit en chantant.

De si peu haut que l'eau s'y précipite, cruche d'abord est vide et s'emplit en chantant.

*Cruche d'abord est vide et le plus tôt possible vide encore.*¹⁰³

A CRUCHE

Não há outra palavra que soe como *Cruche*. Graças a esse U que se abre em seu interior, *cruche* é mais oco que oco e o é à sua maneira. É um oco rodeado de uma terra frágil: rugosa e facilmente rachável.

¹⁰³ PONGE, *Pièces*, 1962, p. 94.

Cruche primeiramente está vazia e o mais cedo possível ainda (es)vazia.

Cruche vazia é sonora.

Cruche primeiramente está vazia e se enche cantando.

De tão pouca altura que a água aí se precipita, *cruche* primeiramente está vazia e se enche cantando.

Cruche primeiramente está vazia e o mais cedo possível ainda (es)vazia.

[...]

A letra U do poema evoca a concretude da talha que leva no seu interior o buraco, o vazio que é preenchido com a água. E se por acaso a talha racha e se quebra, devido à delicadeza da sua materialidade, na vertical, ao separar os dois pedaços encontramos realmente a letra U, sua silhueta, encrUstada, escondida no barro da talha.

A *cruche* é vazia como é esse U no seu interior:

*Au centre de la cruche, au centre du mot “cruche”, au centre de la lettre U il y a, physiquement parlant, cette constante du vide. L’écriture elle-même participe concrètement à la visualisation de l’objet et ce, parce qu’elle prend forme par un simple contour (celui à l’encre noire) sur le vide de la page blanche.*¹⁰⁴

Nesse poema algumas palavras trazem a letra U, o que vem harmonizar com a palavra do nome do poema *Cruche*: a palavra *autre* (outra), o pronome relativo *qui* (quem), o verbo *ouvre* (abre) que se assinala o ato de abrir-se da talha, de ser oca para receber a água, *plus* (mais), o adjetivo *creux* (oco): o vazio de dentro da talha leva o mesmo U que vem de encontro com o

¹⁰⁴ No centro de *cruche*, no centro da palavra “*cruche*”, no centro da letra U há, fisicamente falando, esse constante vazio. A própria escrita participa concretamente da visualização do objeto e isso porque ela toma forma por um simples contorno (aquele com tinta preta) sobre o vazio da página branca. MAINCHAIN, 2000, p. 173.

vazio da *cruche*. Tal é o caso do verbo *entouré* (rodeado) que convida a prestar atenção ao contorno da talha qual letra U, o artigo indefinido *une* (uma), o adjetivo *rugueuse* (rugosa) com seus três Us, assim como também o advérbio *peu* (pouco), o adjetivo *haut* (alto), a palavra *eau* (água), todos combinando e levando o U do buraco oco, do vazio a ser preenchido pela *eau* que se conforma com a *cruche* numa relação metonímica e por compartilharem esse mesmo U. Enfim, como se a talha fosse entalhada pelos contornos da letra U.

O trabalho que Ponge realiza com a letra U é metalinguístico procurando explorar seu aspecto formal, gráfico com relação ao objeto de que fala. O trabalho que Ponge realiza é assim uma investigação aprofundada dos aspectos materiais e simbólicos da linguagem. Nesse texto não utiliza o objeto, seja a própria letra simplesmente para fazer parte de um *décor*, mas é o centro do poema conjugado ao objeto *cruche*: pela letra conhecemos mais sobre o objeto.

O poeta também se entrega a associações de ideias e ao jogo da polissemia, pelo menos parcialmente. Em sua escrita observa-se uma profusão de metáforas que ajudam a dar uma melhor ideia do objeto de que trata. A repetição sempre diferenciada também é usada, como vemos no poema acima, em que repete as expressões *Cruche d'abord*, *Cruche vide*, *Cruche d'abord est vide et le plus tôt possible vide encore* e quase em toda sua obra. Seguem exemplos de dois trechos do *Carnet du bois de pins* (Caderno de notas do pinheiral), no qual percebemos mais de quinze variações do mesmo trecho, em que as metáforas da escova, do espelho, do pentear-se diante do espelho são usadas, aliada à referência a uma célebre figura feminina, a Vênus de Botticelli.

[...]

Variante.

La haute broserie haut touffue de poils verts

*Aux manches ciselés entourés de miroirs...
Vénus s'y coiffa-t-elle issue de la baignoire
Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante ?
Reste, sur l'épaisseur élastique et vermeille
Des épingles à cheveux odoriférantes
Secouées là par tant de cimes négligentes,
Un peignoir de pénombre entaché de soleil,
Obliquement tissu d'atomes sans sommeil.*

*

Autre.

*L'antique brosse, haut touffue de poils verts,
Aux manches ciselés entourés de miroirs...
Dans un peignoir fait d'ombre entaché de soleil,
Vénus s'y escamote, issue de la baignoire
Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante.
Il ne reste, au tapis élastique et vermeil
Des épingles à cheveux odoriférantes
Secouées là par tant de cimes négligentes,
Que des rubans tissus d'atomes sans sommeil.
[...]¹⁰⁵*

[...]

Variante.

*A alta fábrica de escovas, muito densa de pelos verdes
Com cabos esculpidos rodeados de espelhos...
Vênus se penteava defronte ao sair da banheira
Ou marinha ou lacustre de lateral fumegante?
Permanece, sobre a espessura elástica e vermelha*

¹⁰⁵ PONGE, *La Rage de l'expression*, 1976, p. 130-131.

Grampos para cabelo odoríferos
Sacudidas aqui por tantos cimos negligentes,
Um penhoar de penumbra manchado de sol,
Obliquamente tecido de átomos sem sono.

*

Outro.

A antiga fábrica de escovas, muito densa de pelos verdes,
Com cabos esculpido rodeados de espelhos...
Num penhoar feito de sombra manchado de sol,
Vênus aí se oculta, ao sair da banheira
Ou marinha ou lacustre de lateral fumegante.
Somente fica, no tapete elástico e vermelho
Grampos para cabelo odoríferos
Sacudidas aqui por tantos cimos negligentes,
As fitas tecidas de átomos sem sono.
[...]

Nesses excertos do poema, nomeados de *Variante* e *Autre*, em que há variação por acréscimo de novas expressões entremeadas com expressões repetidas (*haut touffue de poils verts, Aux manches ciselés entourés de miroirs..., Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante, élastique et vermeil, Des épingles à cheveux odoriférantes, Secouées là par tant de cimes négligentes*). O que não se repete são apenas as expressões *s'y coiffa-t-elle issue de la baignoire, sur l'épaisseur, un peignoir de pénombre entaché de soleil e obliquement*. Esse vai e vêm contínuo de repetições vai desenrolando a trama do poema, procurando marcar (a ferro) a sonoridade que carrega em seu interior, levando-nos à celebração do objeto em toda a sua manifestação de concretude. Objeto esse que possui várias camadas protetoras, é extratificado.

L[e] pénétrer prend du temps. Ce sera là l'une des origines de la prolixité de l'écriture pongienne, de son esthétique de la reprise. Chaque phrase, chaque paragraphe, chaque

*variante est une progression vers le fond de la chose et la trace imprimée de ce parcours. Ponge le dit clairement : “ N’importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s’ouvre à son tour, il devient un abîme, [...] ”*¹⁰⁶

Os pinheiros tornam-se escovas de pelos verdes com cabos longos e em tal quantidade que parecem se refletirem uns nos outros. As folhas também brilham como espelhos quando manchadas pelo sol. O espelho não poderia deixar de fazer parte da composição, pois se trata de um item da toalete feminina. A figura de Vênus vem dar toda uma importância ao momento, são escovas para uma deusa (a Vênus de Boticelli talvez, uma alusão pictórica). As folhas são vistas como grampos perfumados para cabelo. É uma fábrica perfumada que toma emprestada a escrita envolta em metáforas e vem nos fazer imaginar e nos ensinar um pouco mais sobre os pinheirais.

Esses textos são,

*travaillés par les blancs, hétérogènes, ces textes qui se recourent, émergent d’un processus de reprises, se forment à partir de répétitions, variations, redistributions de séquences, avec toujours – c’est ce qu’existent les brouillons – l’écart, ou la chance, qui les fait différer du projet.*¹⁰⁷

Essas reproduções podem ser comparadas aos esboços dos pintores antes de chegar à versão final, ou às versões do mesmo tema (ninféas em Monet, montanha Sainte-Victoire em Cézanne e outros), embora não seja um procedimento exclusivo deles.

O autor se afasta da tradição acadêmica através do humor, da bufonaria e da paródia e, como Mallarmé (1842-1898), parece crer que a tarefa do homem é colocar o mundo sensível no

¹⁰⁶ Compreendê-lo leva tempo. Estará aí uma das origens da prolixidade da escrita pongeana, de sua estética da retomada. Cada frase, cada parágrafo, cada variante é uma progressão em direção ao fundo da coisa e o traço impresso desse percurso. Ponge diz claramente: “Qualquer que seja o objeto, basta querer descrevê-lo, abre-se por sua vez, torna-se um abismo, [...]”. MAINCHAIN, 2000, p. 177.

¹⁰⁷ Trabalhados pelos brancos, heterogêneos, esses textos que se sobrepõem, emergem de um processo de retomadas, se formam a partir de repetições, variações, redistribuições de sequências, com a presença constante, – é o que revelam os rascunhos – do afastamento, ou da sorte, que os faz diferir do projeto. BARBERGER, 2000, p. 20.

interior da linguagem.¹⁰⁸ Colocou as andorinhas no céu a fazer assinaturas, como vemos nesse excerto do poema *Les Hirondelles*:

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !¹⁰⁹

Cada andorinha incansavelmente se precipita - infalivelmente se exercita – na assinatura, segundo sua espécie, dos céus.

Pluma mordaz, molhada na tinta azul-ferrete, você *se* escreve rápido!

Aqui a andorinha aparece como um objeto, um pincel, uma pluma ou um lápis que corre rapidamente para rabiscar o céu (a página). A expressão *se précipite*, pelo sentido de precipitação, um movimento ligeiro, modificado por *inlassablement*, que sugere a repetição, nos dão as sensações de leveza e retorno contínuo que são próprios desse pássaro.

Sua obra aparece como isolada, em grande parte inclassificável. Para Pierrot, *Le Parti pris des choses* (1942) parece de longe com a obra de La Fontaine¹¹⁰, embora os animais dos poemas de Ponge não cheguem ao ponto de falar como fazem os animais em La Fontaine. Parece também querer uma aproximação de Mallarmé, como discorre em *Méthode* (p. 36)¹¹¹ de acordo com uma fórmula que retoma e desenvolve em 1967, em *Entretiens avec Philippe Sollers* (p. 27):

Vous voyez, déclare-t-il à son interlocuteur, qu'il y a là une conception de la poésie active qui est absolument contraire à celle qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective, à la poésie considérée comme, par exemple, "je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche", et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie.

¹⁰⁸ PIERROT, 1993, p. 462.

¹⁰⁹ PONGE, *Pièces*, 1962, p. 166-167.

¹¹⁰ PIERROT, 1993, p. 462.

¹¹¹ PIERROT, 1993, p. 463.

*Il s'agit évidemment de bien autre chose. Je l'ai dit, il s'agit d'une activité et d'un travail
(Entretiens avec Philippe Sollers, p. 27)¹¹².*

Inspirado no escritor clássico francês François de Malherbe (1555-1628), queria chegar à clareza e simplicidade dos versos clássicos, queria fugir do lirismo dos românticos. Voltava-se frequentemente para os trabalhos dele como que para um mestre do passado para aí se reabastecer ou se refrescar na fonte de inspiração. Esse recurso é comum nas Artes em geral como se pode ver na comparação seguinte, da obra de um grande imitador dos clássicos que foi o escultor e arquiteto italiano, mestre do barroco, Gianlorenzo Bernini (1598-1680), que disse, num discurso na Academia de Paris: “Nos primórdios da minha juventude, muito me vali das figuras clássicas; e quando estava em dificuldades, ao esculpir minha primeira estátua, voltava-me para o Antinous como para um oráculo.”¹¹³ (Fig. 28).



Fig. 28: (Esquerda) Antinous, museu Pio-Clementino, Vaticano (cerca de 251 d. C.). Em http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antinous_Hadriana_Vatican.jpg.

(Direita) *O êxtase de Santa Teresa d'Ávila*, de Bernini. Em http://www.shafe.co.uk/art/Classical_Tradition_slides_Baroque_Style_29-04-2004.asp.

¹¹² Vejam, declara a seu interlocutor, que há aqui uma concepção da poesia ativa que é absolutamente contrária àquela que é geralmente admitida, à poesia considerada como uma efusão simplesmente subjetiva, à poesia considerada como, por exemplo, “eu choro no meu lenço ou nele me assôo”, e depois eu mostro, eu exponho, eu publico esse lenço, e eis uma página de poesia. /Trata-se, evidentemente, de outra coisa. Eu o disse, trata-se de uma atividade e de um trabalho. PIERROT, 1993, p. 463.

¹¹³ PRAZ, 1982, p. 142.

Essa imitação dos clássicos parece ser um pano de fundo no trabalho de Ponge, como se, trabalhando com o poema em prosa ou a forma do diário, fosse chegar à forma mais clássica e regular, ao verso. Em alguns textos, como no dossiê de *la figue*¹¹⁴ vê-se a forma também em verso,

*mais, comme sans doute beaucoup d'artistes contemporains, Ponge appréhende toute forme apparemment trop achevée, qui dès lors risquerait de paraître figée : il favorise, dans le développement de ses textes, le maintien de certains éléments délibérés d'irrégularité.*¹¹⁵

Vejamos um fragmento da linguagem malherbiana antes de examinar um texto que propomos como próximo, de Ponge:

IMITATION DU PSAUME
“LAUDA ANIMA MEA DOMINUM”
(*extrait*)

*N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde :
Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde
Que toujours quelque vent empêche de calmer,
Quittons ses vanités, laissons-nous de les suivre :
C'est Dieu qui nous fait vivre,
C'est Dieu qu'il faut aimer.*¹¹⁶

¹¹⁴ PONGE, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, 1997.

¹¹⁵ Mas, como sem dúvida muitos artistas contemporâneos, Ponge apreende qualquer forma aparentemente muito acabada, que poderia parecer imóvel de chofre: ele favorece, no desenvolvimento de seus textos, o aspecto de certos elementos deliberados de irregularidade. PIERROT, 1993, p. 480.

¹¹⁶ MALHERBE, 1971, p. 152.

IMITAÇÃO DO SALMO
“LAUDA ANIMA MEA DOMINUM”
(fragmento)

Não esperemos mais, minh'alma, pelas promessas feitas pelo mundo:
Sua luz é feita de vidro e seu favor uma onda
Que um vento qualquer sempre impede de acalmar,
Deixemos suas vaidades, cansemo-nos de desejá-las:
É Deus que nos faz viver,
É Deus que se deve amar.

E em Ponge vejamos o seguinte exemplo (negrito do original):

[...]

13 septembre 1958

***De cette sorte de rudiment
dans notre bouche
de ce petit bouton de sevrage
Irréductible
qui en résulte
tel soit ce poème
Dont j'avoue m'être soucié à peu près
comme d'une figue, ce qui n'est pas rien
Non ce n'est pas rien
Puisqu'enfin maintenant
Tu peux le reposer en maugréant
sur le bord de ton assiette ou le relire
cent fois comme un de mes meilleurs textes
Absolument compris
C'est égal
Tel soit ce poème,
Tel soit ce petit texte. Non que ce***

n'ait été pour un temps quelque chose :

ce n'est plus rien.

Par les dieux immortels et ton immortel souvenir

cher Symmaque, ainsi soit-il.

Francis Ponge.

Nemausensis Poeta

setembro 1958.

Franciscus Pontius Faber

Nemausensis Auctor.

F.P.¹¹⁷

[...]

13 de setembro de 1958

Desse tipo de rudimento

em nossa boca

desse pequeno botão de privação

Irredutível

que disso resulta

tal seja esse poema

Do qual confesso ter lidado mais ou menos

como com um figo, o que não é pouca coisa

Não que seja pouca coisa

Visto que enfim agora

Você pode repousá-lo praguejando

sobre a borda de seu prato ou o reler

cem vezes como um de meus melhores textos

Absolutamente compreendido

Não importa

Tal seja este poema

¹¹⁷ Ponge, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, 1997, p. 117, 201.

Tal seja este pequeno texto. Não que este
não tenha sido por um tempo alguma coisa:

não é mais nada

Pelos deuses imortais e sua imortal lembrança

Caro Symmaque, assim seja.

Francis Ponge.

Nemausensis Poeta

setembro de 1958.

Franciscus Pontius Faber

Nemausensis Auctor.

F.P.

No poema de Malherbe não se trata de objeto, mas da subjetividade do autor, com versos clássicos, carregados da sonoridade das rimas. Já em Ponge o que nos reporta a pensar nos clássicos é sua assinatura em latim no final do poema, escrevendo-a algumas vezes em letras maiúsculas (negrito do original):

**FRANCISCUS PONTIUS
NEMAUSENSIS AUCTOR
AN MCMLVIII FECIT**

O que nos faz pensar nas escritas sobre a pedra de outros tempos como as Maiúsculas Imperiais, *Capitalis Monumentalis*, da época do Império Romano.¹¹⁸

Além disso, observe a conclusão com *ainsi soit-il* (assim seja, amém) que finaliza as orações cristãs, marcando, de certa forma, o texto como uma súplica ou desejo. Por essa faceta, o

¹¹⁸ HARRIS, 2009, p. 108.

texto de Ponge pode ser colocado em paralelo com o salmo de Malherbe citado acima, que se insere na tradição judaico-cristã da composição de salmos.

Repare, no entanto, no texto de Ponge, a variação e a irregularidade, é por essa razão que apesar de seu apreço por Malherbe, não se poderia dizer que Ponge seja um clássico (apesar de sua afirmação, cf nota 122) ou um escritor que resgata aspectos de um procedimento clássico:

Si Ponge se différencie de Valéry en même temps que, plus lointainement, de Malherbe, c'est surtout, en dehors de la spécificité de ses sujets, et de leur prosaïsme souvent provocant, par ces déviations tour à tour précieuses (la métaphore lointaine et filée), burlesques (la fausse célébration du Cheval ou de La Parole écrasée sous les roses), héroï-comiques (le poème de la lessiveuse) ou baroques (La Nuit baroque du Soleil placé en abîme). Il est permis de penser que ces déviations, chez lui parfaitement conscientes, et en quelque sorte perverses, sont, au sein même de son projet positif, les traces du désir destructeur et iconoclaste qui n'a cessé de l'habiter.¹¹⁹

E ainda:

Mais on ne peut pas être "classique" au XX^e siècle de la même façon qu'on l'était au XVII^e siècle : pratiquer un classicisme conscient de lui-même, c'est "s'ajouter" aux classiques¹²⁰ : "Je ne considère pas que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me précèdent avec leur leçon. Mais plutôt je leur reconnais à l'intérieur de moi-même une place." "La difficulté est pour moi de m'ajouter à eux de telle façon que la littérature soit complète." (Proèmes, "Le Parnasse", 1928, p. 147.)

¹¹⁹ Se Ponge se diferencia de Valéry ao mesmo tempo em que, mais remotamente, de Malherbe, é sobretudo, excetuando-se a especificidade de seus temas, e do prosaísmo sempre provocante dos mesmos, por essas mudanças de direção sucessivamente preciosas (metáfora distante e continuada), burlescas (a falsa celebração do *Cheval* ou de *La Parole écrasée sous les roses*), heróico-cômico (o poema da lavadeira) ou barrocas (*La Nuit baroque* do *Soleil placé en abîme*). É permitido pensar que esses desvios, nele perfeitamente conscientes, e de alguma maneira perversos, são, no próprio seio de seu projeto positivo, as marcas do desejo destrutivo e iconoclasta que nunca cessou de habitá-lo. PIERROT, 1993, p. 480-481.

¹²⁰ Mas não se pode ser "clássico" no século XX da mesma maneira que se era no século XVII: praticar um classicismo consciente de si mesmo é juntar-se aos clássicos. "Não considero que Malherbe, Boileau ou Mallarmé me precedam com sua lição. Mas, antes de tudo, reconheço-os um lugar no meu interior." "A dificuldade é para mim de me juntar a eles de tal maneira que a literatura seja completa." BARTOLI-ANGLARD, 1988-1989, p. 12.

Pode-se dizer que, com relação à aproximação com Malherbe, tenha-se que citar antes Valéry, e não Ponge.¹²¹ O próprio Ponge vê um certo barroquismo em Malherbe quando diz:

*Le classicisme de Malherbe (et le nôtre) : c'est le seul que nous tolérions : la corde la plus tendue du baroque. Raison et "réson". (Pour un Malherbe, p. 189).*¹²² Steinmetz (1992) também é da mesma opinião de que Ponge é mais barroco do que clássico.

Se o exemplo da poesia de Paul Valéry ilustra o ponto que desenvolvemos na seção anterior, por outro lado demarca a diferença de Ponge em relação a esse e a outros escritores:

Les Chats blancs

*Dans l'or clair du soleil, étirant leurs vertèbres,
– Blancs comme neige – on voit des chats efféminés,
Closant leurs yeux jaloux des intimes ténèbres,
Dormir – dans la tiédeur des poils illuminés.*

*Leur fourrure a l'éclat des glaciers baignés d'aube.
Dessous elle, leurs corps, frêle, nerveux et fin,
A des frissonnements de fille dans sa robe,
Et leur beauté s'affine en des langueurs sans fin!*

*Sans doute ! ils ont jadis animé de leur Âme
La chair d'un philosophe ou celle d'une femme,
Car depuis, leur candeur éclatante et sans prix*

*Ayant l'orgueil confus d'une grande première
Les aristocratise en un calme mépris,
Indifférents à tout ce qui n'est pas Lumière!*¹²³

¹²¹ PIERROT, 1993, p. 481.

¹²² O classicismo de Malherbe (e o nosso): é o único que tolerávamos: a corda mais esticada do barroco. Razão e "réson". PONGE, *Pour un Malherbe*, p. 189.

¹²³ VALÉRY, 1957, p. 1597-1598.

Os Gatos brancos

Sob o claro ouro do sol, estirando suas vértebras,
– Brancos como neve – veem-se gatos efeminados,
Fechando seus olhos ciumentos das íntimas trevas,
Dormir – na tepidez dos pelos iluminados.

Sua pelagem tem o esplendor das geleiras banhadas de aurora.
Abaixo dela, seu corpo, frágil, nervoso e fino,
Tem estremecimentos de menina em seu vestido,
E sua beleza se afina em langores sem fim!

Sem dúvida! Eles outrora animaram com sua Alma
A pele de um filósofo ou aquela de uma mulher,
Pois, desde então, sua candura brilhante e sem preço

Tendo o orgulho confuso de uma grande estréia
Os aristocratiza num calmo desprezo,
Indiferentes a tudo o que não é *Luz!*

Nesse poema, o gato não é o objeto da escrita, ele serve de aparato para acontecer os versos, assim como as outras palavras, numa explosão de rimas e de sentimentos. Escolhi a tradução das palavras em detrimento das rimas, que são próprias desse tipo de poesia. Valéry acompanhou o movimento do gato, sua languidez quando sai do escuro e vai para o claro, para um canto sob o sol para se espreguiçar e descansar (*ténèbres e illuminés*), seu corpo frágil e fino numa longa caminhada e seu desejo de ficar só, independente. Aqui não é o animal que dita o poema, o tema escolhido apenas faz parte de um décor. Este texto é muito diferente de *La chèvre*

de Ponge, que se transforma na própria palavra para encerrar nela as qualidades do animal que ele procura descrever usando aspectos da relação com a forma gráfica.

La Chèvre

(*extraits*)

Cette barbiche, cet accent grave...

(...) Par une inflexion toute naturelle, psalmodiant dès lors quelque peu – et tirant nous aussi un peu trop sur la corde, peut-être, pour saisir l’occasion verbale par les cheveux – donnons, le menton haut, à entendre que chèvre, non loin de cheval, mais féminine à l’accent grave, n’en est qu’une modification modulée, qui ne cavale ni ne dévale mais grimpe plutôt, par sa dernière syllabe, ces roches abruptes, jusqu’à l’aire d’envol, au nid en suspension de la muette. (...)¹²⁴

A Cabra [La Chèvre]

(fragmentos)

Essa barbicha, esse acento grave [chèvre]...

(...) Por uma inflexão inteiramente natural, salmodiando desde então um pouco – e exagerando talvez um pouco demais, para agarrar a ocasião verbal pelos cabelos – demos a entender, queixo erguido, que cabra [chèvre], próxima de cavalo [cheval], mas feminina com acento grave, é somente uma modificação modulada, que não foge nem degringola, mas antes de tudo escala, pela sua última sílaba, essas rochas abruptas, até a área de lançamento (de voo), no ninho suspenso da muda [vogal]. (...)

Nesse texto a palavra cabra é o objeto de estudo. O poeta começa pelo acento grave da palavra e termina com ela avançando, subindo até a escalada ao topo, no E mudo do final de sua

¹²⁴ PONGE, *Francis Ponge un poète*, p. 45.

palavra. Faz do animal sua escrita, trata-se agora apenas de uma palavra através da qual reflete sobre a língua francesa.

Partilha a mesma curiosidade pelo mundo que Claudel (1868-1955), como declara no colóquio em Cerisy sobre esse autor, em 1975:

*Claudel ? J'ai dit, j'ai redit que c'était un poète de premier ordre, un grand génie, c'est évident : j'ai pour Claudel, "ajoute-t-il", la plus grande admiration, le plus grand goût, je considère que Claudel et Proust sont au XX^e siècle les plus grands écrivains de la langue française.*¹²⁵

Em *Cahiers d'Herne*, num número especial, Guy Lavorel, comparando Ponge com Claudel, encontra algumas aproximações como *tentation commune d'abandon au cratylisme, importance accordée à la réalité matérielle de l'écriture, du signe, de la page, souci de la définition, et d'une définition par traits distinctifs, goût des jeux de mots et des calembours, etc.*¹²⁶

A partir de 1895, Claudel se inspira na Suma Teológica de São Tomás de Aquino, rejeitando a visão do mundo elaborada pelo positivismo, fundamentando sua obra na evidência da presença divina, enquanto que Ponge, ao contrário, na linha do positivismo moderno, tenta explicar o mundo sem a presença de Deus¹²⁷. Para este é fácil admitir, conforme a teoria moderna da cor, que cada objeto leva em sua superfície a cor que é incapaz de absorver, o que ao contrário, Claudel não aceita; os dois, porém, assim como Mallarmé, fazem a mesma pergunta diante do objeto: “o que isso quer dizer”? Expressam uma curiosidade, uma vontade de compreender o que está a sua volta.¹²⁸ Podemos perceber isso em seu texto *Notes prises pour un*

¹²⁵ Claudel? Eu disse, eu disse de novo que era um poeta de primeira ordem, um grande gênio, é evidente: tenho, por Claudel, “acrescenta”, a maior admiração, o maior gosto, considero que Claudel e Proust são os maiores escritores da língua francesa do século XX. PIERROT, 1993, p. 464.

¹²⁶ Tentação comum de abandono ao cratylismo, importância atribuída à realidade material da escritura, do signo, da página, preocupação com a definição e de uma definição por traços distintivos, gosto pelos jogos de palavras e pelos trocadilhos, etc. PIERROT, 1993, p. 464.

¹²⁷ Ibidem, p. 465.

¹²⁸ Ibidem, p. 467-468.

*oiseau*¹²⁹, onde além de reflexões sobre o assunto, copia trechos sobre a palavra “ave” do dicionário Littré.

Parece assim que o otimismo claudeliano, que nasce da vontade de explicar o mundo através da fé, atinge Ponge na maturidade fazendo-o reconciliar-se com o mundo e com a vida. Nas palavras abaixo, Ponge parece imitar a visão de Claudel de um mundo acabado e fechado:¹³⁰

*O Monde ! Monde ovale et merveilleux ! Machine ovale !
O l'œuf du ciel ! Ce paysage, comme l'oignon de nos
Grands-pères. (Pour un Malherbe, p. 74-75).*¹³¹

Os dois, como Guy Lavorel declarou, parecem querer afirmar que há estreita relação entre a palavra e o objeto que aquela designa e que também há em Ponge e em Claudel a mesma vontade de considerar a palavra como um objeto. Muitas vezes Ponge procurava a raiz fundamental comum para palavras diferentes, o que Claudel fazia frequentemente.¹³²

Para se ter uma noção geral do gosto dos dois pela definição e análise do objeto, segue uma parte do poema *Porc* de Claudel:

*C'est une bête solide et tout d'une pièce ; sans jointure et sans cou ; ça fonce en avant
comme un soc. Cabotant sur ses quatre jambons trapus, c'est une trompe en marche
qui quête, et toute odeur qu'il sent, y appliquant son corps de pompe, il ingurgite ; que
s'il a trouvé le trou qu'il faut, il s'y vautre avec énormité. Ce n'est point le frétillement
du canard qui entre à l'eau, ce n'est point l'allégresse sociable du chien ; c'est une
jouissance profonde, solitaire, consciente, intégrale. [...] Amateur profond, bien que
l'appareil toujours en action de son odorat ne laisse rien perdre, ses goûts ne vont
point aux parfums passagers des fleurs ou des fruits frivoles ; en tout il cherche la*

¹²⁹ PONGE, *La Rage de l'expression*, p. 29-52.

¹³⁰ PIERROT, 1993, p. 468.

¹³¹ Oh mundo! Mundo oval e maravilhoso! Máquina oval! Oh ovo do céu! Esta paisagem, como a cebola de nossos/Avós. PIERROT, 1993, p. 468.

¹³² *Ibidem*, p. 468-469.

*nourriture : il l'aime riche, puissante, mûrie, et son instinct l'attache à ces deux choses fondamentales : la terre, l'ordure.*¹³³

É um animal sólido e de uma peça só; sem juntura e sem pescoço; avança adiante como uma relha. Navegando sobre seus quatros pernís atarracados, é uma tromba em marcha que procura, e todo odor que ele sente, imprimindo seu corpo de bomba hidráulica, ele engole; se encontrou o buraco adequado, se esbalda com grande alegria. Não é a agitação do pato que entra na água, não é a alegria esfuziante sociável do cachorro; é uma fruição profunda, solitária, consciente, integral. Amador profundo, embora o aparato sempre em ação de seu olfato não deixe nada perder, seus gostos não vão aos perfumes passageiros das flores ou dos frutos frívolos; em tudo ele procura o alimento: ele o ama rico, forte, maduro, e seu instinto o prende a estas duas coisas fundamentais: a terra, o lixo.

Em Ponge, temos o exemplo do asno com que podemos comparar:

L'Âne

(extrait)

*On a beau le tirer par l'article, faire claquer au-dessus de lui l'apostrophe,
Il tient bon, tout le temps qu'il faut, arcbouté sous l'accent circonflexe,
– ainsi vous dépîte, vous enrage ; pire encore, vous ridiculise –
Puis soudain, quand on ne lui demande plus rien, enfin cède.*¹³⁴

¹³³ PIERROT, 1993, 470-471.

¹³⁴ PONGE, *Francis Ponge un poète*, p. 44.

O Asno [L'Âne]

(Fragmento)

Por mais que o puxe pelo artigo, que faça estalar acima dele o apóstrofo,
Ele aguenta firme, todo o tempo que for preciso, encurvado sob o acento
[circunflexo,
– assim te despeita, te enraivesse; pior ainda, te ridiculariza –
E então de repente, quando não se pede mais nada dele, enfim cede.

O porco de Claudel nos leva ao ambiente desse animal e a um interesse constante do animal, a procura pelo alimento. O porco fuça a terra com o nariz, desenterra, se deleita. Em Ponge, por outro lado, é a grafia que dita o poema. Tanto o apóstrofo, aparentemente visto como o chicote que estala sobre o asno, quanto o acento circunflexo, um abrigo que lhe serve de repouso, talvez sua própria teimosia, são usados para falar do asno. Ao ler o poema tem-se uma ideia adequada do comportamento de um asno, sua teimosia, e o fato de às vezes disparar a andar quando não é mais mandado.

Uma certa familiaridade entre Ponge e Claudel acontece pelo tema e a maneira de falar sobre o mesmo, uma prosa com ar humorístico que leva a pensar em outro escritor, contemporâneo e amigo de Claudel, Jules Renard (1864-1910) com suas *Histoires naturelles*, esse limitado ao tema do mundo *animal*¹³⁵. Mundo que Renard descreve de maneira mais completa que Ponge, tais como animais domésticos, percorrendo o universo dos insetos e dos pequenos animais do campo¹³⁶. Temos *Les Chiens* de Renard e *Mœurs nuptiales des chiens*, *Le*

¹³⁵ PIERROT, 1993., p. 471.

¹³⁶ Ibidem, p. 471.

Cheval e outros em Ponge¹³⁷. Na maneira de personificar os animais Renard, é mais próximo de La Fontaine (1621-1695) do que Ponge, pois faz seus animais falarem¹³⁸. Temos também nos dois o animal se identificando com o fabricado. Dois exemplos: da galinha direita sob seu boné frigiano de Renard e do lagarto uma obra-prima da bijuteria pré-histórica de Ponge.¹³⁹

Como Ponge, Renard faz uso da metáfora recorrente. Assim, o gafanhoto é continuamente identificado com um guarda. Gosta também do humor, como vemos a respeito do bode¹⁴⁰: *Son odeur le précède. On ne le voit pas encore qu'elle est arrivée.*¹⁴¹

Temos também em Renard *Les Hirondelles* com sua metáfora escritural:

*Elles me donnent ma leçon chaque jour.
Elles pointillent l'air de petits cris.
Elles tracent une raie droite, posent une virgule au bout, et
brusquement, vont à la ligne.
Elles mettent entre folles parenthèses la maison où j'habite.
Trop vives pour que la pièce d'eau du jardin prenne copie
de leur vol, elles montent de la cave au grenier.
D'une plume d'aile légère, elles bouclent d'inimitables paraphes.
Puis, deux à deux, en accolades, elles se joignent, se mêlent,
et, sur le bleu du ciel, elles font tache d'encre.*¹⁴²

Elas me dão uma lição a cada dia.

Elas pontilham o ar com pequenos gritos.

Elas traçam um risco direto, colocam uma vírgula na ponta, e
bruscamente vão para a próxima linha.

Elas colocam entre loucos parênteses a casa onde moro.

¹³⁷ PIERROT, 1993, p. 471-472.

¹³⁸ Ibidem, p. 472.

¹³⁹ Ibidem, p. 472.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 472-473.

¹⁴¹ Seu cheiro o precede. Ainda não o vemos e seu cheiro chegou. RENARD, 1984, p. 62.

¹⁴² Ibidem, p. 116.

Muito vivas para que a peça com água do jardim copie
seu voo, elas sobem do porão ao sótão.
Com uma pluma de asa leve, elas circunscrevem inimitáveis assinaturas.
Depois, duas a duas, em abraços, elas se juntam, se misturam,
e, sobre o azul do céu, fazem mancha de tinta.

Como em Ponge:

LES HIRONDELLES
OU
DANS LE STYLE DES HIRONDELLES
(RANDONS)

*Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à
la signature, selon son espèce, des cieux.*

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

*Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur
l'aile, accélérations, reprises, nage de requin.*

[...]

*Leur nombre – sur fond clair – à portée de lecture : sur une ligne ou deux
nettement réparti, ah! que signifie-t-il?*

[...]

*Nombreuses dans le ciel – par ordre ou pour question – sur ce bord, pour
l'instant, les voici ralliées.*

[...]

*Chacune, à corps perdu lancée parmi l'espace, passe, à signer l'espace, le plus
clair de son temps.¹⁴³*

[...]

¹⁴³ PONGE, *Pièces*, 1962, p. 166-167.

AS ANDORINHAS
OU
NO ESTILO DAS ANDORINHAS
(PASSEIOS)

Cada andorinha incansavelmente se precipita – infalivelmente ela se exercita – na assinatura, segundo sua espécie, dos céus.

Pluma mordaz, molhada na tinta azul-ferrete, você *se* escreve rápido!

Se traço aí não permanece...

Senão, na memória, a lembrança de um ímpeto feroso, de um poema bizarro,

Com retornos em viravoltas agudas, grampos para cabelo, deslizamentos rápidos sobre a asa, acelerações, retomadas, nado de tubarão.

[...]

Seu número – sobre fundo claro – ao alcance da leitura: sobre uma linha ou duas claramente repartido, ah! o que significa?

[...]

Numerosas no céu – em ordem ou por questão – sobre essa borda, por enquanto, ei-las aí reunidas.

[...]

Cada uma, corpo solto lançado no espaço, passa, a assinar o espaço, a maior parte de seu tempo. (...)

[...]

Vemos que nos dois casos temos um gosto pelo pitoresco e pelo humor. A diferença é que em Renard temos uma obra mais impessoal e objetiva e é a sua preocupação pelo animal que está presente¹⁴⁴ enquanto em Ponge a preocupação é pela palavra que o designa, é também aquela que

¹⁴⁴ PIERROT, 1993, p. 473.

assina o espaço em que vive, que está ora mergulhada em tinta azul, no imenso céu, ora se precipita traçando suas linhas com seus vôos. Renard forçou a andorinha a ser escrita e Ponge vê a andorinha livre no ato de pintar.

Outro autor, conhecido de Ponge, Philippe Jaccottet procurava para a sua escrita uma maneira mais discreta de usar analogias. Estava entre duas tentações, multiplicar as imagens para se chegar ao objeto, ou não usar a analogia, ficar na linguagem direta, na simplicidade que também é a preocupação de Bonnefoy (1923), por isso mesmo usava com precaução as metáforas.¹⁴⁵ Ponge, ao contrário, não faz economia de analogias, jogando com elas esse jogo infinito que leva cada vez a ficar mais próximo ou mais distante do objeto da escrita.

Aqui vale lembrar que os primeiros trabalhos de Jaccottet mostram também uma efusão de analogias, semelhante aos de Ponge.¹⁴⁶ Segue um exemplo em Jaccottet:

*Violettes*¹⁴⁷

Rien qu'une touffe de violettes pâles, une touffe de ces fleurs faibles et presque fades, et un enfant jouant dans le jardin...

Ce jour-là, en ce février-là, pas si lointain et tout de même perdu comme tous les autres jours de sa vie qu'on ne ressaisira jamais, un bref instant, elles m'auront désencombré la vue.

Fleurs parmi les plus insignifiantes et les plus cachées. Infimes. À la limite de la fadeur. Nées de la terre ameublie par les dernières neiges de l'hiver. Et comment, si frêles, peuvent-elles seulement apparaître, sortir de la terre, tenir debout?

[...]

Violetas

Nada além de um feixe de violetas pálidas, um feixe dessas flores frágeis e quase opacas, e uma criança brincando no jardim...

¹⁴⁵ PIERROT, 1993, p. 486-489.

¹⁴⁶ Ibidem, p.490-491.

¹⁴⁷ JACOTTET, 2001.

Nesse dia, nesse fevereiro, não tão longe e assim mesmo perdido como todos os outros dias de sua vida que não se retomará jamais, um breve instante, elas terão me desembaraçado a vista.

Flores entre as mais insignificantes e as mais escondidas. Ínfimas. No limite da insignificância. Nascidas da terra arada pelas últimas neves do inverno. E como, tão frágeis, podem apenas aparecer, sair da terra, aguentar de pé?

[...]

Já em Ponge, nesse fragmento, extraído do texto *Le Mimosa em La Rage de l'expression* (p. 82), as duas primeiras letras de cada linha, lidas na vertical, trazem consigo o nome da planta, apresentado duplamente, nas duas estrofes, como que perpassando a pluralidade da coisa pelo texto inteiro.

Le Mimosa

*MI*raculeuse
*MO*mentané
*SA*tisfaction !

*MI*nute
*MO*usseuse
*SA*franée!

A Mimosa

MIraculosa
MOmentânea
SAtisfação!

Di**MI**nuta
Espu**MO**sa
Mimo**SA**!

E na tradução de Adalberto Muller¹⁴⁸ (negritos nossos):

MIraculosa
MOmentânea
SAtisfação!

MÍnimas
MOstardas
SAlpicantes! ”

Nos versos de Jaccottet, o poeta trata mais da fragilidade do que da flor em si. As violetas são frágeis, assim como o jardim onde as plantas se escondem como semente no inverno, que é mais forte que elas. Temos também a fragilidade da criança no mesmo jardim onde se encontra um feixe de violetas quase sem brilho. Aqui, não se trata do objeto em si, mas de uma constatação de sua permanência, de seu comportamento nesse ambiente. E é essa fragilidade o tema, e não as flores ou as palavras, diferentemente do que faria Ponge. Em Ponge, o autor também explora um aspecto plástico, que parece, sobretudo, estar centrado na verticalidade da planta. A tradução procurou manter a silabação do texto em francês (MI-MO-SA), bem como a verticalidade, pelo deslocamento da palavra *espumosa* para a esquerda, na tentativa de manter a plástica da verticalidade, embora crie uma plástica da horizontalidade. Por outro lado, a palavra *miraculosa* rima com *espumosa* como no verso em francês e as duas rimando também com *mimosa*, reforçando a representação da palavra *mimosa*, usada para fechar o poema. No texto francês e na tradução a maiúscula das sílabas da palavra “mimosa” monumentalizam a flor, ressaltando sua importância na vida da infância do poeta.

Vejamos agora em Bonnefoy:

UMA PEDRA

Dizia-me, Tu és uma água, a mais escura,
Mais fresca, onde provar o amor impartilhável.

¹⁴⁸ MÜLLER, 2003, p. 47.

Eu lhe retive o passo, mas entre outras pedras,
Nesse eterno beber do dia aquém de dia.

Já em Ponge, *Le Parti pris des choses* (p. 92) *Le Galet*:

Le galet n'est pas une chose facile à bien définir.

Si l'on se contente d'une simple description l'on peut dire d'abord que c'est une forme ou un état de la pierre entre le rocher et le caillou.

Mais ce propos déjà implique de la pierre une notion qui doit être justifiée. Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin même que le déluge.

[...]

O Seixo

O seixo não é uma coisa fácil de definir.

Se se contentar com uma simples descrição, pode-se dizer primeiro que é uma forma ou um estado da pedra entre o rochedo e o cascalho.

Mas essa proposta já implica da pedra uma noção que deve ser justificada. Que não me repreendam nessa matéria de remontar mais longe mesmo que o dilúvio.

[...]

No poema “Uma pedra”, de Bonnefoy, ela é sugerida suavemente, assim como a água pode ser cristalina e suave no seu caminhar através das pedras ao longo do riacho. Há toda uma atmosfera de natureza, onde a pedra tem o seu lugar em meio a outros objetos como outras pedras; não se trata de uma só, mas também da água e do amor. Em Ponge a pedra se apresenta como o seixo e ele é toda a preocupação do autor. Deseja defini-lo, achando esse exercício difícil. Quer descrevê-lo e fala de sua forma. Aqui a pedra é um objeto que precisa ser decifrado e ao mesmo tempo uma palavra que precisa ser trabalhada e repensada.

Ponge nunca cessará de hesitar entre duas tendências: considerará a linguagem alternadamente como um refúgio, um lugar ou via de salvação e também como um artifício para participar enquanto linguagem da indignidade da linguagem comum:

vai se tratar para ele, um pouco à semelhança dos dadaístas, de desconsiderá-la, pelo exagero e pela paródia, para um uso essencialmente humorístico. Essa ambiguidade está no centro da atitude de Ponge com relação à linguagem. Pois é essa mesma linguagem que, sob sua forma oral e comum, é, em *Les Ecuries d'Augias* (PR 155-156), o objeto da punição do autor, material muito imperfeito no qual o escritor está condenado, e, sob sua forma escrita e tipográfica, o objeto de sua exaltação como por exemplo *La Promenade dans nos serres* (PR 127). Essa ambivalência está também no coração da prática pongeana da imagem.¹⁴⁹

Se em Leonardo da Vinci a superioridade está nos olhos, em Ponge esses vêm atrelados à língua, àquela que fala, e que por fim dá margem e vazão para que também aconteça a escrita. Assim, os olhos do escritor têm o mesmo objetivo daqueles do pintor, de transportar o objeto para uma segunda maneira de o perceber, aquela da escrita ou da pintura. Ambos se servem dos olhos para levar para as mãos o seu objetivo, retratar o seu modelo. É um trabalho conjunto em que podemos dizer que não somente esses dois órgãos se colocam à disposição, mas todo o corpo numa atitude de interesse, estudo e imaginação para criar o seu modelo no material que é destinado para tal fim.

O pintor vai produzir sua própria percepção da paisagem e não somente a paisagem, ou nas palavras de Matisse, a emoção que a paisagem desperta¹⁵⁰, assim como o escritor vai escolher como modelo um tom de linguagem, vai sair da mesmice, aquela em que os objetos ou modelos estão saturados de ideias e sentimentos e criar seu próprio discurso sobre eles. Para Ponge a

¹⁴⁹ PIERROT, 1993, p. 23-24.

¹⁵⁰ A Talk with Matisse, leader of Post-Impressionists. *The New York Times*, 9 de março de 1913.

escrita foi um caso de “motivos e motivação”, sua poesia levou-o a sentir o mundo verbal e percebê-lo como emocionante, tanto quanto seus objetos.¹⁵¹

Ponge coloca a escrita e a obra do pintor num mesmo patamar: o enquadramento da pintura feito pelos seus materiais, o pincel e a tinta, e o enquadramento da escrita feito pela tinta da máquina e papel de Voiron. Para o escritor, os materiais fazem parte da obra, formam um todo. Para Vouilloux o que distancia um pouco essa comparação entre enquadramentos é o fato de que na pintura o falso quadro se passa por um verdadeiro, é o pseudo-quadro de uma *mimesis* “aspectual” da matéria, em que a imagem produz a ilusão do olho. No texto, não se trata da matéria, isto é, da tinta e do papel, mas da enunciação, dos “dispositivos linguageiros” que são independentes da percepção visual que encontramos no texto escrito, a não ser pelos componentes gráficos: itálicos, aspas, asteriscos etc.¹⁵²

Em seu atelier de palavras, Ponge também tenta buscar aquelas que mais o atraem e que pensa serem as que mais se ajustam para o contexto que está elaborando. Ponge parece buscar na fúria da expressão, *la rage de l'expression*, a alegria de descrever, de poemizar o artista. Quer desvendar o mundo dos artistas plásticos e, faz expressar, coisa e artista em sua paleta constituindo uma só coisa: “He has produced an art work in which object and discourse have joined to become one.”¹⁵³. Ponge, então, leva o discurso para a arte tratando-a como um de seus objetos de trabalho.

Na vida de Francis Ponge, “poeta do visual” pois “privilegia os significantes gráficos e tipográficos em detrimento dos fônicos¹⁵⁴”, sobressaem amizade e admiração pelos artistas plásticos, em especial “[...] Braque ou Picasso, representantes de uma corrente artística com a

¹⁵¹ VOUILLOUX, 1998, p. 36.

¹⁵² Ibidem, p. 16.

¹⁵³ SHERMAN, 1978, p. 72.

¹⁵⁴ GIORDAN, 1976.

qual o poeta se identifica muito mais do que com a de Breton”¹⁵⁵. Para E. Walter¹⁵⁶, Ponge parece aproximar-se da poesia concreta pelo trabalho com o gráfico, não abandonando jamais a dimensão semântica. Embora seja uma avaliação ligeira da poesia concreta, essa observação assinala a preocupação de Ponge constante com as duas dimensões, a material e a simbólica.

Nos seus livros, Ponge, como através dos campos, como um camponês, cultivava os jardins da língua francesa com seu constante amigo, o dicionário Littré¹⁵⁷. A poesia de Ponge além de evocar aspectos materiais da pintura e do ato de pintar, enaltece o motivo, ressaltando suas qualidades e as de seus autores: texto e descrição pictórica no texto¹⁵⁸ se intercalam na escrita de Ponge. Sua “[...] inspiração lhe vem, não dos colegas de ofício, mas dos pintores da Escola de Paris, todos eles fabricantes de geometrias, com olho para materialidades plásticas – Cézanne, Braque e tantos outros de que fala no *Atelier Contemporain* [...]”¹⁵⁹.

Seu trabalho é experimental, de um laboratório, ou melhor, de um atelier. Ponge se vê como homem da ciência das expressões estéticas, “caso houvesse essa ciência” nas palavras dele: “je ne suis pas tant un homme d'affaires qu'un artiste”¹⁶⁰. De lá saem as linhas, o movimento, as cores de sua expressão. Suas palavras saem como que de uma paleta ora de tons pastéis, ora de tons vibrantes, absorventes, es-pongeanos. Se numa tarde ensolarada pudéssemos entrar na casa de Ponge, silenciosamente, na ponta dos pés, o flagraríamos diante de um objeto, como que diante de uma escultura, girando-a, pensando, estudando-a, retendo cada minúscula partícula para fazê-la ressaltar em seus poemas. Ou ainda a referência de João Cabral de Melo Neto no poema “O sim contra o sim” que o chama de “‘cirurgião’ – ao lado de Miró, Gris, Mondrian e Dubuffet

¹⁵⁵ MOTTA, 2000, p.18.

¹⁵⁶ *apud* CAMPOS, 1986, p. 285.

¹⁵⁷ SACRÉ, 1986, p. 591.

¹⁵⁸ Descrição pictórica segundo LOUVEL, 1997.

¹⁵⁹ MOTTA, 2000, p. 18.

¹⁶⁰ PONGE, *Méthodes*, 1961, p. 141.

– observando que a técnica cirúrgica consiste em girar as coisas nos dedos, ou em girar ‘ao redor das coisas’¹⁶¹.

Ponge também eterniza o momento em seus textos quando, exaltando as qualidades do objeto que parece estar à sua frente e pode ser visto de vários ângulos, vai tecendo suas considerações sobre o mesmo. Mais do que simplesmente impressões, Ponge deseja estender suas observações até esgotar todas as possibilidades retóricas e não contente com o exterior, quebra o objeto em mil pedaços ou o abre e começa a descrevê-lo com todas as partes até os pormenores da outra face, daquela que era oculta, de seus queridos objetos. Pode-se ver aí uma representação cubista pelo esfacelamento dos objetos. Percebe-se isto em poemas como *Notes prises pour un oiseau* (*Notas para uma ave*, tradução de Barbosa, 2003, p. 105, com pequenas modificações):

[...] Não disse ainda muito sobre seu esqueleto. É algo que dá a impressão de uma grande leveza e de uma extrema fragilidade, com uma predominância do abdômen e uma desproporção notória desse esqueleto com relação ao volume do animal vivo. Não é praticamente nada, senão uma gaiola, um muito leve aéreo chassi: o crânio redondo, extremamente pequeno com uma enorme cavidade ocular e um grande bico, o pescoço geralmente longo e tênue, os membros inferiores insignificantes, o todo muito fácil de moer, sem nenhuma resistência a uma pressão mecânica, protegido por muito pouco, e no máximo o suficiente de carne, de carne aliás pouco elástica ou amortecedora. O esqueleto de peixes é sem dúvida mais fino e mais frágil ainda, mas incomparavelmente mais protegido pela carne.

A ilustração de Braque junto a esse texto em *Francis Ponge un poète* (Fig. 29a) é tão suave e sugestiva quanto a descrição sobre a leveza e fragilidade do passarinho, deixando transparecer

¹⁶¹ MOTTA, 1997, p. 134.

uma aireza interior, passando assim uma ideia pictórica e descritiva do objeto. Outro exemplo de uso de pássaro é a ilustração de Miró na mesma obra (Fig. 29b).



Fig. 29: Esquerda: *Illustration de Braque*. In Ponge (1986), p. 80. Direita: Ilustração de Miró¹⁶².

Sua abordagem no poema *Le Mollusque, O Molusco*¹⁶³, traz um traço da pintura na expressão pongeana na passagem “O molusco é um *ser – quase uma – qualidade* (cf. Fig. 30). Ele não tem necessidade de armação, mas somente de uma muralha, alguma coisa como a **cor dentro do tubo**[...]” e continua descrevendo a forma do molusco remetendo a um quadro ou ao desenho de Paul Klee que ilustra esse poema.

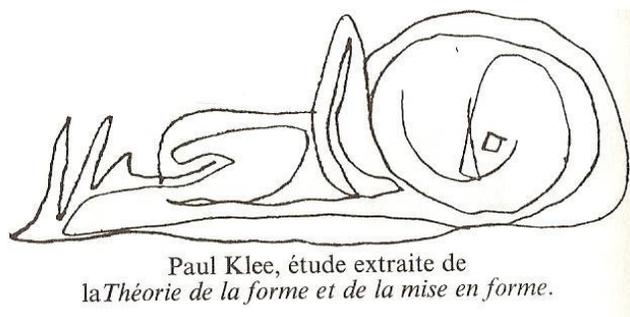


Fig. 30: Ilustração de P. Klee para *Le Mollusque* In: *Francis Ponge un poète*, p. 98.

A descrição e todo o estudo que dela resulta faz parte do caminho que o autor percorre para buscar outras formas de interpretação para seus objetos. Os olhos captam a forma, a textura, a cor

¹⁶² PONGE, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 49.

¹⁶³ PONGE, *Francis Ponge un poète*, 1986, p. 98.

e outras propriedades do objeto e as mãos tentam transformar esse espetáculo na forma gráfica, horizontalmente, mesmo que surja daí a forma vertical dos respectivos modelos observados, na folha de papel, como, por exemplo, os caligramas. Nesse tipo de trabalho representação plástica e poesia se encontram. Temos vários exemplos em Ponge, como *L'Imparfait ou Les Poissons-volants*, Fig. 31. Em Appollinaire, nos caligramas *Il pleut* de 1925 e *Écoute s'il pleut écoute s'il pleut* de 1959 (Figs. 32 e 33), pode-se ver que a chuva de palavras se molda ao modelo exigido, simplesmente parecendo cair. Em Akito Osu, no caligrama *Ninfa da chuva*, Fig. 34, temos a chuva que cai nas palavras “chuva” e escorre por entre as frases no meio do texto¹⁶⁴. Em Augusto de Campos, Fig. 35, a chuva cai em forma pluvial e percorre seu caminho na forma fluvial¹⁶⁵. Em Ponge, essa representação é como uma marca de apreço, por assim dizer, uma forma de igualar seu trabalho diretamente ao dos artistas plásticos.

**L'IMPARFAIT
OU
LES POISSONS-VOLANTS**

La scène est au-dessus des eaux.

Personnages :	A P I O	{	Esprits de l'impar-
P	V O S C A	{	fait.
I	P A S K O	{	Apparitions de
S	P O S K I	{	poissons-volants,
C	V A S C O	{	ou du même :
A	I O P A	{	P I S C A V I O .
V			
I			
O			

A P I O

Fig. 31: *L'Imparfait ou Les Poissons-volants*. In: Ponge, 1948, p. 133.

¹⁶⁴ CAMPOS, 1977, p. 74 (tradução de L. C. Vinholes).

¹⁶⁵ CAMPOS, 2001, p. 106.

Écoute s'il pleut écoute s'il pleut

puis	sol	des	con	la
é	dat	Flan	fon	pluie
cou	a	dres	dez-	si
tez	veu	à	vous	ten
tom	gles	l'	a	dre
ber	per	a	vec	la
la	dus	go	l'	pluie
pluie	par	nie	ho	si
si	mi	sous	ri	dou
ten	les	la	zon	ce
dre	che	pluie	beaux	
et	vau	fi	è	
si	de	ne	tres	
dou	fri	la	in	
ce	se	pluie	vi	
	sous	si	si	
	la	ten	bles	
	lu	dre	sous	
	ne	et	la	
	li	si	pluie	
	qui	dou	fi	
	de	ce	ne	

Les longs boyaux où tu chemines
Adieu les cagnats d'artilleurs
Tu retrouveras
La tranchée en première ligne
Les éléphants des pare-éclats
Une girouette maligne
Et les regards des guetteurs las

Fig. 32: *Caligrammes*, de Apollinaire (1925), p. 159.

AKITO OSU

NINFA DA CHUVA

chuva
chuva
chuva *mão rósea da*
chuva
chuva
chuva *umbrela azul da*
chuva
chuva
chuva *laço de fita na fêlpa da lagarta da*
chuva
chuva *rolls-royce alvo dispara dentro do copo de cristal da*
chuva
chuva
chuva
chuva *da chuva da chuva da chuva da chuva da*
chuva
chuva *amarrota-se a blusa de gola alta dentro da*
chuva
chuva
chuva
chuva *disco prêto da*
chuva
chuva *encolhe-se tranqüilo o pé azul na saia armada da*
chuva
chuva
chuva
chuva *ponta da faca da*
chuva
chuva
chuva

(Tradução de L. C. Vinholes)

Fig. 34: Caligrama de Akito Osu (tradução de L.C. Vinholes).¹⁶⁶

¹⁶⁶ CAMPOS, 1977, p. 74

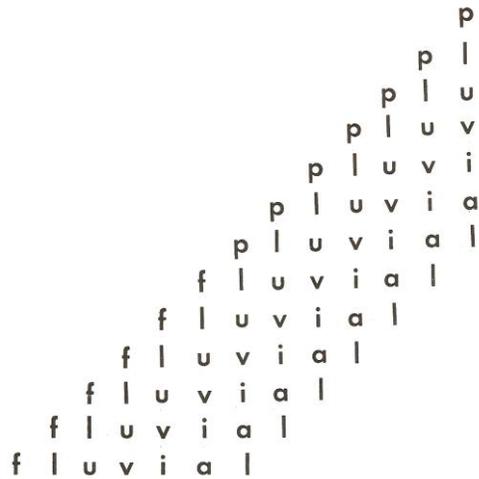


Fig. 35: Trabalho de Augusto de Campos. In: Campos, 2001, p. 106.

É com essa emoção, com essa *rage du bonheur* (*Le Peintre à l'étude*), fúria da felicidade, que Ponge, travando relações de amizade com artistas plásticos, reflete e põe-se a escrever sobre a obra de grandes pintores, desenhistas e escultores como Braque, Fautrier, Dubuffet, Richier, Kermadec, Vulliamy, Picq, Giacometti, e outros, passando a elaborar numerosos textos sobre as obras e os materiais dos artistas. Vemos também o reconhecimento desses pintores nas obras do poeta sendo que alguns deles como Braque, Dubuffet, Fautrier, Kermadec e Vulliamy ilustraram alguns de seus poemas (cf *Francis Ponge un poète, Proêmes, Braque - dessins*).

Sua afinidade com a pintura o levou a usar termos das artes plásticas em seus escritos, as cores, os tons, a espessura, a técnica, os pintores, tudo reunido para realçar o objeto. Assim, poesia e pintura e escultura estão para sempre coladas nos objetos pongeanos, como veremos a seguir.

Quand je m'éveillai, le jour éclairait le trou de la lune, et Paul n'était plus dans son lit. J'ouvris la fenêtre : il pleuvait. Non pas un bel orage sonore et violet, mais une pluie innombrable, patiente, qui tombai en gouttes de silence.
Marcel Pagnol, *Le Château de ma mère*, p. 173.

CAPÍTULO III

AS ARTES PLÁSTICAS POR FRANCIS PONGE



Pintar é registrar sensações coloridas.
Paul Cézanne

Ao refletirmos sobre as marcas pictóricas dos trabalhos de Francis Ponge sentimo-nos convidados a conhecer o mundo das artes e procurar nelas a motivação que move o poeta, quando está diante de seus queridos objetos. Esse objeto pode ser um quadro, um artista, ferramentas de trabalho do atelier, ou o ambiente do artista, apropriação motivada pela vontade e pelo desejo de estabelecer um contato mais íntimo com o tempo do artista, com sua obra. Ao falar de Miguelângelo, de Rafael, sentimo-nos impelidos a conhecer, mesmo que através de um livro, seus trabalhos na Basílica de São Pedro, na Capela Sistina. Ao falar de Monet, de Cézanne, somos tomados pela expressão que se desprende das paisagens pintadas. O pintor nos leva a um mundo diferente, aquele da sua percepção. O pintor pinta o que sente, o amor que sente pelo seu objeto de estudo.

Ponge escreve sobre essas sensações, a emoção que se desprende pela vista de um copo d'água por exemplo, o que esse objeto representa para o autor, o que sente diante de uma paisagem, *La Mounine*, ou diante de uma flor, aquela de sua infância. Nos seus escritos, em meio a seus objetos prediletos, faz uma reflexão sobre o mundo das artes, seus amigos artistas e seus

trabalhos. Coloca-se assim como herdeiro legítimo do escritor francês crítico de arte, como Baudelaire, Gautier, Zola, Fromentin e Proust, entre outros¹⁶⁷. As análises que vão se seguir têm a finalidade de mostrar o tipo de relação de Ponge com o mundo das Artes Plásticas, que é de admiração e apropriação. Essa apropriação, a nosso ver, faz com que ele se coloque como pintor ou escultor que manipula de variadas formas, pelo menos um material diverso das Artes Plásticas, a palavra em todas as suas facetas, como apontamos no capítulo anterior. Assim, com relação à extensa relação entre pintura e literatura, que vimos no capítulo I, Ponge escolhe não apenas a mediação pela palavra, mas, de certa forma, pintar ou esculpir com elas, como procuraremos argumentar nas próximas seções.

Primeiramente, Francis Ponge é um observador: ele perscruta o objeto, que também pode ser do mundo das artes plásticas, estuda os melhores ângulos para descrevê-lo depois, o que é um procedimento de trabalho adotado por da Vinci.

Tanto os autores anteriores quanto os contemporâneos produziram relatórios escritos [sobre anatomia] em estilos prolixos e confusos. Contudo, através de uma apresentação em diferentes perspectivas as coisas são descritas definitivamente¹⁶⁸,

Depois, como um pintor em trabalho, faz seus esboços, seus rabiscos para depois definir o que quer apresentar. Ponge se interessa pelas artes plásticas, convive com artistas, trava longas conversas com eles, passeia pelos museus para apreender tudo aquilo que mais lhe chama a atenção. O texto que segue é uma amostra de seu interesse pelos museus, no caso pela vida artística francesa, ao escrever sobre a inauguração do Centro Beaubourg.

POUR L'INAUGURATION DU CENTRE BEAUBOURG

Voici une [grande] chose utile. Monument et institution. Voici une grande idée logée.

¹⁶⁷ Vide PELTRE, 2006 e VOUILLOUX, 2006.

¹⁶⁸ DA VINCI, apud SRINIVASAN, 2004, p. 32.

V U I T : telles sont les lettres par moi ici, à employer. Mais aussi M N X Y L il ne doit en somme y manquer que les lettres qui comportent des courbes. (Oui, c'est peut-être ce qui y manque (?).) Ajoutons donc encore le A et le Z, l'F et le E, les H et K e W.

Tiens! Voilà qui est l'occasion de constater que dans l'écriture de notre alphabet en lettres capitales celles comportant les courbes sont en infime minorité : B C D G J O P Q R S (10) contre A E F H I K L M N T U V W X Y Z (16). Non, finalement, pas infime ; disons seulement nette (nette minorité). (Comment "nette" peut s'opposer à "infime ? " voilà un ex. de l'absurdité du langage.)

[...]

Atelier, mais non destiné au travail ;

Atelier qu'on visite et habite plus ou moins longuement : lieu de métamorphose.

Quand on y entre...

Pénétrant ici les ouvriers d'usine ne se sentiront pas tellement dépaysés il s'agit de grandes verrières, il s'agit d'atelier (ou d'ateliers) mais d'atelier qu'on visite.

[...]

PARA A INAUGURAÇÃO DO CENTRO BEAUBOURG

Eis uma [grande] coisa útil. Monumento e instituição. Eis uma grande ideia alojada.

V U I T: tais são as letras por mim aqui, a serem empregadas. Mas também M N X Y L deve somente, em suma, faltar aqui as letras que comportam curvas. (Sim, é talvez o que aqui falte (?).) Ajuntemos então, ainda, o A e o Z, o F e o E, os H e K e W.

Veja só! Eis que é a ocasião de constatar que na escrita de nosso alfabeto em letras capitais aquelas comportando curvas são em ínfima minoria: B C D G J O P Q R S (10) contra A E F H I K L M N T U V W X Y Z (16). Não, finalmente, não ínfima; digamos somente distinta (distinta minoria). (Como "distinta" pode se opor a "ínfima?" eis um exemplo do absurdo da linguagem.)

[...]

Atelier, mas não destinado ao trabalho;

Atelier que se visita e mora mais ou menos longamente: lugar de metamorfose.

Quando aí se entra...

Entrando aqui os trabalhadores de usina não se sentirão tão desorientados, trata-se de grandes janelas, trata-se de atelier (ou de ateliers) mas de atelier que se visita.

[...]

Neste texto, o título revela que se trata de um museu – o também chamado Georges Pompidou em Paris. Ponge começa o texto dizendo que o edifício é um monumento, uma instituição, depois brinca com as letras do alfabeto, como que querendo dizer que ali podem estar reunidos todos os pintores e escultores de A a Z ou seus trabalhos com linhas retas e curvas.

Ao longo do texto nos deparamos com o substantivo “atelier”, mas o poeta deixa bem claro que se trata de um atelier que se visita. Não se trata do atelier onde o pintor fica só com sua inspiração: não, pessoas, operários vêm visitá-lo. E esses se sentem bem, num bom ambiente porque o museu é construído de uma maneira tal, com seus tubos, encanamentos do lado de fora que mais parece a usina onde trabalham, assim o ambiente é familiar. Aqui sugere movimento, da pessoa entrando no atelier, que está aberto ao público, para que possam ser mostradas até as obras inacabadas. O texto nos dá uma perfeita ideia da fascinação pongeana pelas obras de pintores e escultores.

Observe aqui outra característica pongeana: o rascunho e o acabado entrelaçados: a correção da palavra *infime* por *nette* sugere um texto em preparação, acompanhado de uma reflexão metalinguística: (*Comment “nette” peut s’opposer à “infime” ? “ voilà un ex. de l’absurdité du langage.”*).

Nesse outro trecho sua admiração pelas artes é patente:

Remarquez que je suis assez lourd. Lourd d’un tas de choses. Lourd d’un tas de musées, d’expositions. Lourd d’un tas d’impressions, de sentiments, d’idées, d’enthousiasmes, de

*désillusions ; de tout ce que j'ai désiré, aimé, detesté, appris, oublié ; enfin, de tout ce que j'ai vécu.*¹⁶⁹

Veck (2000) comenta a passagem acima, defendendo a posição de Ponge como espectador do mundo das artes, que se impregna dele.

*Ponge se décrit dans ce passage en spectateur de tableaux, et convertit la contemplation habituelle en test d' " embarquement ", l'œuvre étant alors évaluée d'après la manière dont elle supporte le poids de celui qui la regarde. Tout le " vécu " (sentiments, idées, etc.), passe du côté du corps et l'alourdit.*¹⁷⁰

Não se pode dizer que Ponge tivesse por regra uma preocupação em marcar a presença pictórica através de enunciados alusivos e referenciais. Embora em seus textos, como em *Le Peintre à l'étude* possamos perceber os dois tipos de enunciados, o referencial e o alusivo, sua escrita segue, num crescendo, na reflexão sobre as palavras e o objeto de seu estudo mesclando alusão e referência, quase como num contínuo.

As análises que seguem têm a função de exemplificar essa impregnação das artes em Ponge, ora observando como um pintor e compondo o texto como um artista perfaz sua obra; ora ainda como espectador, participando da vida artística ao fazer a apologia de seus amigos artistas plásticos, reportando sua impressão de exposições e inaugurações; ora ainda empregando termos pictóricos como quem seleciona materiais num atelier do pintor ou escultor.

¹⁶⁹ Observe que estou bastante pesado. Pesado de muitas coisas. Pesado de muitos museus, exposições. Pesado de muitas impressões, de sentimentos, de ideias, de entusiasmos, de desilusões; de tudo o que desejei, amei, detestei, apreendi, esqueci; enfim, de tudo o que vivi. PONGE, *Atelier Contemporain*, 1977, p. 81.

¹⁷⁰ Ponge se descreve nessa passagem como observador de quadros, e converte a contemplação habitual em teste de "embarque", a obra sendo assim avaliada de acordo com a maneira como suporta o peso daquele que a observa. Todo o "vivido" (sentimentos, ideias, etc.), passa ao lado do corpo e o faz pesar. VECK, 2000, p. 146.

Essas análises não compreendem, exaustivamente, todos os textos contendo marcas pictóricas na obra de Ponge (são inúmeros), mas ilustram-nas de uma forma (emblemática) que procuro explicar em cada situação.

III.1 A MÍMESIS : O OBJETO NA PÁGINA

Não podemos deixar de pensar que um dos objetivos de Ponge também seja trazer aos olhos uma faceta mimética dos objetos para fazê-los conhecidos de outra forma, além da escrita ou do som, afinal, seu método se fundamenta numa multiplicação de visadas do mesmo objeto. Assim sendo, se “pinta” ou “esculpe” as coisas com as palavras, podemos nos perguntar de que forma imitaria um aspecto da realidade como faziam os pintores e escultores clássicos. Por vezes, para isso, lançou mão do caligrama. Não se trata, no entanto, de associar Ponge ao conceito de arte como representação fiel da Natureza, mas sim de mostrar que também se preocupa com isso, sobretudo quando se trata de uma aproximação do objeto comum do objeto plástico, como no caso que passaremos a discutir.

Por vezes Francis Ponge se coloca como escultor, aquele que observa seu modelo e põe-se a trabalhar a matéria, o que no seu caso são seus escritos:

[...] Là, j'emploie souvent pour m'expliquer l'image du sculpteur, du modelleur, plutôt, avec la glaise, qu'il modèle... bon, il travaille; et puis quand il est fatigué ou quand il a fini, qu'il n'est plus dans l'inspiration, il recouvre son modelage d'un linge mouillé (pour que la glaise reste plastique) et puis le lendemain ou bien quelque temps après, il enlève le linge mouillé et il repart. Mais il ne va pas à un détail, il va en plein corps. C'est toujours comme ça que je

*travaille. Quand j'ai l'impression que je sors du sujet, je m'arrête. C'est une des vertus, je crois, peut-être, de ma façon de travailler. Quand j'ai l'impression que je déraille ou que je sors vraiment du sujet, eh bien, à ce moment-là, je m'arrête. C'est pour ça qu'il y a des pages qui s'arrêtent comme ça, de façon parfaitement abrupte. Et puis le lendemain, je repars en plein dans le truc ! Et non pas dans le détail.*¹⁷¹

Trabalha assim o espaço aberto da janela, a matéria de que é feita, a janela pequena, a média ou a ampla, são tantas as janelas, janelas de Matisse, a janela de Dali, a janela da casa ou do atelier do pintor, assim posso dizer:

Janela ampla

Janela querida

Janelas de minha vida

No poema que segue podemos pensar a janela-objeto como uma escultura com suas três dimensões.

O caligrama que fecha o texto *La Fenêtre* encontra-se no livro *Pièces*, publicado no ano de 1962. O texto, no entanto, foi escrito em 1929 e retrabalhado até 1953. Fora um texto de 1927, *La maison paysanne*, que diz respeito a uma casa, o texto em questão, *La Fenêtre*, é o único elemento de uma casa do livro *Pièces*. É apresentado na página 43 e, juntamente, com o poema da página 41 são os únicos textos no livro que possam ser considerados caligramas.

¹⁷¹ Aqui, emprego frequentemente a imagem do escultor para me explicar, do modelador, melhor dizendo, com o barro que ele modela... bom, ele trabalha; e depois, quando está cansado ou quando terminou, que não está mais inspirado, ele cobre sua modelagem com um pano molhado (para que o barro permaneça maleável) e depois no dia seguinte ou algum tempo depois, ele tira o pano molhado e recomeça. Mas ele não se atém a um detalhe, ele trata o todo. É sempre assim que trabalho. Quanto tenho a impressão que saio do motivo, eu paro. É uma das virtudes, creio eu, talvez, de minha maneira de trabalhar. Quando tenho a impressão que descarrilho ou que saio verdadeiramente do motivo, bem, nesse momento eu paro. É por isso que há páginas que param assim, de maneira perfeitamente abrupta. E depois, no dia seguinte, recomeço plenamente na coisa! E não em detalhe. PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1425.

Evocando o objeto real, a tranquilidade e a luz, Ponge faz dos caligramas de *La Fenêtre*¹⁷² (*A Janela*, tradução de Barbosa, 2003, p. 76) um lugar em que se nota a grande janela da Provença se abrindo para os vastos e tranquilos campos de flores e ervas:

(fragment)

Faiblesse non dissimulée
Qui nous paraît démesurée
Bien qu'elle soit tout accordée
Aux regards de trop de pareilles,

LA FENÊTRE
DE TOUT SON CORPS
RIMANT AVEC ÊTRE
MONTRE LE JOUR

Puis nous aidant à respirer
Nous conjure l'air pénétré
De ne plus tant y regarder
Par grâce à la fin entr'ouverte.

¹⁷² PONGE, *Pièces*, 1962, p. 38-43.

(fragmento)

Fraqueza não dissimulada
Que nos parece desmedida
Se bem que seja inteiramente concertada
Com os olhares de muitas semelhantes,

A JANELA
COM TODO SEU CORPO
RIMANDO COM ELA
MOSTRA O DIA

Então, nos ajudando a respirar
Nos conjura o ar compenetrado
De não mais tanto olhar
Por graça finalmente entreaberta

No texto integral, o título *La Fenêtre* dá a chave de leitura insinuando a cena. O último caligrama do texto representa um exemplo de marca pictórica porque apresenta o objeto como imagem, ao qual o texto está subordinado. A disposição na página desse caligrama de *La Fenêtre*, enquanto objeto, sugere uma escultura. De fato, ao apreender todo o caligrama com os olhos, a primeira palavra que se destaca é FENÊTRE, que denota o espaço físico que atrai os olhos ao primeiro contato com uma verdadeira janela, abarcada qual escultura, DE TOUT SON CORPS (de corpo inteiro, na sua totalidade). A expressão LA FENÊTRE DE TOUT SON CORPS insiste sobre a tridimensionalidade do objeto como um material valorizado no espaço e como escultura que pode ser vista por todos os lados, procedimento ligado ao método pongeano de trabalho, conforme vimos no capítulo anterior. O aspecto volumétrico é caro à escultura sendo

“inimaginável uma obra escultórica onde a matéria em que está realizada não tenha sido tratada com respeito”, como testemunha Subirachs:

O escultor Joan Rebull, num texto de 1929, diz que “uma escultura é um buraco no espaço”. Esta frase paradoxal reforça-nos a ideia do caráter volumétrico da escultura, porque, em efeito, o que é um buraco de espaço, essa forma tridimensional que chamamos escultura¹⁷³?

E ainda,

Por estar mais próxima da arquitetura, a obra do escultor encontra-se mais atada à matéria do que à obra do pintor. Dessa forma, o escultor deve ter mais em conta a técnica e é impossível uma obra escultórica onde a matéria em que está realizada não tenha sido tratada com respeito¹⁷⁴.

Construída na página, a janela denota outro espaço real, aquele que está além da janela¹⁷⁵. Laranjeira¹⁷⁶ evoca essa análise em sua introdução à antologia “Poetas de França Hoje 1945-1995”: antes de ter acesso à leitura linguística, o leitor “vê globalmente o objeto textual. Essa percepção espacial é o primeiro elemento condicionante da leitura poética que é retroativa e tabular.”

Após o primeiro contato visual com o poema, a nota inserida *fragments* pode ser vista como o ferrolho da janela, se o texto é girado 90° no sentido horário, por se situar então numa extremidade vertical do espaço circunscrito pelo texto. A primeira e a última estrofe, as abas que se abrem lateralmente, enquanto a estrofe central evoca, pela disposição gráfica, letras maiúsculas bem espaçadas distinta da caixa das outras estrofes, um espaçamento que se abre para a amplidão

¹⁷³ SUBIRACHS, 1995, p. 11.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ LAPACHERIE, 1985.

¹⁷⁶ LARANJEIRA, 1996, p. 20

dos campos, sugerindo que a janela está escancarada. O último verso da estrofe central, MONTRE LE JOUR, convida à contemplação do panorama que os olhos podem captar através do espaço aberto pela janela. Além de sugerir a luminosidade do dia, esse verso, MONTRE LE JOUR, incita à imersão na luz (refere-se a *le jour* e não *la nuit*), sem a qual não há pintura, que aparece gloriosamente, difratada, espalhada, difusa nas pinturas impressionistas e mostra-se aqui através desse simples objeto de estudo tão caro ao escritor.

Também são caros ao escritor outros objetos do cotidiano como o celeiro, o edredon, o aquecedor, o rádio, a mala, a talha, o prato e a aba da janela (*Pièces*), a vela e o seixo (*Le Parti pris des choses*), a mesa (*La Table*), o fogo e a cinza, o fósforo (*Lyres*) e o copo d'água (*Méthodes*), bem como outros elementos de seu entorno e convívio, tais como o vinho e o peixe e as olivas, a terra e a aranha, o cavalo, as andorinhas, a barca, a cabra, o cachorro (*Pièces*), o pão, a laranja, o molusco, as amoras, o caramujo, a ostra, a borboleta, o musgo, o camarão (*Le Parti des choses*), a grama, a nuvem, a ardósia, o aspargo, o prado, o rebanho de carneiros (*Lyres*), a vespa, a ave, o cravo, a mimosa (*La Rage de l'expression*) e a papoula silvestre (*Nouveau nouveau recueil II*). Quantas dessas flores e elementos de paisagem Ponge deve ter visto através das janelas das casas que viveu ou frequentou? O tema da janela emerge como natural em meio a tantos objetos observados, descritos e meditados.

O último verso do poema sugere o Impressionismo. Nele, Ponge evoca a janela quase fechada na atitude de proteção contra o sol forte do dia, reafirmando a janela como o assunto principal de seu poema-quadro. O verso *Par grâce à la fin entr'ouverte* evoca um segundo momento da janela (*à la fin*). Ora, retratar o mesmo motivo em diferentes momentos do dia é uma

marca do Impressionismo. Os montes de feno, as ninfeias¹⁷⁷, a ponte do jardim japonês¹⁷⁸ de Monet, as montanhas e banhistas de Cézanne são exemplos bem conhecidos na história da arte.

Esse mesmo verso pode referir-se a uma atitude provençal, a de fechar as janelas aos olhos dos curiosos. A evocação possível do cenário provençal da janela a torna mais real. Provavelmente uma grande janela, como são as janelas provençais. O poema pode ser visto, como a própria janela, o objeto da cena prefigurado pelo poeta. Ponge põe o objeto na página, e não o poema: afinal, FENÊTRE rima com ÊTRE, o ser da janela (na tradução acabei optando por “ela” para manter a rima, conforme ao verbo “rimar”). Dando mais elementos a essa reificação, o texto evoca todos os sentidos: a visão que a janela aberta oferece, o odor da própria janela e do ar fresco que por ela passa, o odor dos campos, a escuta do ranger da grande janela e o tato no prazer de abrir os ferrolhos, falta mesmo o paladar. Mas não é muito difícil imaginar o autor tomando seu cafezinho, olhando através de seu querido objeto.

No caligrama que antecede o que acabamos de analisar, outro tipo de janela parece se colocar no espaço da página¹⁷⁹.

¹⁷⁷ BAATSCH, 1994, p. 62.

¹⁷⁸ BONAFoux, 2008, p. 9.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 41.

POÈME

OH BLEUS PAR TOUT LE CORPS DES BASTIONS
AUX CIEUX
TRACES DES HORIONS DE L'AZUR CURIEUX

DE TOUTE HABITATION TU INTERROMPS LE MUR
PAR LE PROPRE MAÇON PORTE AUX RUINES
OUVERTE
CONJOINTE SOUS UN VOILE AUX ROIS EXTÉ-
RIEURS

PAGE DE POÉSIE MAIS NON QUE JE LE VEUILLE
.....

PONCHES DONT JOUR ET NUIT FLAMBOIE LA
BARBE BLEUE
LA CLARTÉ DU DEHORS M'ASSOMME ET ME
DÉTRUIT

RIEN QUE N'EN POINT ÉMETTRE ET QU'ELLE
SOIT LA SEULE
FAIT QUE JE LA SUBIS.

POEMA

OH AZUIS POR TODO O CORPO DOS BALUARTES
NOS CÉUS.
TRAÇOS DAS PANCADAS DO CURIOSO AZUL CELESTE

DE TODA HABITAÇÃO VOCÊ INTERROMPE A PAREDE
PELO PRÓPRIO PEDREIRO PORTA EM RUÍNAS
ABERTA
UNIDA SOB UM VÉU AOS REIS EXTER-
NOS

PÁGINA DE POESIA MAS NÃO QUE EU O QUEIRA
.....

PONCHES CUJOS DIA E NOITE CINTILA A
BARBA AZUL
A CLARIDADE DE FORA ME GOLPEIA E ME
DESTRÓI

APENAS POR NADA EMITIR E POR
SER A ÚNICA
FAZ COM QUE A SUPORTE

Ao abarcar com os olhos esse caligrama, tem-se a impressão de que a janela está toda aberta e a claridade do dia pode ser passada através das letras maiúsculas e dos espaços colocados entre elas. Pode-se, também, pensar que se trata de uma janela que tem uma persiana a qual se abre para o espaço de fora. Recorrendo à escultura, temos novamente a frase PAR TOUT LE CORPS, pela qual a janela pode ser vista em toda sua extensão e tridimensionalidade. Outra frase que denota a luminosidade do dia através da janela é CLARTÉ DU DEHORS que banha o poeta sentindo-se fragilizado: M'ASSOMME ET ME DÉTRUIT, e adiante JE LA SUBIS. Esse sentimento pode ter sido despertado pela enormidade do espaço exterior.

No meio da janela há um elemento metatextual: PAGE DE POÉSIE MAIS NON QUE JE LE VEUILLE, que mostra como ele se sente obrigado a tratar seu modelo como linguagem, como texto, o que chama a atenção do leitor que não se trata de mimesis, mas de uma interpretação do poeta. Ou nas palavras de Ponge:

C'est l'espèce de façon aussi d'expliquer le poème par lui même, de le titrer par lui même, de le justifier par lui même. Je ne sais pas comment ça m'est venu, mais enfin j'ai eu raison¹⁸⁰.

A gênese do texto integral é complexa. Ponge traça suas considerações, pondera aqui, ali, “ruminando”¹⁸¹ em torno do assunto. Em um momento brota o que seria o primeiro verso, então o poeta volta a refletir, traça mais linhas a respeito e continua assim voltando ora aos versos ora ao texto até que no final aparece o poema numa fúria expressiva em que texto e metatexto podem se confundir artisticamente, do mesmo modo que as pinceladas sobrepostas exaustivamente vão deixando transparecer a pintura. Parece que esboço e pintura formam um todo.

¹⁸⁰ É uma forma também de explicar o poema por ele mesmo, de intitulá-lo por ele mesmo, de justificá-lo por ele mesmo. Não sei como isso me veio, mas ao fim, tive razão. PONGE, *Œuvres complètes I*, 1999, p. 847.

¹⁸¹ PONGE, *Pratiques de l'écriture ou l'inachèvement perpétuel*, 1984, p. 111.

Mais acima, o verso DE TOUTE HABITATION TU INTERROMPS LE MUR, revela a intimidade do poeta com o objeto de eleição como atesta o uso do pronome TU. Além disso, a janela tem o papel de interromper a continuidade de toda a parede. Através dela o espaço exterior é acessível do interior ou o espaço exterior penetra o espaço interior através da ação dos olhos do poeta. Nesse espaço exterior o céu é o primeiro que aparece com seus tons *bleus* (azuis) e *azurs* (azul celeste) em OH BLEUS PAR TOUT LE CORPS DES BASTIONS AUX CIEUX e TRACES DES HORIONS DE L'AZUR CURIEUX. A expressão TRACES DES HORIONS pode marcar o traço da pincelada, umas mais finas e delicadas e outras mais grossas e violentas como, por exemplo, as de Van Gogh outro habitante da região provençal. Além disso, em excerto do manuscrito, Ponge comenta que a escolha do O, do U e do E nesse verso remete ao dia (*jour*) e ao vidro (*vitre*)¹⁸².

Como se vê do exposto, Ponge, no seu jogo com a linguagem, explora aspectos miméticos para aproximar o leitor do objeto real ou da forma como um escultor o vê. Sem que isso configure seu texto como re(a)presentação da Natureza.

III.2 A MÍMESIS : DESCRIÇÃO PICTÓRICA DA NATUREZA

Parece que para se chegar a uma ideia mais precisa e dar conta da imagem que quer criar para seu objeto, Ponge precisa voltar e retomar diversos caminhos para chegar ao fim. Esse fim parece não

¹⁸²PONGE, *Œuvres complètes I*, 1999, p. 846.

ser o fim¹⁸³ pois, numa escritura fragmentada, há, emprestando a expressão do escultor e pintor Fautrier, “múltiplos originais”.

Isso resulta em blocos textuais ou excertos textuais justapostos, os quais são sempre remanejados e reorganizados¹⁸⁴. A esse respeito, observe-se a transição entre texto em prosa e em verso em *La Mounine*, a seguir, marcando o enquadramento, o limite entre o texto e a descrição pictórica sobre o texto¹⁸⁵.

Nesse texto Ponge vê a paisagem como um todo, juntando aqui e ali suas cores e nuances, buscando um equilíbrio como fazem os pintores:

As manchas vermelhas nas paisagens de Corot estão em contraste e em equilíbrio com as cores que as rodeiam, mas não estão ligadas a elas por qualquer caminho. Cézanne, com frequência, indica o ponto mais alto de uma convexidade – uma face ou uma maçã – por meio de uma mancha vermelho escura. Ou põe um azul puro no fundo de uma concavidade – por exemplo, o canto de um olho. Matizes não misturados também proporcionam lugares de repouso à composição, com notas-chave, que servem para estabelecer um marco de referência estável para as misturas. Nas últimas aquarelas de Cézanne, nas quais evita matizes sem misturas, os violetas, verdes e amarelo-avermelhados parecem mover-se sem âncora, em um fluxo constante, sem nenhum repouso em lugar algum, exceto no equilíbrio supremo do quadro como um todo¹⁸⁶.

Em *La Mounine* fazem-se presentes termos da pintura e mesmo a preocupação com as tonalidades das cores de acordo com o momento em que está observando seu motivo. É uma preocupação em evocar as cores pelo texto. A preocupação na reprodução das cores é herança do

¹⁸³ PETERSON, 1988.

¹⁸⁴ BELLATORRE, 1992.

¹⁸⁵ LOUVEL, 1997.

¹⁸⁶ ARNHEIM, 1980, p. 342.

debate entre coloristas e defensores do desenho que vimos no primeiro capítulo, também presente entre autores clássicos, tal como neste trecho do Tratado de Da Vinci:

Deve-se observar aqui que o grau da mesma cor que parece mais bonita na natureza ou é aquela que tem o reflexo, ou aquela que tem o brilho, ou aquela que tem o meio tom, ou aquela que tem as verdadeiras sombras transparentes. Deve-se entender de que cor se precisa, uma vez que diferentes cores têm suas belezas em diferentes valores delas mesmas; e isso nos mostra que o preto tem sua beleza nas sombras e o branco na luz e o azul e o verde e o rubi nos meios tons, e o amarelo e o vermelho nas luzes e o dourado nos reflexos e o púrpura nos meios tons¹⁸⁷.

O texto *La Mounine* encontra-se no livro *La Rage de l'expression*, publicado em 1976. O texto foi escrito em 1941 e está apresentado nas páginas 173-215. Seguem fragmentos do texto e sua tradução (negritos nossos):

*LA MOUNINE*¹⁸⁸

[...]

Vers neuf heures du matin dans la campagne d'Aix, autorité terrible des ciels. Valeurs très foncées. Moins d'azur que de pétales de violettes bleues. Azur cendré.

[...]

Campagne à végétation grise, avec du vert jaune d'émail perçant malgré tout, sous un ciel d'un bleu plombé (entre la pervenche et la mine de crayon), d'une immobilité, d'une autorité terribles, et ces urnes, ces statues de bambini, ces fontaines à volutes des carrefours

¹⁸⁷ DA VINCI, in GAGE, 1993, p. 135.

¹⁸⁸ PONGE, *La Rage de l'expression*, 1976, p. 173-215.

constituant oeuvres, signes, traces, preuves, indices, testaments, legs, héritages, marques de l'homme – et supplications au ciel.

[...]

*(Le **peintre Chabaud**). Ce qui m'a frappé, c'est le **bleu de lavande**, l'atmosphère si " pesante " (ce n'est pas le mot), si **fermée sur le paysage, gris et vert-jaune** naissant. (Plus d'azote que d'H ou d'O?) Si **cendrée, plombée** : si bon **repoussoir aux couleurs délicates**, comme le miroir noir des **peintres**.*

[...]

Le ciel n'est qu'un immense pétale de violette bleue.

*Et tout, là-dessous, les maisons, les routes, les oliviers, les arbres **verts**, les champs d'**émail**, tout est comme **braise de couleurs variées**, sur le point de s'éteindre, sur le point de renaître comme la **braise cendreuse** si l'on souffle dessus : des **lueurs** comme **phosphorescentes**, comme d'un **feu** intérieur (secret) qui n'irradie pas.*

[...]

Sur la campagne de Provence

*règne un pétale de **pervenche***

*Ce jour **bleu de cendres** vaut nuit*

Qui pèse sur la Provence.

Aux environs d'Aix-en-Provence

*Pétale de **violettes bleues***

Pervenche** ou **mine de crayon

*Il y a du **rose** sous ce **bleu***

Toutes choses égales d'ailleurs

*Parfaitement Monsieur **Chabaud***

*L'a vu mieux que Monsieur **Cézanne***

Rose pervenche** à **mine de crayon

*Il tient son **ombre estompée** dans son **éclat** même*

*Son **ombre** est **estompée** dans son **éclat** meme*

*L'ombre est estompée à l'intérieur des corps
Ainsi la mort dans la plus pure joie*

Pétales de violettes bleues

*Un azur à mine de plomb
affleure aux jardins de Provence
Ce jour de cendres-là vaut nuit
Le peintre Chabaud l'a bien vu
Son ombre dans son éclat
tient estompée*

[...]

*Cette étude devrait-elle être très longue encore (**elle peut aussi bien durer des années...**), ne jamais me laisser entraîner à oublier ce de quoi il s'agit pour moi, simplement – de rendre compte :*

1° L'autobus avançait (cinématique)

2° L'autorité du ciel sur le paysage

a) le ciel

*b) le **paysage***

m'avait fortement surpris, ému, intrigué.

*3° Quand apparurent les **statues**, les urnes, **mon émotion tout à coup fut décuplée : il y eut sanglot.***

[...]

c) puis :

*c'est à ce moment que les **statues** apparurent et que je fus **saisi d'un sanglot**,*

*l'élément humain introduit par les **statues***

me semblant d'un caractère déchirant.

*d) Je restai accablé puis fus distrait par d'autres **impressions** : l'arrivée à Aix, les événements qui suivirent, etc.*

*e) Mais je devais évidemment me souvenir de mon émotion. Voilà bien le sujet de poème, ce qui me pousse à écrire : soit le désir de **reformer le tableau** pour en conserver à jamais la jouissance présomptive, soit le désir de comprendre la cause de mon **émotion**, de **l'analyser**.*

[...]

Un jour, dans quelques mois ou quelques années, cette vérité aux profondeurs de notre esprit étant devenue habituelle, évidente – peut-être, à l’occasion de la relecture des pages malhabiles et efforcées qui précèdent ou bien à l’occasion d’une nouvelle contemplation d’un ciel de Provence – écrirai-je d’un trait simple et aisé ce Poème après Coup sur un Ciel de Provence que promettait le titre de ce cahier, mais que – passion trop vive, infirmité, scrupules – nous n’avons pu encore nous offrir.

Roanne, mai-août 1941.

Cerca de nove horas da manhã na campanha de Aix, autoridade severa dos **céus**. **Valores mais escuros**, mais para pétalas de **violetas azuis do que azul celeste**. **Azul celeste cinéreo...**

[...]

Campanha de vegetação **cinzenta** com **verde amarelado esmaltado penetrante** apesar de tudo, sob um céu de um **azul plúmbeo** (entre **a pervinca e o grafite**), de uma imobilidade, de uma autoridade violentas, e essas urnas, essas **estátuas** de bambini, essas fontes com volutas nas encruzilhadas constituindo obras, signos, traços, provas, índices, testamentos, legados, heranças, marcas do homem – e suplicações ao céu...

[...]

(O **pintor Chabaud**). O que me tocou, é o **azul de lavanda**, a atmosfera tão “pesada” (não é a palavra), tão fechada sobre a **paisagem, cinza e verde amarelado** nascente. (Mais de **nitrogênio** que **H** ou **O** [**hidrogênio ou oxigênio**]? Tão **cendrada, plúmbea**: tão bom **contraste** para as **cores delicadas**, como o espelho negro dos **pintores**.)

[...]

O céu é somente uma imensa pétala de **violeta azul**.

E tudo, aqui embaixo, as casas, as estradas, as oliveiras, as árvores **verdes**, os campos **esmaltados**, tudo é como **brasa de cores variadas**, no ponto de se apagar, no ponto de renascer como a **brasa cinérea** que se assopra: **luzes** como **fosforescentes**, como de um **fogo** interior (secreto) que não irradia.

[...]

Sobre a campanha da Provença
reina uma pétala **pervinca**
Esse dia **azul cinéreo** vale a noite
Que pesa sobre a Provença.

Nas proximidades de Aix-em-Provence
Pétala de **violetas azuis**
Pervinca ou **grafite**
Tem **rosa** sob esse **azul**
Todas as coisas iguais aliás
Perfeitamente o Senhor **Chabaud**
O viu melhor que o Senhor **Cézanne**

Rosa pervinca com **grafite**
Tem sua **sombra esfumada** no seu próprio **brilho**
A **sombra** é **esfumada** no interior dos corpos
Assim a morte na mais pura alegria

Pétalas de **violetas azuis**
Um **azul celeste** com **grafite**
aflora nos jardins da Provença
Esse dia de cinzas vale noite
O pintor **Chabaud** o observou bem
Sua **sombra** no seu **brilho**
fica **esfumado**

[...]

Esse estudo deveria ser ainda muito longo (**podia durar anos...**), nunca me deixar esquecer do que se trata, simplesmente – de dar conta:

1º O ônibus avançava (cinemático/a):

2º A autoridade do céu sobre a **paisagem**

a) o céu

b) a **paisagem**

tinham me surpreendido, emocionado, intrigado verdadeiramente.

3º Quando apareceram as **estátuas**, as urnas, **minha emoção de repente foi multiplicada: houve um soluço...**

[...]

c) Depois:

É neste momento que as **estátuas** aparecem e que fui imobilizado pelo soluço, o elemento humano introduzido pelas **estátuas** me parecem de um caráter dilacerador.

d) Fiquei prostrado depois fui distraído por outras **impressões**: a chegada a Aix, os acontecimentos que se seguiram etc.

e) Mas, evidentemente eu deveria me lembrar de minha **emoção**. Eis aí o tema de poema, esse que impulsiona a escrever: seja pelo desejo de **reformular o quadro** para conservar para sempre o prazer presuntivo, seja pelo desejo de compreender a causa de minha **emoção**, de analisá-la.

Um dia, em alguns meses ou alguns anos, essa verdade nas profundezas do nossa inteligência tendo se tornado habitual, evidente – talvez, na ocasião da releitura das páginas desajeitadas e esforçadas que precedem ou na ocasião de uma nova contemplação de um céu da Provença – escreverei de um traço simples e fácil esse *Poema pré-concebido sobre um Céu da Provença* que prometia o título, mas que – paixão muito latente, enfermidade, escrúpulos – não pudemos ainda nos oferecer.

Roanne, maio-agosto de 1941.

Podemos perceber nesses fragmentos que Ponge estuda várias possibilidades para o poema como uma série espiralada de um único assunto apaixonante, assim como Cézanne fez uma série de mais de sessenta telas da montanha Sainte-Victoire, uma série de cinco quadros com numerosos estudos dos jogadores de cartas¹⁸⁹ e também pintou uma série de banhistas¹⁹⁰,

qu'il inscrit harmonieusement au bord de l'eau, dévêtus, dans des paysages amples, à la fois bucoliques et sereins, avec des couleurs d'une transparence apprise par l'aquarelle, dans des tons de bleu-gris et de vert doux¹⁹¹.

Trata-se de um mesmo tema explorado diversas vezes como que para se apropriar do ambiente que a cena propõe. Essas repetições oferecem ao espectador vários pontos de vista de um mesmo motivo, explorando suas cores e formas. Essas diversas possibilidades para criar o poema, essas repetições de termos, de palavras como para dar ênfase ao assunto que ele aborda, podem ser comparadas às diversas pinceladas, diferentes umas das outras, em espessura e extensão, que acompanham e dão o toque preciso no trabalho: Ponge vai e volta com suas repetições retocando a cor de suas frases, sobrepondo cores de seu agrado para finalizar bem a sua obra.

Essa obra trata de

l'irréductibilité de l'espace sensible, [du] moment indécis de la fascination – lumière et ombre mêlées -, [qui] ne cesse de hanter les textes de Ponge, comme cet " impossible ", cette extraordinaire complexité sensorielle ou richesse de l'expérience perceptive, dont il faut rendre compte.¹⁹²

¹⁸⁹ FAUCONNIER, 2006, p. 207.

¹⁹⁰ SPENCE, 2000, p. 24-25.

¹⁹¹ que ele coloca harmoniosamente às margens da água, desnudados, em paisagens amplas, ao mesmo tempo bucólicas e serenas, com cores de uma transparência adquirida pela aquarela, em tons de azul acinzentado e de verde suave. DUPARC, 1995, p. 49

¹⁹² a irredutibilidade do espaço sensível, [do] momento indeciso da fascinação – luz e sombra misturados –, [que] não cessa de se fazer presente sistematicamente nos textos de Ponge, como este “impossível”, esta extraordinária complexibilidade sensorial ou riqueza da experiência perceptiva, da qual é preciso dar conta. BARBERGER, 2000, p. 21.

Seu poema é um quadro sendo pintado, nos leva a imaginar uma paisagem em que as cores foram pensadas de acordo com a realidade do momento, uma impressão que seus olhos captaram e suas mãos, como que ávidas de cor, tomaram do pincel indo e voltando nos versos até esgotar o assunto. *La Mounine* foi pensado como um quadro sendo pintado, se transforma em quadro, e também já pintado pelos pintores Chabaud (1882-1955) e Cézanne (1839-1906), que ele cita em seu poema. Observar um objeto familiar a Ponge nos faz reportar ao seu trabalho, emprestando dele seu olhar perscrutador e indagador. Os trechos em negrito assinalam os traços da pintura na sua escrita. Descrevendo as combinações de cores e matizes com termos da pintura e nomes de pintores, o texto nos dá uma noção da paisagem em sua volta e da impressão do momento.

O texto já nos indica a hora do dia em que o motivo está sendo estudado. É de manhã e o cenário é o campo de Aix, considerada a capital da Provença. Os impressionistas pintam em determinadas horas também para fazer sobressair mais ou menos a claridade e as sombras. *Ciels*, a primeira palavra, é o plural pictórico de *ciel*. Então ao falarmos dos céus de um pintor dizemos por exemplo, *les ciels de Monet*, ficando o substantivo plural *cieux* para os outros casos. *Valeurs très foncés*, valores – é um termo que trata da intensidade das cores com sua luminosidade no quadro, é um termo próprio da pintura também. Temos a cor azul escrita de maneira poética, *azur*, e não *bleu*, trata-se de um azul claro, o celeste. Esse azul ganha tons, ora mais para o lilás no caso de *violettes bleues* em que o azul vem carregado também de um pouco de vermelho, ora de um pouco de preto, o que torna esse azul um pouco acinzentado. Trata-se de um céu colorido, esse céu que perpassa todo o texto até o final, como fazem os pintores que pincelam aqui e ali, nunca finalizando uma etapa até o fim para integrar e harmonizar todas as cores em seu conjunto no quadro.

Végétation grise: trata-se de cinzas coloridos que vêm fazer parte da paisagem, não impede que apareça o verde amarelado sob esse céu chumbado, acinzentado que está entre a pervinca, um tipo de azul, e outro tom de cinza mais escuro que é a da mina do lápis. Em seguida temos o

substantivo *statues* fazendo parte do mundo da pintura e da escultura, sendo aquela que aparece como mais um motivo na decoração do quadro que está sendo descrito. Agora o poeta inclui o nome de um pintor em cena *le peintre Chabaud*, temos aqui um enunciado referencial.

Em seguida temos as cores *bleu de lavande*, um azul para o lilás, *gris* e *vert-jaune*, cinza e verde amarelado, *azote*, nitrogênio, componentes que podem alterar a tonalidade da cor, assim como o *H*, de hidrogênio e o *O*, de oxigênio, *cendrée* e *plombée*, adjetivos para a cor voltada mais para as tonalidades de cinza. Em seguida temos o substantivo *repoussoir*, o contraste que vem a ser a oposição de luz e sombra, de cores e de motivos no quadro para fazer sobressair certos elementos, trazê-los mais para frente, para perto do observador ou levá-los mais para longe, na perspectiva. E ainda *couleurs délicates*, as cores delicadas da paleta dos impressionistas que fazem o dia claro, a alegria do ambiente. E o substantivo *peintre*, que designa a própria pessoa, aquela que pinta.

A essa altura, o que temos são as cores *violette bleue* e *verts*, o lilás do céu e os verdes das árvores, variados em seus tons, em seguida *émail*, o adjetivo esmaltado, de esmalte, verniz, que em artes plásticas é usado para se passar na superfície de um objeto ou quadro para protegê-lo da ação do tempo e das condições do meio ambiente. Em *braise de couleurs variées*, *braise cendreuse*, *lueurs*, *phosphorescentes* e *feu* temos as cores novamente, brasa de cores variadas, brasa cinzenta, luzes, fosforescentes e fogo, que vai do cinza da brasa e a brasa acesa até o vermelho dessa. Continuando com as cores temos *pervenche*, o azul da pervinca que é um tipo de flor, *bleu de cendres*, o azul acinzentado ou o azul nas cinzas. Neste outro trecho o poeta volta de novo às cores lilazes e cinza e nos fala do tom *rose*, o rosa embaixo desse azul do céu. Termina essa parte com os pintores Chabaud e Cézanne, temos então o enunciado referencial de novo, aquele que não se modifica. Podendo nos levar a imaginar essa “obra” pintada por esses dois pintores.

Em seguida, o poeta recomeça o verso com as cores novamente, *rose pervenche, mine de crayon*, rosa pervinca e cinza no tom da mina do lápis, e passa para *ombre estompée* dans son *éclat*, se trata da sombra esfumada em seu brilho, para fazer um contraste delicado, sem contorno entre a sombra e o claro da cena, querendo dar ênfase no claro e escuro o poeta repete mais algumas vezes *ombre* e *estompée*. E repete novamente *azur, mine de plomb, estompée*, como que dando pinceladas no céu e nas sombras no meio da paisagem e no chão.

Com a próxima frase: *elle peut aussi bien durer des années*, quer dizer que este estudo que faz dessa paisagem poderia durar anos, assim como os grandes artistas, Miguelângelo, Rafael e outros que demoravam anos para ver acabada a sua obra. O poeta reporta assim uma certa semelhança de duração entre artes plásticas e arte poética. A próxima frase vem de encontro com o observador da cena, quando extasiado com a magnitude do trabalho do pintor, se emociona. Repete novamente *statues* e *sanglot*, dando retoques aqui e ali como um verdadeiro pintor. *Impressions*, substantivo que vem de encontro com a pintura impressionista, aquela que é feita das impressões que o pintor tem com relação à paisagem que se apresenta diante de seus olhos. Mais adiante, *reformer le tableau*, quer marcar a alegria que sente pela paisagem e selá-la para sempre na escrita, é o trabalho do impressionista que tira aquele momento de alegria do dia para pintar seu quadro com cores que marquem esse sentimento dando uma naturalidade clara no quadro. Assinala a relação do artista com sua obra que, mesmo acabada pode, mais tarde, ou depois de anos receber retoques ou mudanças, seja porque os olhos agora já descansados do tema veem outro jeito de acomodar as coisas no quadro, seja porque o artista ainda tem sua obra por inacabada, como um monumental *placé en abîme*, apontando sempre para outras possibilidades. Uma comparação desse processo com o trabalho de anos a fio dos grandes mestres como Miguelângelo, Rubens, J.-L. David, Cézanne e tantos outros pode ser logo derivada.

Seu texto termina com o céu, seu último retoque foi no céu, nesse azul com cinza colorido pelos tons de rosa e de pervinca. Terminam assim as impressões do artista sobre o objeto.

As marcas pictóricas no texto que acabamos de analisar indicam um uso das palavras como material de composição plástica, como coisas, conforme vimos no capítulo anterior. Assim, em *Francis Ponge un Poète* (p. 43), o autor discorre sobre o nome das coisas. Essas coisas são palavras antes mesmo de serem nomeadas por alguém e serem chamadas pelo nome: é uma volta a uma significação primeira, aproximar-se delas concebendo-as em sua “espessura” e diferença em relação a outras palavras. As coisas são assim tão palavras quanto as palavras são coisas. Essa visão física do mundo é esboçada abertamente no texto “Décrire” no mesmo livro, onde afirma que graças à Literatura se pode refazer o mundo ao mesmo tempo concreto e abstrato, interior e exterior do Verbo, graças à “espessura semântica”, o que é uma referência à polissemia. Essa visão de refazer o mundo encontra-se também nas artes plásticas de forma marcante, concreto e abstrato, figurativo e abstrato se interpelando no grande cenário do mundo. As palavras em sua face material seriam os objetos que tomam o lugar, ressignificados, de objetos do mundo exterior a elas, tal como os materiais das artes plásticas, notadamente os pigmentos da pintura, o fazem com relação às cores do mundo.

Assim, no final do texto *La Mounine*, como um artista aborrecido ou não satisfeito com o que acaba de concluir, diz que não escreveu tudo o que queria, por querer apresentar um cenário mais amplo: [...] *il prend toujours pour point de départ une réalité concrète, un spectacle sensible, choisit de nous présenter non plus un objet limité, mais un lieu, un décor, un paysage entier.*¹⁹³ Ao nos dizer que não escreveu tudo o que queria, nos reporta de imediato à questão da variedade que podemos ter na escrita, que nunca se esgota, assim como na pintura a criatividade nunca cessa, podendo-se sempre voltar aos clássicos, por exemplo, para buscar um jeito novo de abordar o tema.

¹⁹³ [...] ele toma sempre como ponto de partida, uma realidade concreta, um espetáculo sensível, decide não mais nos apresentar um objeto limitado, mas um lugar, uma decoração, uma paisagem inteira. PIERROT, 1993, p. 19.

Nesse modo de abordar o tema vemos em *La Mounine* que o artista quer eternizar seu momento com o objeto de estudo seja da pintura, da escultura ou do desenho, ou de qualquer outro objeto que retém sua atenção. Esse objeto é atrelado, ancorado no real¹⁹⁴ (mas não é o real ou uma imitação especular do mesmo). Reforçando a ideia da pintura nesse texto, Steinmetz (1992) viu no título *La Mounine* uma alusão a *Les Menines*, quadro de Velasquez.

Assim, como na seção anterior, Ponge se coloca aqui na posição de artista plástico, reinterpretando a paisagem pela linguagem, compondo sua escrita com escolhas lexicais que sugerem as escolhas das cores de um pintor pintando a cena. Examinemos agora um aspecto da temática pongeana.

III.3 TEMAS DA PINTURA: FLORES E NATUREZA-MORTA

Os textos *Coquelicot* e *La Façon de faner des tulipes* encontram-se no livro *Nouveau Nouveau recueil II* (1992), sob o título geral de *L'Opinion changée quant aux fleurs*, que reuniu textos de 1924 a 1954. O texto *Coquelicot* é de 1926 e o trecho analisado do texto *La Façon de faner des tulipes* foi escrito e retomado entre 1948 e 1950.

Com exceção de alguns termos que remetem à pintura em outros textos de *L'Opinion changée*¹⁹⁵ (*baroque, Picasso*) selecionei esses dois textos que fazem referência a um material da pintura, o pigmento, a cor, para continuar em parte a reflexão sobre o uso da cor, mas também para observar que os objetos selecionados são comuns nas naturezas-mortas. Esse dois textos trazem indícios de um aspecto técnico da maneira de ver a cor, como um pintor veria para colocar na sua tela, bem como uma maneira particular de escolher o material a ser empregado no seu trabalho.

¹⁹⁴ MAINCHAIN, 2000.

¹⁹⁵ PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1215.

Atualmente encontra-se no mercado todo tipo de tinta, incluindo linhas de excelente qualidade (Rembrandt, van Gogh, Winsor & Newton). Até a época moderna não era assim, era preciso buscar pigmentos naturais, extraídos das flores, das pedras, da terra e outros, para compor as tintas:

*Comme ils broyent leurs couleurs avec une molette sur une pierre plate, les maîtres anciens ont le souci de se procurer des matières colorantes de première qualité : une malle appartenant à Rubens et conservée au musée d'Anvers prouve qu'au cours de ses voyages le peintre récoltait sur place les couleurs réputées de bonne qualité, naturelles ou de fabrication*¹⁹⁶.

No livro *Nouveau nouveau recueil II*, o *Coquelicot* e *La Façon de faner des tulipes* juntamente com os textos “ ... *Du Vent !*”, *Nioque de l'avant-printemps* e *Des Étrangetés naturelles* dizem respeito à natureza. É um trabalho de observação da flor a que o poeta se emprega.¹⁹⁷

Em *Coquelicot*¹⁹⁸ somos levados aos campos verdes vibrantes pelas papoulas silvestres vermelhas, tal um quadro de um impressionista (como veremos adiante). O tema da cor aqui é importante porque mostra a relação entre as duas cores, a vermelha e a verde, que, uma ao lado da outra, “cantam em uníssono”, nas palavras de Jeanne Dobie em *Faire chanter la couleur*¹⁹⁹. A cor verde é a complementar da cor vermelha: para encontrá-la basta fazer uma mistura das outras cores primárias, amarelo e azul, para obtermos o verde. A complementar da cor amarela é a mistura das duas outras cores primárias, azul e vermelho, que se torna violeta. Já a complementar

¹⁹⁶ Como moíam suas cores com uma mola sobre uma pedra plana, os mestres antigos tinham o cuidado de obter tintas de primeira qualidade: uma mala pertencendo a Rubens e conservada no museu de Antuérpia prova que em suas viagens o pintor escolhia no lugar em que se encontrava os pigmentos que tinham reputação de boa qualidade, naturais ou de fabricação. DUCASSOU E BOULLU, 1989, *Materiaux* 14.

¹⁹⁷ PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1701.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 1214.

¹⁹⁹ DOBIE, 2005, p. 86.

da cor azul é a mistura da cor amarela com a vermelha obtendo-se a cor laranja. A junção da cor primária ao lado de sua complementar provoca um efeito ótico, as duas cores vibram como que em sincronismo, se tornam luminosas e competem uma com a outra em beleza.

Assim,

Un champ jaune, par exemple, vibre à côté d'arbres violets, mais pas à côté d'arbres verts.

*Une grange rouge vibre auprès d'arbres verts mais pas auprès de bruns. La grange rouge paraît moins rouge et vibre moins lorsqu'elle est entourée d'arbres brun rougeâtre, alors qu'un toit bleu vibre auprès de ces mêmes arbres. En poussant un peu plus loin le même toit bleu vibre davantage si les arbres sont brun-rouge. Les complémentaires influencent beaucoup l'apparence des couleurs avoisinantes, [...]*²⁰⁰

COQUELICOT

(1926)

Uni sans nuance, franc paru,

Ouvert à la première demande de rouge

Complémentaire des prés verts;

Aux quatre pans mal retenus

Que le vent rabat, ou détache,

Et disloque toute la fleur

À peu de frais :

Moins d'efforts que pour démembrer un papillon.

(Jéricho, coquelicot : voilà la rime rationnelle.)

Moins qu'une robe : un simple tablier

Tout neuf, jamais sale, jamais flétri

Sinon avant d'être sorti

De la sache verte et poilue qui le contenait en réserve.

²⁰⁰ Um campo amarelo, por exemplo, vibra ao lado de árvores violetas, mas não ao lado de árvores verdes. Um celeiro vermelho vibra perto de árvores verdes, mas não perto de marrons. O celeiro vermelho parece menos vermelho e vibra menos quando é rodeado de árvores marrom avermelhadas [alaranjadas], ao passo que um telhado azul vibra perto dessas mesmas árvores. Indo um pouco além, o mesmo telhado azul vibra mais se as árvores são marron-avermelhadas [alaranjadas]. As complementares influenciam muito a aparência das cores vizinhas, [...]. DOBIE, 2005, p. 101.

[...]

PAPOULA SILVESTRE

(1926)

Unido sem nuança, franco aparecido,
Aberto ao primeiro pedido de vermelho
Complementar dos prados verdes;
Nas quatro faixas mal retidas
Que o vento retalha, ou destaca,
E desloca toda a flor
Sem nenhum esforço:
Menos esforço que para desmembrar uma borboleta.
(Jericó, *coquelicot*: eis a rima racional.)
Menos que um vestido: um simples avental
Novo, nunca sujo, nunca murcho
Senão *antes* de ter saído
Do sachê verde e peludo que o continha em reserva.
[...]

LA FAÇON DE FANER DES TULIPES

Mille tulipes toutes droites, nullement inclinées vers l'adorateur, offrent à boire au milieu d'une monumentale cour dallée.

Leur couleurs variées évoquent toutes sortes de boissons possibles.

[...]

*Leur œuf (à la coque) s'entrouvre d'abord en un gobelet ou timbale à festons, puis
Chacune décroise comme un porte-fusain dont on abaisserait la bague, puis
Plus largement encore, comme un petit baril dont on ôterait les cerceaux*

(pourquoi s'ouvrir ainsi?

*- Peut-être pour lâcher brusquement
ce qu'on vient de renoncer à offrir),*

*Bientôt chaque pétale en personne se renverse en arrière, s'arc-boute comme pour
toucher terre des mains rejoignant les talons,*

[...]

A MANEIRA DE DESVANECER DAS TULIPAS

Mil tulipas todas direitas, nem um pouco inclinadas em direção ao adorador, oferecem para beber no meio de um monumental pátio pavimentado.

Suas cores variadas evocam todos os tipos de bebidas possíveis.

[...]

Seu ovo (servido nele mesmo) se entreabre primeiro em uma copa ou timbale com guirlandas, depois

Cada uma abre como um porta-carvão para pintura do qual se abaixaria o anel, depois

Mais amplamente ainda, como um pequeno barril no qual se tirariam os aros

(por que se abrir assim?

- Talvez para largar bruscamente

o que acabou de renunciar a oferecer),

Logo cada pétala em pessoa vira-se para trás, arca-se como para tocar o chão com as mãos juntando os calcanhares,

[...]

No primeiro texto, *Coquelicot*, a primeira marca pictórica que aparece é a expressão *sans nuances*, que denota de chofre a falta de matizes que vamos observar entre as papoulas e o verde do campo. Sendo a cor verde a complementar do vermelho, essas duas cores vibram juntas, não possibilitando o reconhecimento nos campos de nenhuma outra nuance entre elas. As imagens

vão aparecer em seu grau máximo de colorido sem a ajuda das nuances. Temos, assim, o vermelho das papoulas vibrando esplendidamente ao lado do verde do campo, da relva.

Com o adjetivo *rouge*, o texto introduz as flores, as papoulas, e em seguida o termo *complémentaire*, evoca o universo da pintura, pois introduz o verde que é produzido com a mistura das cores azul e amarela. Aqui o autor colocou o conhecimento técnico da pintura em que as cores complementares e as cores primárias vibram, se tornam mais luminosas, uma ao lado da outra. Então, nesses grandes prados verdes, assinalados pelo adjetivo *verts*, o vermelho das papoulas explode de alegria ao lado da cor verde, da grama, das folhas, das árvores.

No segundo texto, *La Façon de faner des tulipes*, assim como no primeiro, *Coquelicot*, não temos de início o termo referencial, mas sim termos alusivos que nos orientam para a pintura. O substantivo *couleurs* já sugere um uso tal como na pintura. Aqui trata-se de tulipas de todas as cores, sendo evocadas pela forma do copo que contém a bebida. Evoca-se assim a preocupação com a forma, na busca de formas similares, que possam servir de esboço inicial.

Em *Coquelicot* temos o substantivo *tablier*, talvez o avental do pintor, que mais parece uma obra-prima pelas cores que são espirradas nele enquanto o pintor trabalha o quadro. Já em *La Façon de faner des tulipes*, temos a expressão *jamais flétri*: na tela as tulipas nunca murcham, são sempre as mesmas, a menos que o pintor se utilize do recurso de *trompe-l'œil* para dar a ilusão da realidade com uma flor com as pétalas caídas. O *trompe-l'œil* é usado para reforçar a realidade no quadro: às vezes o artista pinta um inseto em sua natureza morta para fazê-la parecer mais real.

Le trompe-l'œil : ces peintures qui copient le monde avec tant de réalisme que le spectateur s'y méprend de bonne foi. On en trouve des traces dès le V^e siècle avant Jésus-Christ, en Grèce. C'est Pline, dans son Histoire naturelle, qui en relate l'existence. Des oiseaux, attirés

*par l'extraordinaire ressemblance d'une grappe de raisins que venait d'exécuter le peintre Zeuxis, vinrent se poser sur la fresque pour la picorer*²⁰¹.

Em *La Façon de faner*, o substantivo *gobelet* alude a um pequeno pote usado para se colocar óleo de linhaça ou terebintina destinados ao emprego durante a execução da pintura a óleo. Em seguida aparece o termo *porte-fusain*, que indica o carvão que vai ser usado no esboço ou desenho que vem antes da pintura com a cor. Esse é melhor que o lápis no caso da tela, pois com um pano pode-se deixá-lo fraquinho ou apagá-lo e não prejudica o colorido que virá em seguida, apaga-se facilmente. Assim as tulipas, ao se abrirem, deixam cair suas pétalas, semelhantes aos gravetos de carvão que caem ao serem desamarrados ou tirados de seu recipiente.

Claude Monet, artista impressionista (1840-1926), pintou telas de campo de papoulas e tulipas. Pintou papoulas em Argenteuil e Giverny na França e as tulipas na Holanda. Nos dois quadros vemos a profusão da cor vermelha e da cor verde encantando os olhos do espectador. Monet foi proclamado o inventor do tremeluzir, da luminosidade e da visão lírica na pintura, foi o primeiro a quebrar as regras das formas²⁰². O quadro é tão convidativo que nos sentimos imersos na paisagem.

O fato de pintar no próprio cenário do tema, sem se impor limites em nenhuma direção, permite imaginar que a paisagem se prolonga para além da tela.²⁰³

Outros pintores interessaram-se também pelas tulipas como elementos para seus quadros:

Tanto Jan Brueghel o Velho como Bosschaert interessaram-se especialmente por diversos tipos de tulipas. No início do século XVII esta flor representava uma novidade hortícola. Em

²⁰¹ O *trompe-l'œil*: essas pinturas que copiam o mundo com tanto realismo que o espectador se deixa enganar de boa fé. Encontram-se traços desse procedimento desde o século V a.C. na Grécia. É Plínio, em sua *História natural*, que relata sua existência. Aves, atraídas pela extraordinária semelhança de um cacho de uvas que o pintor Zeuxis acabava de pintar, vieram sobre o afresco para bicá-lo. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 393.

²⁰² BAATSCH, 1994, p. 62.

²⁰³ HEINRICH, 1995, p. 37-38.

meados do século XVI, o preceptor da Casa de Habsburgo e embaixador de Fernando I, Gislain de Busbecq, viu-as pela primeira vez na corte turca em Constantinopla, e mandou bulbos de tulipas para os jardins botânicos da Europa Ocidental. Pouco depois a literatura botânica começa a referir as particularidades da tulipa, como por exemplo no *De Hortis Germaniae Liber* de Conrad Gessner, que afirmava ter visto tulipas no jardim de um patricio de Augsburgo em 1559, são descritas como plantas extraordinárias. Charles de l'Ecluse mandou cultivá-las no jardim imperial de Viena e dedicou-lhes um ensaio científico publicado num livro sobre plantas em Antuérpia no ano de 1583. Por volta de 1629 mais de 140 variedades tinham sido obtidas por cruzamento²⁰⁴.

Esse texto sugere uma obra de Monet pelo uso das cores da paleta do pintor em seu poema e pelo tema que é marcante também na pintura do artista. Mas a evocação de outros pintores não está excluída.

III.4 GESTOS DA PINTURA: O ESBOÇO E O CROQUI

Outro procedimento pongeano é o uso do esboço, embora o faça de forma integrada ao texto finalizado. O processo faz, em Ponge, parte do acabado. Embora o procedimento não seja exclusivo das artes plásticas, ele toma em Ponge um contorno particular, portanto.

O texto *Nouvelles pochades en prose* encontra-se no livro *Nouveau Nouveau recueil II* (1992) e foi escrito em 1950. Está apresentado nas páginas 175-179. É o único texto nesse livro que fala de Braque.

²⁰⁴ SCHNEIDER, 2009, p. 140.

O título do texto diz que se trata de esboço, um rascunho trabalhado pelo poeta. O pintor também tem seu caderno de croquis, no qual esboça suas impressões para depois serem repensadas.

Il est aussi riche d'enseignements pour les voyeurs posthumes pressés de comprendre une méthode, de chercher dans les petits papiers de Delacroix le secret des mouvements qui animent ses immenses toiles.

Le carnet témoigne d'un éveil permanent, d'une recherche intuitive de tous les instants. Baudelaire évoquait l'univers comme un magasin d'images et Paul Klee disait qu'il "herborisait", glanant des formes dans la nature, exactement comme un botaniste ramasse des plantes pour les classer et les étudier. En d'autres termes, le croquis est ce geste premier par lequel l'artiste pille les formes, celles de la nature ou celles de tous ceux qui l'ont précédé, pour inventer sa propre démarche²⁰⁵.

Mais do que uma forma de estar perto dos seus modelos, o caderno de croquis era também de grande ajuda à memória.

Il a accumulé sur ses carnets, au jour le jour, une importante série d'images légères, à peine travaillées, qui lui ont servi, plus tard, d'aide-mémoire pour la réalisation de ses grandes compositions, comme, par exemple, la décoration des plafonds de la bibliothèque du palais Bourbon, ou plus simplement de carnets de souvenir²⁰⁶.

Há pintores que não somente saem com seu caderno de croquis como também com outros materiais como a aquarela e os pincéis para buscarem seus modelos.

Delacroix utilise toutes les techniques légères : la mine de plomb, la plume, le lavis, l'aquarelle; tous les moyens peu encombrants qu'il peut emporter avec lui au cours de ses promenades ou de ses voyages. Ces moyens lui permettent de saisir à n'importe quel moment

²⁰⁵ Ele é também rico de ensinamentos para os observadores póstumos apressados em compreender um método, em procurar nos pequenos papéis de Delacroix o segredo dos movimentos que animam suas imensas telas. O caderno de croquis testemunha um despertar permanente, uma procura intuitiva de todos os instantes. Baudelaire evocava o universo como uma revista de imagens e Paul Klee dizia que ele "herborizava", colhendo formas na natureza, exatamente como um botanista colhe plantas para classificá-las e estudá-las. Em outros termos, o esboço é esse primeiro gesto pelo qual o artista toma as formas, aquelas da natureza ou aquelas de todos os que o precederam, para inventar seu próprio passo. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 101.

²⁰⁶ [Delacroix] acumulou em seus cadernos de croquis, dia após dia, uma série importante de imagens leves, trabalhadas um pouco, que lhe serviram, mais tarde, de ajuda à memória para a realização de suas grandes composições, como, por exemplo, a decoração dos tetos da biblioteca do palácio Bourbon, ou mais simplesmente de cadernos de lembrança. Ibidem, p. 103.

*les ambiances de rue, les personnages pittoresques qu'il rencontre, les paysages qu'il traverse. Il analyse les physionomies ou les caractères d'un coup de crayon vif et sûr et ne garde de la réalité que l'essentiel ; plutôt la sensation que les apparences, plutôt l'impression que les détails*²⁰⁷.

No texto que segue, Ponge nos apresenta seu amigo, o artista Braque, numa conversa. No atelier do amigo, em meio aos objetos arranjados aqui e ali por causa da obra que estava sendo feita pelos pedreiros, vê-se a atenção que ambos dão aos objetos cotidianos. Trata-se de um instantâneo, de um testemunho de sua convivência com um amigo próximo, o que também é mostra do caráter apologético de sua aproximação com a arte.

*NOUVELLES POCHADES EN PROSE*²⁰⁸

[...]

Seul avec Braque cet après-midi dans son atelier bouleversé par les maçons, une poussière folle, tous les tableaux retournés, nous nous sommes réfugiés dans l'atelier secondaire. Braque avait préparé à mon intention un exemplaire de son grand cahier de pensées illustré par lui. Nous causions.

Or, dans le milieu de la pièce était dressée une grande échelle doublé que attira mon attention, la retint... Je le dis à Braque et, dès lors, cela fit l'objet de notre conversation, pendant un long moment.

[...]

²⁰⁷ Delacroix utiliza todas as técnicas leves: a mina de chumbo, a pluma, a aguada, a aquarela; todos os meios pouco incômodos que pode levar consigo no decurso de seus passeios ou de suas viagens. Esses meios lhe permitem capturar, em qualquer momento, as atmosferas de rua, os personagens pitorescos que encontra, as paisagens que atravessa. Ele analisa as fisionomias ou os caracteres de um traço vigoroso de lápis e somente guarda da realidade o essencial; antes a sensação que as aparências, antes a impressão que os detalhes. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 104.

²⁰⁸ PONGE, Œuvres Completes II, 2002, p. 1249.

NOVOS ESBOÇOS EM PROSA

[...]

Sozinho com Braque nesta tarde em seu atelier atormentado pelos pedreiros, uma louca poeira, todos os quadros invertidos, nós nos refugiamos no segundo atelier. Braque tinha preparado em minha intenção um exemplar de seu grande *caderno* de pensamentos ilustrado por ele. Nós conversávamos.

Ora, no meio da sala erguia-se uma grande escada dupla que atraiu minha atenção, a mantive... Eu comentei com Braque e, a partir daí, esse foi o objeto de nossa conversa durante um longo momento.

[...]

Ponge trata nesse texto de um momento vivido com o pintor Braque. Eles têm uma convivência de amigos próximos, visto que um pode visitar o outro em sua casa, em seu trabalho, bem como prepara materiais em sua intenção. O texto é o relato de uma experiência que teve lugar no atelier de Braque. O relato dos trabalhos dos pedreiros soa bem familiar: tudo uma grande bagunça, quadros virados, tudo em meio à poeira, e os dois tendo que ir conversar num outro cômodo, o segundo atelier do pintor, por causa da obra em andamento. É a imagem de uma tarde interessante que Ponge passou, talvez aprendendo sobre marcas pictóricas, sobre o trabalho dos artistas.

Logo de início, no título, já temos uma marca pictórica, *pochades*, o esboço, o desenho que antecede a pintura com as cores, que também pode ser o rascunho que precede a versão original do escritor. O esboço é muito importante porque é desse exercício que sairá o que chamaríamos de a obra acabada, embora, muitas vezes, os esboços sejam (ou venham a ser vistos como) magníficas obras de arte, como adiante comento sobre Goya. Da mesma forma, como no caso do esboço para um pintor, o escritor pode sempre voltar aos seus esboços, rascunhos, croquis para aperfeiçoar, para cinzelar aquilo a que se propõe. Alguns escritores se servem de um

“diário” que contém as notas importantes de seu trabalho. Esse equivale ao caderno de croquis do pintor:

*Comme le journal d'un écrivain, le carnet de croquis permet de lutter contre les mauvais tours de la mémoire, de suivre une idée, de la travailler, de la reprendre*²⁰⁹ ...

Muitas vezes, para aperfeiçoar o trabalho ou familiarizar-se com um tema é preciso recorrer ao esboço:

*Esquisser, croquer, c'est assumer un choix, le mener à son terme pour créer une œuvre original. C'est une démarche qui se retrouve dans toutes les formes de la création artistique : l'écrivain ne construit pas une phrase, ou, a fortiori, la métrique d'un vers, sans noter de mots, des syllabes à titre de sonorités*²¹⁰,

Alguns artistas preferiam, às vezes, ficar só no esboço como é o caso de Goya.

*Goya, par ce goût de l'inachevé, est un des premiers à détacher complètement l'art de l'idée de finition et à faire de l'esquisse un genre à part entière*²¹¹.

Às vezes o esboço é feito às pressas para que depois o pintor dê andamento ao definitivo.

*Quand il n'a pas de temps de terminer ses croquis, Delacroix y adjoint de petites indications manuscrites pour préciser la couleur des éléments et il les complète le soir au campement en rajoutant de-ci de-là quelques détails.*²¹²

Quando Ponge volta ao seu rascunho ou esboço, não dá importância aos detalhes, mas ao que está escrito como um todo, integrando o esboço ou as diversas reformulações do tema ao produto final:

²⁰⁹ Como o diário de um escritor, o caderno de croquis permite lutar contra os enganos da memória, [permite] seguir uma ideia, trabalhá-la e retomá-la. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 101.

²¹⁰ Esboçar, fazer um croqui, é assumir uma escolha, levá-la a seu termo para criar uma obra original. É um passo que se encontra em todas as formas da criação artística: o escritor não constrói uma frase, ou, *a fortiori*, a métrica de um verso, sem anotar as palavras, as sílabas no seu aspecto de sonoridade. Ibidem, p. 101

²¹¹ Goya, pelo seu gosto do inacabado, é um dos primeiros a separar completamente a arte da ideia de acabamento e a fazer do esboço um gênero independente. Ibidem, p. 104.

²¹² Quando não tem tempo de terminar seus esboços, Delacroix acrescenta neles pequenas indicações manuscritas para precisar a cor dos elementos e ele as completa à noite no acampamento ajuntando aqui e ali alguns detalhes. Ibidem, p. 106-107.

*Il se trouve qu'aussi, dans ce qu'on peut appeler un brouillon, un nouveau brouillon, chaque fois je vais de nouveau au cœur de ma préoccupation, en plein cœur, et non à quelques détails.*²¹³

O nome de Braque, o referencial, aparece três vezes no texto acima. Depois temos os substantivos *tableaux* e *atelier*, o verbo *illustré* e o substantivo *échelle* que nos remetem preferencialmente às obras e ao local de trabalho dos pintores. O atelier é o mundo dos pintores, é aí que passam a maior parte do tempo, mesmo à noite, quando às vezes é aberto para festas ou visitas.

*[...] il est fait d'espace et de lumière comme la toile elle-même. L'atelier est une œuvre : du Bateau-Lavoir au château de Vauvenargue, face à la montagne Sainte-Victoire, Picasso a conçu ses espaces comme autant de tableaux. Le lieu de travail d'un artiste ne peut se contenter d'être pratique. Il doit être incitation, et ce n'est pas seulement la lumière que les peintres cherchaient en investissant des lieux, en s'installant, selon les époques et les courants, à Rome ou à Auvers-sur-Oise. Il est aussi un lieu de confrontation et d'enseignement, un salon parfois, au meilleur sens du mot : il offre le spectacle du travail de l'artiste. Même lorsqu'il n'est pas destiné à s'offrir au regard de l'intrus, l'atelier est une scène, avec ses décors, une mise en scène de l'intime : le geste de peindre est toujours théâtral. On ne se saurait créer sans jouer, ne serait-ce que pour s'autoriser le geste*²¹⁴.

²¹³ Acontece também, no que se pode chamar um esboço, um novo esboço, cada vez eu vou de novo ao centro de minha preocupação, plenamente, e não nos detalhes. PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1424.

²¹⁴ [...] ele é feito de espaço e de luz como a própria tela. O atelier é uma obra: do Bateau-Lavoir ao castelo de Vauvenargue, diante da montanha Sainte-Victoire, Picasso concebeu seus espaços como tantos quadros. O lugar de trabalho de um artista não pode se contentar em ser prático. Deve ser uma incitação, e não é somente a luz que os pintores procuravam investindo nos lugares, se instalando, segundo as épocas e as correntes, em Roma ou em Auvers-sur-Oise. Ele é também um lugar de confrontação e ensinamento, um salão às vezes, no melhor sentido da palavra: ele oferece o espetáculo do trabalho do artista. Mesmo quando não é destinado a se oferecer ao olhar do intruso, o atelier é uma cena, com seus *décors*, uma encenação do íntimo: o gesto de pintar é sempre teatral. Não se saberia criar sem representar, nem que seja apenas para se permitir o gesto. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 521.

Por conviver com os pintores e frequentar os ateliers, alguns escritores, como Ponge, escreveram sobre esse lugar convivial em que viviam os pintores e por vezes passava a sociedade da época.

[...] la description que Delécluze fournit de l'atelier de Gros : “ La porte de son atelier était presque toujours ouverte, où la plupart du temps il travaillait entouré de ses amis, parlant haut, allant e venant, maniant des armes, remuant des selles de chevaux ou de riches étoffes qu'il acaparait pour les copier au besoin. ” Comprenez : l'atelier est une scène de théâtre dont le peintre est l'acteur principal. Mais Balzac, dans son Chef-d'Œuvre inconnu, a donné une version de la face cachée de l'atelier, de son versant solitaire, obscur et ténébreux : “ Des boîtes à couleurs, des bouteilles d'huile et d'essence, des escabeaux renversés ne laissaient qu'un étroit chemin pour arriver sous l'auréole que projetait la haute verrière dont les rayons tombaient à plein sur la pâle figure de Probus et sur le crâne d'ivoire de l'homme singulier. ”²¹⁵

Nesse último caso, o atelier deixa de ser aquele lugar claro, onde a alegria e a balbúrdia estão presentes, para se apresentar como um lugar sombrio, onde somente o pintor e sua obra estabelecem contato. Como um lugar desordenado, com suas tintas, óleos e essências espalhados, mal tendo lugar para o próprio pintor. São duas maneiras de ver o atelier, duas realidades que nos levam ao mundo do artista. Ponge sempre parece ver o atelier da primeira forma.

Outro objeto que chama a atenção e que faz parte do mundo dos artistas é a escada. Para alcançar a altura dos grandes quadros ou grandes esculturas, os artistas plásticos fazem uso da escada, que muda de tamanho segundo a necessidade do artista. Braque e Ponge conversaram um

²¹⁵ [...] a descrição que Delécluze dá do atelier de Gros: “A porta de seu atelier estava quase sempre aberta, em que a maior parte do tempo trabalhava com seus amigos à volta, falando alto, indo e vindo, manejando armas, mexendo em selas de cavalos ou em ricos tecidos que ele abarcava para copiar segundo sua necessidade.” Compreenda: o atelier é uma cena de teatro cujo ator principal é o pintor. Mas Balzac, em sua *Obra-prima desconhecida*, deu uma versão da face escondida do atelier, de sua vertente solitária, obscura e tenebrosa: “tubos de tinta, garrafas de óleo e de essência, escadas viradas deixavam somente um estreito caminho para chegar sob a auréola que projetava a alta vidraça cujos raios caíam em cheio sobre a pálida figura de Probus e sobre o crânio de marfim do homem singular.” DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 525.

longo momento sobre essa escada que havia no atelier. O que poderia ser essa conversa? Talvez Braque explicando sua utilização e Ponge tomando notas e aprendendo um pouco mais sobre esses objetos cotidianos utilitários que lhe eram tão caros, apropriando-se deles para seus textos.

III.5 GESTOS DA PINTURA: PINCELADA E ASSINATURA

Vejamos agora dois aspectos importantes nas artes plásticas, a marca de autoria e a pincelada, num texto de Ponge.

O texto *Les Hirondelles* encontra-se no livro *Pièces* publicado em 1962. O texto foi escrito em 1951 e retrabalhado até 1956. Está apresentado nas páginas 166-171. É o único texto no livro em que o autor fala sobre as aves. Esse texto foi analisado anteriormente, mas aqui discorreremos sobre outros aspectos, mais propriamente atrelados ao mundo da pintura, especialmente a pincelada.

A assinatura é o traço do pintor na tela, aquele que diz que o quadro pertence a, ou melhor, foi executado por tal artista. Os quadros modernos, os painéis, podem não ser assinados pelo pintor. Esse fato pode levar a uma reflexão sobre autoria, tendo em vista o partido de Ponge pelas coisas, que ganham voz por meio dele. São as andorinhas que assinam o céu, como veremos.

Quanto à pincelada, cada pintor tem a sua, umas mais suaves outras mais vigorosas, carregadas pela cor, umas elegantes, esbeltas, outras rugosas. O artista utiliza seu pincel como um instrumento do qual não pode se passar.

L'impressionisme a marqué jusqu'à l'image du peintre que l'on se représente volontiers déposant des touches de couleur sur une toile. Ce geste avait été employé bien avant eux, mais la finition du tableau en faisait, le plus souvent, disparaître la trace, unifiant les

couleurs sans rien laisser paraître du travail de l'artiste. Le dessin commandait à la couleur pour représenter des formes. [...]

Avant les impressionnistes, la “touche” ne faisait pas encore vraiment partie du vocabulaire des peintres. Bien sûr, chacun possédait sa propre manière d'appliquer la couleur, de la travailler, de l'étendre, mais elle devait finalement disparaître sous la représentation, même si Fragonard, au XVIII^e siècle, était déjà allé très loin dans une écriture de la touche²¹⁶.

Em *Les Hirondelles* seu objeto de estudo são as andorinhas. Traça com elas suas reflexões, ora como assinatura, aquela chinesa com pincel, ora como obra de arte no céu.

LES HIRONDELLES
OU
DANS LE STYLE DES HIRONDELLES
(RANDONS)

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleue-noire, tu t'écris vite !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin.

[...]

²¹⁶ O impressionismo assinalou a imagem do pintor que se representa habitualmente colocando suas pinceladas sobre uma tela. Esse gesto tinha sido empregado bem antes [dos impressionistas], mas o acabamento do quadro fazia, mais frequentemente, desaparecer o traço, unificando as cores sem nada deixar aparecer do trabalho do artista. O desenho comandava a cor e raros eram os que, como Ticiano, utilizavam a pincelada para representar formas. [...] Antes dos impressionistas, a pincelada não fazia ainda verdadeiramente parte do vocabulário dos artistas. Com certeza, cada um tinha sua própria maneira de aplicar a cor, de trabalhá-la, de esparramá-la, mas ela devia finalmente desaparecer sob a representação, mesmo se Fragonard, no século XVIII, já tinha ido muito longe numa escrita da pincelada. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 192-194.

Leur nombre – sur fond clair – à portée de lecture : sur une ligne ou deux nettement réparti, ah! que signifie-t-il?

[...]

Nombreuses dans le ciel – par ordre ou pour question – sur ce bord, pour l’instant, les voici ralliées.

[...]

Chacune, à corps perdu lancée parmi l’espace, passe, à signer l’espace, le plus clair de son temps.

Flammèches d’alcool, flammes bleues! (je veux dire à la fois flamme et flèche).

[...]

Leur distance à nous, leur différence, ne viendrait-elle pas, précisément, du fait que ce qu’elles ont de proche de nous est terriblement violenté, contraint par leur autre proximité – celle à des signes abstraits : flammes ou fleches?

[...]

Deux hirondelles volant de front créent un rail grinçant surtout à l’endroit des courbes.

[...]

Relâchant dès l’instant leur style alimentaire, sensibles aussitôt au mouvement des sphères.

[...]

- sur des étagères touchant presque au plafond.

[...]

Tandis que les oiseaux, dans la fraîcheur de la nouvelle lumière roucoulent.

[...]

Pourchassez ces mots infimes,

Absorbez ces minuscules,

Nettoyez l’azur des cieux!

Récriez-vous, hirondelles!

[...]

AS ANDORINHAS
OU
NO ESTILO DAS ANDORINHAS
(PASSEIOS)

Cada andorinha incansavelmente se precipita - infalivelmente ela se exercita – na assinatura, segundo sua espécie, dos céus.

Pluma mordaz, molhada na tinta azul-ferrete, você *se* escreve rápido!

Se traço aí não permanece...

Senão, na memória, a lembrança de um ímpeto feroso, de um poema bizarro,

Com retornos em viravoltas agudas, grampos para cabelo, deslizamentos rápidos sobre a asa, acelerações, retomadas, nado de tubarão.

[...]

Seu número – sobre fundo claro – ao alcance da leitura: sobre uma linha ou duas claramente repartido, ah! o que significa?

[...]

Numerosas no céu – em ordem ou por questão – sobre essa borda, por enquanto, ei-las aí reunidas.

[...]

Cada uma, corpo solto lançado no espaço, passa, a assinar o espaço, a maior parte de seu tempo. (...)

Flamecha de álcool, flamas azuis! (quero dizer, ao mesmo tempo flama e flecha).

[...]

Sua distância em relação a nós, sua diferença, não viria, precisamente, do fato que aquilo que elas têm próximo a nós está terrivelmente violentado, obrigado por sua proximidade – aquela dos signos abstratos: flamas ou flechas.

[...]

Duas andorinhas voando de frente criam um trilho que chia, sobretudo no lugar das curvas.

[...]

Suspendendo repentinamente seu estilo alimentar, sensíveis imediatamente ao movimento das esferas.

[...]

- sobre estantes quase tocando o teto.

[...]

Enquanto os passarinhos, no frescor da nova luz, arrulham.

[...]

Persigam essas palavras ínfimas,

Absorvam essas minúsculas,

Limpem o azul celeste dos céus!

Recriem-se, andorinhas!

[...]

Seu voo gracioso risca o céu qual carvão do pintor que traça o retrato ou a paisagem rapidamente, como um esboço para depois com mais vagar, ou com o mesmo ardor, colocar a cor. Seu voo é também aquele do pincel chinês que escreve suas palavras ou ainda aquele que assina o trabalho depois de pronto. É aquele do pincel do artista que, empenhado na alegria de seu trabalho, faz o vai-e-vém incessante como o bater das asas das andorinhas em plena primavera. Na imensidão do céu, nessa cor azul, lá estão esses passarinhos incansáveis fazendo algazaras como pequenos pincéis, misturando aqui e ali os tons para depois assinar a obra e descansar no fio da assinatura.

Nesse poema a andorinha primeiramente se ocupa da assinatura nos céus. Nota-se claramente que ela é tornada instrumento de escrita ou de pintura, com direito inclusive a ser mergulhada no tinteiro de tinta escura. Mas a andorinha conserva, apesar de sua instrumentalização, seu caráter animado, pois é ela que se escreve.

Aqui Ponge não lança mão do nome do pintor, da referência, mas dos verbos, substantivos e adjetivos que nos levam à alusão. Do substantivo *plume*, aquela que assina, molhada na tinta azul-ferrete, que escreve rapidamente, temos também o traço, aquele dos esboços. Depois temos o substantivo *poème*, que assinala metalinguisticamente o texto, que é obra estética e um escritor. De *accélération*s, *reprises*, substantivos que nos levam a pensar a pintura sendo retomada com várias pinceladas rápidas (aqui a imagem mais forte é a pictórica, não temos o costume de ver os escritores em seu trabalho manual de escrita). *Mots*, as palavras, mencionadas podem ser aquelas da assinatura do quadro ou as do próprio poema. O substantivo *fond* juntamente com o adjetivo *clair*, dá-nos a impressão do plano de fundo e da técnica de *chiaro-scuro*. As andorinhas são numerosas nesse poema-quadro e perpassam todo o espaço e sobre a borda também. Lançadas no espaço do quadro, passam a assinar suas telas as quais parecem sair de suas brincadeiras matinais. As palavras designando cor aparecem novamente em flamas azuis, passam a ser como flechas chamuscadas de azul para esfumaçar ou escurecer o tom do céu. E os substantivos *distance* e *proximité* vêm nos lembrar da distância e proximidade que devemos ter com relação ao quadro, quando vamos observá-lo para abarcá-lo melhor e compreendê-lo; e o adjetivo *abstrait*s nos lembra um tipo de arte. Os substantivos *courbes*, *mouvements*, representam as curvas do desenho e o movimento dos pincéis. E *étagères*, substantivo que nos remete aos pincéis descansados na estante, nas prateleiras, quando não estão mais sendo usados. Então aparecem as palavras *lumière*, *mots*, *récriez* e *azur*, a luz que com a sombra dá o relevo ao quadro, mostra sua tridimensionalidade, palavras, aquelas que podem fazer parte da obra ou a assinatura e o verbo recriar que remete a elas mesmas, como que com o pedido de recriá-las ou recriar os traços, o

desenho e a pintura que fizeram para mostrá-las ou remeter às mesmas em cada novo voo, depois do descanso na linha, em cada nova tela. E elas vão incansavelmente se precipitando, se lançando no azul do céu para continuar sua tarefa de pintar.

As andorinhas pintaram e assinaram na grande tela do dia, assim o faz Ponge quando em seus escritos deixa sua assinatura, seu nome no final ou no meio do texto como mostra o poema A Laranja, em que o nome do autor se faz presente na palavra *éponge*, destacada abaixo.

L'ORANGE

Comme dans l'éponge il y a dans l'orange une aspiration à reprendre contenance après avoir subi l'épreuve de l'expression. Mais où l'éponge réussit toujours, l'orange jamais : car ses cellules ont éclaté, ses tissus se sont déchirés. Tandis que l'écorce seule se rétablit mollement dans sa forme grâce à son élasticité, un liquide d'ambre s'est répandu, accompagné de rafraîchissement, de parfum suaves, certes, – mais souvent aussi de la conscience amère d'une expulsion prématurée de pépins²¹⁷.

É Derrida (1988, p. 54-55) que, em *Signéponge*, aponta para a assinatura de Ponge em *éponge*, vendo o nome próprio no objeto, e sugerindo a assinatura do poeta (*signé* = assinado) no corpo do texto, que funciona assim como um poema-assinatura do escritor. Assinatura essa deixada pela coisa, nesse caso, a esponja. Impossível não ver o paralelo com a assinatura das andorinhas no céu, que parecem fazer as vezes de pequenos pintores. Aqui, no entanto, Ponge

²¹⁷ A LARANJA/Como na es-ponj-a, há na laranja uma intenção de readquirir o volume depois de ter se sujeitado à prova da expressão. Mas naquilo em que a es-ponj-a sempre consegue, a laranja nunca: pois suas células estouraram; seus tecidos se romperam. Enquanto somente a casca recupera preguiçosamente sua forma graças à sua elasticidade, um líquido âmbar se espalhou, acompanhado de frescor, de perfume suaves, certamente, - mas frequentemente também da consciência amarga de uma expulsão prematura de sementes. PONGE, *Le Parti pris des choses*, 1942, p. 41.

parece dar a voz ou o pincel às mesmas para deixar que expressem o momento da criação pictórica.

III.6 O MOTIVO NA PINTURA

O motivo na pintura é uma reflexão frequente na História da Arte. Sendo a arte de Ponge uma questão de motivação, veremos aqui como os temas que escolhe remetem à própria pintura.

O texto *Préface à un bestiaire* encontra-se no livro *Nouveau Nouveau recueil II* (1992) e foi escrito em 1959. Neste livro há ainda dois outros textos que tratam de animais: *L'Âne* e *Note au tertre*.

O tema da pintura está ligado aos gostos do pintor e sua técnica de trabalho. É a partir do tema que se dará o trabalho estético pela interpretação que lhe dá o artista.

Aucune œuvre, si réaliste soit-elle, ne peut s'identifier à son sujet : les mots ne sont pas les choses qu'ils désignent et la peinture a toujours interprété ses sujets, même lorsqu'elle se voulait fenêtre ouverte sur le monde. Ce terme d'interprétation est d'ailleurs lié à un autre, sur la toile comme au théâtre : ce que l'on donne à voir est une représentation. À partir de la fin du dix-neuvième siècle, cette représentation a pris ouvertement des libertés avec ses sujets. Mais le sujet n'a pas disparu pour autant, même dans les abstractions les plus totales²¹⁸.

²¹⁸ Nenhuma obra, por mais realista que seja, não pode se identificar com seu modelo: as palavras não são as coisas que elas designam e a pintura sempre interpretou seus modelos, mesmo quando ela se queria janela aberta sobre o mundo. Esse termo de interpretação está ligado, aliás, por um outro, sobre a tela como no teatro: o que se dá a ver é uma representação. A partir do final do século dezenove, essa representação tomou abertamente liberdades com seus modelos. Mas o modelo não desapareceu por consequência disso, mesmo nas mais totais abstrações. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 241.

No texto que mostramos aqui, Ponge trata de modelos para os quadros, falando dos gostos da época e nos convida também a conhecer outros pintores com seus modelos. E não somente Toulouse Lautrec desenhou cavalos, como também muitos outros que viam um gosto em colocar esse animal no papel, como Seurat e Delacroix.

*Les chevaux étaient un des sujets favoris de Delacroix, peut-être parce que, comme eux, le trait de son crayon se cabre, rue, exprime une énergie que seul son esprit peut dompter*²¹⁹.

PRÉFACE À UN BESTIAIRE²²⁰

(Fragment)

[...]

Des artistes (et des styles) je n'ai rien dit encore. Je m'aperçois que je n'ai pensé qu'aux modèles, [motifs, sujets.] Voilà qui est bien selon des idées, une esthétique ancienne (puisqu'il paraît que le sujet [maintenant] ne compte plus)

De ce point de vue, il me semble que le goût a réuni ici des œuvres d'époques et de souches (de lieu) très diverses mais pourtant c'est leur [la même] vertu qui [est] les rend communes : l'amour du sujet, l'introduction (la tentative d'introduire), l'adéquation : ici la fougue et ailleurs la minutie, l'application, la patience.

Ici la rudesse, [la naïveté] là la virtuosité.

Bien rarement le détachement, le manque de cœur, la désinvolture. Je l'aime aussi.

[Ah les [lourds] chevaux de Toulouse-Lautrec

Il en faudrait]

[Seurat ?]

[...]

²¹⁹ Os cavalos eram um dos temas favoritos de Delacroix, talvez porque, como eles, o traço de seu lápis empina, precipita-se, exprime uma energia que somente seu espírito pode domar. Ducassou e Boullu, 1989, p. 103.

²²⁰ PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1235-1236.

PREFÁCIO PARA UM BESTIÁRIO

(Fragmento)

[...]

Dos artistas (e dos estilos) eu não disse nada ainda. Percebo que pensei somente nos *modelos* [motivos, *assuntos*.] Eis que é bem segundo as ideias, uma estética *antiga* (já que parece que o *assunto* [agora] não conta mais)

Desse ponto de vista, me parece que o gosto reuniu aqui as obras de épocas e de cepas (de lugar) muito diversas mas, no entanto é sua [a mesma] virtude que [é] as torna comuns: o amor pelo assunto, a introdução (a tentativa de introdução), a adequação: aqui o ardor e alhures a minúcia, a aplicação, a paciência.

Aqui a rudeza, [a inocência] lá, o virtuosismo.

Bem raramente o desprendimento, a falta de coração, a desenvoltura. Eu a amo também.

[Ah os [pesados] cavalos de Toulouse-Lautrec

Seria preciso]

[Seurat?]

[...]

Nesse texto o poeta começa pelos termos alusivos, aqueles que podem nos levar a analogias sem fim. Assim, a primeira palavra, que é o substantivo *artistes*, nos remete aos pintores e escultores. Em seguida, o substantivo *styles* nos leva a pensar nos estilos acadêmicos e modernos da história da arte. Em seguida ainda, passa a falar dos *modèles*, *motifs* e *sujets*, três substantivos que nos remetem às artes plásticas.

O modelo é muito importante para o pintor e escultor porque dele também depende seu êxito. Fra Angelico, por exemplo, representou cenas religiosas em seus modelos. Um Fragonard preferiu as pessoas e a natureza. Pessoas também serão o modelo por excelência para Miguelângelo, da Vinci e Rafael, para citar alguns. Mais tarde, na modernidade, em Delaunay e

Braque, por exemplo, o modelo é ponto de partida para um caminho em direção à abstração. Já para Van Gogh, a natureza, os cafés, a noite e os girassóis; para Monet, a natureza, assim como para Cézanne, as casas, a montanha Sainte-Victoire e outros.

Os modernos também se voltam para os artistas anteriores para tirar desses o seu modelo, como Picasso com suas “Meninas” (segundo Velásquez), “Le Déjeuner sur l’herbe” (segundo Manet), “Les Femmes d’Alger” (segundo Eugène Delacroix), assim como as versões de Narciso por Caravaggio (1571-1610), François Lemoyne (1688-1737) e Jehan-Georges Vibert (1840-1902) e muitos outros. Os artistas pintam o que gostam, o que dá prazer, aquilo que os leva a se expressar, podendo também incluir a reinterpretação de um ideal clássico ou anterior de perfeição ou um modelo de comportamento humano, como na mitologia.

*La mythologie a longtemps constitué pour les peintres un inépuisable catalogue de sujets à illustrer. Au rang des mythes qui ont connu le plus de succès, on trouve celui de Narcisse, sans doute parce qu’il est directement en rapport avec les questions que tout créateur se pose, celles du reflet de la réalité et d’une relation extrême à soi-même.*²²¹

Ainda no texto *Préface à un bestiaire*, a expressão *esthétique ancienne* nos transporta à antiguidade, aos clássicos. Depois o poeta nos convida a nos familiarizar com as qualidades dos artistas e a maneira como eles usam seus sentimentos para realizar suas obras. Umhas com tal minúcia e paciência, outras parecendo com rudezas e sentimentos fortes como o amor, outras ainda inocentes.

Temos depois o adjetivo *lourds* e o substantivo *cheval*, os pesados cavalos, com um pequeno comentário sobre os cavalos pintados pelos artistas, o que nos convida a nos interessar

²²¹ A mitologia constituiu, por muito tempo, para os pintores um catálogo inesgotável de temas para ilustrar. Na linha dos mitos que conheceram mais sucesso, encontra-se aquele de Narciso, sem dúvida porque ele está diretamente em relação com as questões que todo criador se coloca, aquelas do reflexo da realidade e de uma relação extrema consigo mesmo. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 245.

em conhecê-los, para saber em que sentido são pesados, qual a impressão que nos passa o artista quando pinta esses animais. Realmente parecem pesados e cheios de energia, com seus músculos quando estão correndo. E por fim, temos o referencial, os nomes de dois pintores contemporâneos, Toulouse-Lautrec e Georges Seurat.

Na pintura *Dans le cirque* de Toulouse-Lautrec, observa-se seu cavalo no picadeiro de um circo, uma bailarina sentada sobre o mesmo e um homem de pé, perto, talvez seu treinador, com um chicote na mão. O cavalo corre, fazendo pose com a cabeça baixa, talvez por obediência ao seu dono, mas o fato é que ele, o cavalo branco, parece pesado, encorpado. Seus contornos finos, mas firmes e bem desenhados, embora descontínuos mostram um cavalo de corpo forte com pernas grossas e fortes também.

O cavalo de Seurat, por sua vez, está na obra *Le Cirque* (inacabada). Trata-se de um picadeiro com um cavalo branco esbelto também e com uma bailarina em pé, sobre ele. Há plateia também. Em oposição ao cavalo de Toulouse-Lautrec, o cavalo, correndo também, parece leve, mas assustado, talvez pelo peso da bailarina que o incomoda ou os olhos dos espectadores ou o medo de não conseguir fazer o que seu dono quer que ele faça. Mas o fato é que ele parece leve e gracioso. Um mesmo motivo, dois olhares e duas interpretações diversas.

Observe como Ponge conjuga termos alusivos e referenciais para criar um ambiente em que se evocam as diferenças entre as formas de aproximação do trabalho pictórico unidas pelo motivo.

III. 7. MATERIAIS DE TRABALHO

Toda reflexão sobre arte passa por um exame das técnicas e materiais de trabalho. Aqui damos a ver como Ponge preza esses últimos, especialmente sua mesa e sua pluma.

O texto *La Table* analisado nesta seção encontra-se no livro epônimo publicado postumamente em 1991 (nova edição em 2002). O texto foi escrito em 1970 e está apresentado na página 51.

Dos materiais de trabalho do escritor e do pintor destacamos a relação entre a pluma do escritor e o pincel do pintor, bem como entre a mesa do escritor na horizontal e o cavalete do pintor na vertical. O pintor pode ainda utilizar uma mesa oblíqua para o desenho, o esboço. Esses materiais são os instrumentos de realização do trabalho (pincel, pluma) e de apoio (mesa, cavalete). Sua relação determina, numa certa medida, a forma do trabalho final: a forma da letra manuscrita depende do tamanho da pluma, da ponta da mesma; mas ainda se pode dizer da forma do pincel, dos seus pelos e da qualidade dos mesmos.

Ponge sentia um grande apreço pela mesa onde trabalhava, era um objeto caro a ele, um objeto presente enquanto produzia inúmeros escritos. Mesa que vivenciou suas confidências, mesa que era “para sua pluma um solo”. A importância da mesa é testemunhada pelo fato de que esse objeto rendeu um livro. Nesse livro há um caligrama, o único, que representa uma mesa e que reúne todas as letras do alfabeto, como que dizendo que todas as letras passaram por essa mesa, que ela é formada no coração do poeta por todas as letras, letras que no caligrama são o tampo, o amparo, o apoio. Esse caligrama é de 1968, está apresentado na página 46 de *La Table*²²²:

²²² PONGE, *La Table*, 2002, p. 51.

Pour la Table

a
b
câble
d
e
fable fable fabula fari
g
hâble (?)
i
j
k
l
m
n
o
p
q
râble
sable sable sabulum (orig. inconnue)
table table tabula
u
v
w
x
y
z

No texto a seguir, as palavras são como que colocadas sobre a mesa e o nome de Braque em meio a essas e demais objetos. Braque, amigo próximo, tinha que aparecer sobre sua mesa.

La Table

[...]

I (suite) La table est (aussi) le renversement d'arrière en avant (de derrière l'homme en avant de lui) du mur, sa mise en position non plus verticale mais

horizontale. (Oblique, en réalité : comme le billard de Braque est cassé de l'horizontale en verticale oblique)

*

Étudier la position (assis en tailleur) du scribe égyptien. (Les caractères égyptiens sont inscrits sur les murs)

A Mesa

[...]

I (continuação) A mesa é (também) a inversão de atrás para frente (de trás do homem à frente dele) do muro, sua disposição não mais vertical, mas horizontal. (Oblíqua, na realidade: como o bilhar de Braque está quebrado na horizontal à vertical oblíqua)

*

Estudar a posição (sentado em posição de lótus) do escriba egípcio. (Os caracteres egípcios estão inscritos sobre os muros)

A mesa é lugar comum do escritor e do pintor: o escritor se debruça sobre a mesma para escrever suas reflexões, enquanto que o pintor se serve da mesma para traçar seus planos, desenhar, esboçar o trabalho que antecede o dispor as cores na tela. No caso da aquarela, que não pode ser feita senão na horizontal, porque a água usada escorreria, a mesa é também empregada. A verticalidade a que se refere o texto evoca o material de que é feita a mesa, o tronco da árvore antes de ser derrubada. No trabalho com a tela, o artista busca apoio em outro tipo de mesa, podemos dizer, aquela na vertical, o cavalete. Mesa de madeira, o mesmo material que os antigos

usavam para fazer suas pinturas. Na vertical, a tela apoiada no cavalete de trabalho. Além dos termos *verticale* e *horizontale*, que podem ser pensados como a posição do quadro, do cavalete e dos materiais da escrita e da pintura, temos o nome de Braque, o referencial sobre a mesa de trabalho de Ponge, como um de seus objetos. O trabalho de Braque bem que poderia ter sido realizado algumas vezes sobre a mesa mesmo, como apoio não somente para seus materiais, como para a realização do trabalho de colagem. Logo abaixo temos o verbo *étudier*: o pintor estuda seu modelo enquanto o observa minuciosamente, quando esboça ou elabora o seu desenho e também ao colocar suas cores; os escritores, por vezes, também elaboram rascunhos para mais tarde estudá-los e transformá-los no texto definitivo. Nesse texto, o poeta deseja estudar *la position (assis en tailleur) du scribe égyptien*. O que seria uma nota, a ser eliminada do texto final, permanece no texto de Ponge, esse aspecto é um diferencial do autor em relação a outros de seu tempo, o que o coloca em paralelo a um Goya, que valorizava o croqui e o inacabado. O famoso escriba a que Ponge muito provavelmente se refere se encontra no Louvre. Foi descoberto em 1850. Data da IV dinastia, por volta de 2620-2500 a.C.²²³, e

*a conservé une grande partie de sa polychromie et ses yeux incrustés de cristal de roche. L'absence de perruque, les bras écartés du corps, la nudité à peine interrompue par le pagne uni et le rouleau de papyrus lui confèrent une présence singulière. Mais on s'aperçoit vite que le sculpteur a délibérément choisi cet effet réaliste en décrivant la poitrine un peu affaissée, le ventre gonflé, le nombril profond, le visage aux pommettes marquées, au menton carré et aux lèvres minces*²²⁴.

²²³ THUILLIER, 2003, p. 38.

²²⁴ conservou uma grande parte de sua policromia e seus olhos incrustados de cristal de rocha. A ausência de peruca, os braços afastados do corpo, a nudez apenas interrompida pela tanga unida e o rolo de papiro lhe conferem uma presença singular. Mas percebe-se rapidamente que o escultor deliberadamente escolheu esse efeito realista descrevendo o peito caído, o ventre inchado, o umbigo profundo, o rosto com maçãs marcadas, com queixo quadrado e com lábios finos. Ibidem, p. 38-39.

No escriba, o colo faz as vezes da mesa, suas pernas cruzadas representam o apoio para o papel. E finalmente a frase *Les caractères égyptiens sont inscrits sur les murs* nos remete aos hieróglifos, pintura antiga mural, evocada pela origem do escriba. O substantivo *caractères* com seu adjetivo *égyptiens* e o verbo *inscrits* nos levam a pensar nos pergaminhos e livros antigos que pareciam mais serem pintados do que escritos. Temos por último o substantivo *murs*, que pode também sugerir a pintura mural, aquela dos grandes afrescos de Rafael, de Miguelângelo e muitos outros pintores.

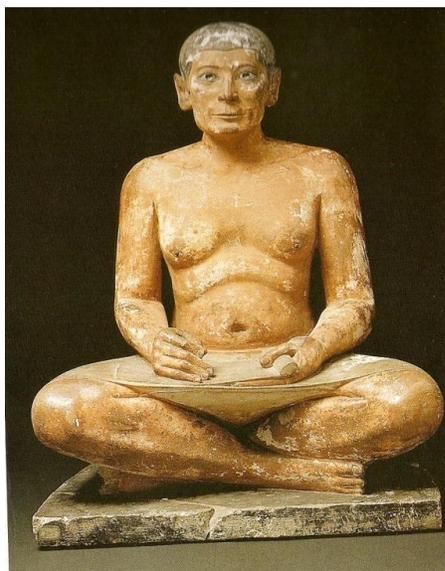


Fig. 36: O *Escriba em posição de lótus* de Saqqara (2620-2500 a. C.)²²⁵. Museu do Louvre.

Veja-se nesse texto que o material evocado, que poderia ser circunscrito ao universo de um escritor apenas, é associado a elementos da História da Arte, como uma obra de Braque e a arte egípcia. Mais uma vez alusão e referencial se combinam para a evocação de elementos estéticos, incluindo o contraste entre a verticalidade e a horizontalidade.

²²⁵ THUILLIER, 2003, p. 38.

III.8 HOMENAGENS AOS AMIGOS ARTISTAS PLÁSTICOS

É sem dúvida pela homenagem aos artistas plásticos que se faz presente o apreço de Ponge pelas artes plásticas, fazendo com que sua presença nesse mundo se caracterize, sobretudo, como apologia.

Aos amigos artistas de Ponge, o escritor dedicou, além do livro *Le Peintre à l'étude*, o livro *L'Atelier contemporain*. Trata seus amigos em verso e prosa numa conversa, por vezes informal, como uma pessoa íntima mesmo.

Je m'étais, depuis toujours, posé ce genre de questions, bien entendu, et voilà celles encore, auxquelles, de façon un peu plus explicite peut-être, j'allais donc, dorénavant, continuer à répondre, selon mes moyens, qui sont ceux de l'écriture, et dans mon propre atelier, au sortir, de jours en jours et d'années en années, de ceux de Braque ou de Picasso, de Fautrier ou de Dubuffet, de Giacometti ou de Germaine Richier, de bien d'autres amis, s'efforçant tous, de façon variée et avec plus ou moins de bonheur, par l'action sur de tout autres matières de tout autres outils que les miens, à donner forme matérielle et durable, et force communicative d'autant, à des soucis ou des élans [...] ²²⁶.

Em *Prose sur le nom de Vulliamy (Le Peintre à l'étude)*, o poeta atrela o nome do pintor com palavras cujos aspectos de sonoridade são parecidos com o nome e cujos adjetivos fazem um elogio à pessoa de Vulliamy.

Georges Braque (1882-1963), pintor francês, nascido em Argenteuil, foi um dos que juntamente com Picasso criou o Cubismo e é conhecido por sua composição de papéis colados.

²²⁶ Desde sempre, tinha me colocado esses tipos de questões, bem entendido, e eis essas ainda, aquelas, de maneira um pouco mais explícita talvez, eu ia então, de agora em diante, continuar a responder, segundo meus meios, que são aqueles da escrita, e no meu próprio atelier, ao sair, dias após dias e anos após anos, desses de Braque ou de Picasso, de Fautrier ou de Dubuffet, de Giacometti ou de Germaine Richier, de muitos outros amigos ainda, todos se esforçando, de maneira variada e com mais ou menos felicidade, pela ação sobre outros materiais, outras ferramentas que não as minhas, a dar forma material e durável, e força comunicativa, a preocupações ou a entusiasmos [...] PONGE, *L'Atelier contemporain*, 1977, p. VIII.

Pris dans son acception la plus stricte, [le cubisme] désigne la production de deux jeunes peintres amis, Pablo Picasso et Georges Braque, durant de très brèves années : 1907 – 1917. Mais cette production elle-même ne répond pas à une formule simple. À partir d’un style hésitant, et quant à Picasso tourné vers les sujets littéraires ou même anecdotiques, les deux artistes évoluent soudainement entre 1907 et 1909, vers des œuvres austères, qui rejettent toutes les facilités des couleurs et du dessin nabis ou fauves. Ils brossent des paysages dépouillés, construits selon l’opposition des tons froids et chauds, dans une gamme très restreinte de verts émeraude et d’ocres bruns. Leur souci paraît alors, non de peindre avec un système de “ cubes ”, mais de rendre à leurs tableaux une structure franchement géométrique : soit cette exigence toujours récurrente de quitter l’arbitraire facile de la description pour restaurer la forme que nous avons déjà mentionnée à propos d’un Cézanne ou d’un Seurat²²⁷.

Ponge trata de um dos grandes pintores de seu tempo situando a autenticidade dos fatos e da história numa escrita engajada na verdade. Lembrando que seu relacionamento com Braque era quase filial²²⁸. Às obras de Braque, Ponge tece várias considerações, não apenas adotando os objetos do pintor como seus, mas apropriando-se também do nome Braque como coisa que tem algo a transmitir.

O trabalho de Ponge é próximo ao de Braque no que se refere ao aspecto fragmentário: em Braque a técnica da colagem e no escritor, além da “colagem”, a repetição com variações. Em Ponge, o mundo é observado e tomado por fragmentos sempre partindo do zero, tendo como apoio o dicionário, ferramenta importante para formar sua “paleta de escrita”²²⁹.

Na colagem, pintor e escritor estão bem próximos:

²²⁷ Tomado em sua aceção mais estrita, [o cubismo] designa a produção de dois jovens amigos pintores, Pablo Picasso e Georges Braque, durante breves anos: 1907-1917. Mas essa mesma produção não responde a uma fórmula simples. A partir de um estilo hesitante, e quanto a Picasso, voltado para os modelos literários ou mesmo anedóticos, os dois artistas evoluem de repente, entre 1907 e 1909 em direção a obras austeras, que rejeitam todas as facilidades das cores e do desenho nabis ou fovis. Eles executam paisagens despojadas, construídas segundo a oposição de tons frios e quentes, numa gama muito restrita de verdes esmeralda e de ocre amarronzados. A preocupação parece ser, então, não pintar um sistema de “cubos”, mas dar aos seus quadros uma estrutura francamente geométrica: isto é, essa exigência sempre recorrente de abandonar o arbitrário fácil da descrição para restaurar a forma que já mencionamos com relação a um Cézanne ou a um Seurat. THUILLIER, 2003, p. 553-554.

²²⁸ VOUILLOUX, 1998, p. 15.

²²⁹ Ibidem, p. 16.

[Braque e Picasso] estiment alors qu'ils peuvent, sans briser l'unité plastique, introduire dans le tableau des lettres d'imprimerie plus ou moins sibyllines. Puis ces fragments de mots deviennent vers 1912-1913 les morceaux de journal, de réclame, de partition musicale, de papier peint, d'étoffe, fixés directement sur la peinture : soit les premiers "colages"²³⁰.

Braque foi bastante admirado por Ponge, com quem por vezes travava longas conversas. No texto abaixo, transformou o referencial em discurso alusivo usando o nome de Braque para criar seu texto em *Braque Le Réconciliateur*. Nesse texto, Ponge descreve o sólido, o marrom da madeira, da lenha, do bosque, revela o branco azulado das nuvens, o preto dos fornos à lenha, tudo na medida certa para satisfazer os olhos e tranquilizar as emoções a tal ponto que, se acaso em uma exposição não houvesse Braque, teríamos a tendência, por insatisfação ou incômodo, de nos aproximar de uma janela ou de uma mesa e buscar serenidade, tanta é a tranquilidade que o trabalho desse artista inspira.²³¹

Quanto a Ange Boaretto (chamado de Ange), esse artista era amigo de longa data de Ponge, sendo sapateiro e pintor. Nasceu em Pádua e se mudou para Cagnes onde se naturalizou francês. Sua obra *La Bible du bottier Ange* foi prefaciada por Ponge²³². Seu trabalho como sapateiro produziu obras-primas, seus sapatos, que eram procurados pela sociedade do lugar. O seu trabalho como pintor era exposto também em Cagnes. Seu primeiro atelier era de sapatos, e nele passava longas horas consertando e criando, por vezes solitário, mas muitas vezes na companhia de seus cães de caça. O local era tão cheio de seus materiais que não cabia mais ninguém. Daí sua relação com *A Melancolia* de Albrecht Dürer, apresentada num ambiente

²³⁰ [Braque e Picasso] estimam, então, que podem, sem quebrar a unidade plástica, introduzir no quadro letras de imprensa mais ou menos sibyllinas. Depois esses fragmentos de palavras se tornam em 1912-1913 pedaços de jornal, de comercial, de partição musical, de papel de parede, de tecido, fixados diretamente sobre a pintura: ou seja, as primeiras "colagens". THUILLIER, 2003, p.556.

²³¹ PONGE, *Le peintre à l'étude*, 1948, p. 136.

²³² *Ma Galerie à Paris*, <http://magalerieaparis.wordpress.com/category/ange-boaretto/>

também cheio como o do sapateiro. Tem-se aí um exemplo da importância do desenho, da linha para o pintor.

Le vocabulaire de la gravure est composé de points et de lignes. Il se définit en plusieurs éléments : Les différents types de hachures et la façon dont elles s'entrecroisent, la nature des tailles et contre-tailles, la disposition des valeurs et des pointillés en fonction de la forme des burins. La ligne sert à tout dans la gravure, que ce soit au rendu de la profondeur, du relief ou de la lumière. Disposées en longues hachures horizontales qui se resserrent vers l'horizon, elles peuvent exprimer la profondeur de l'espace. Etagées régulièrement, elles servent à établir une densité de gris ou de noir. Elles peuvent aussi être posées en trames serrées et épaisses pour signifier une ombre ou en filets aux mailles relâchées et fines pour occuper une surface en plein et ne pas laisser le blanc apparaître. Déclinée en segments drus, elle est utilisée pour rendre la qualité d'une matière. [...] En artiste humaniste qui cherche à reproduire les apparences avec une exactitude scientifique, Dürer donne à ses formes un contour précis et des proportions justes. Un cheval, un chien, souvent représentés de profil pour ajouter à la précision de la morphologie, sont décrits avec un maximum de détails. Ils sont le résultat d'une observation minutieuse et obstinée plus que le fruit de l'imagination ou d'une approximation poétique²³³.

Ponge também traça um pequeno percurso da vida de Giacometti, falando de seus pais, sua mãe como um rochedo (Giacometti também) em meio a um campo de flores que seria seu pai por causa de sua condição de pintor também, pós-impressionista. Já seus dois irmãos são comparados a pinheiros.

²³³ O vocabulário da gravura é composto de pontos e linhas. Definem-se vários elementos: os diferentes tipos de sombreado e a maneira pela qual se entrecruzam, a natureza dos cortes e contra-cortes, a disposição dos valores e dos pontilhados em função da forma dos buris. A linha serve para tudo na gravura, quer seja para dar profundidade, para o relevo ou para a luz. Dispostos em longos sombreados horizontais que se estreitam em direção ao horizonte, podem exprimir a profundidade do espaço. Colocadas regularmente, servem para estabelecer uma densidade de cinza ou de preto. Podem também ser colocadas em tramas estreitas e espessas para significar uma sombra ou em fios nas malhas frouxas e finas para ocupar uma superfície em cheio e não deixar o branco aparecer. Declinada em segmentos espessos é utilizada para tornar a qualidade de uma matéria. [...] Como artista humanista que procura reproduzir as aparências com uma exatidão científica, Dürer dá às suas formas um contorno preciso e proporções justas. Um cavalo, um cachorro, sempre representados de perfil para juntar à precisão da morfologia, são descritos com um máximo de detalhes. São o resultado de uma observação minuciosa e obstinada, mais do que o fruto da imaginação ou de uma aproximação poética. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 54-55.

Elege as letras I e J para falar das estatuetas de Giacometti, pois estas são como seus semelhantes, homens e mulheres filiformes, verticais em sua grandeza, sempre em movimento.

A aproximação que Ponge faz da obra de Fautrier é distinta, pois se volta para a descrição dos reféns da guerra. Trabalho penoso que parece querer mostrar o horror do momento. Em tons de rosa e de maneira pastosa o artista trabalha o quadro, marcando com sua obra esse momento em que viveu.

O texto *prose sur le nom de Vulliamy*²³⁴ encontra-se no livro *Le Peintre à l'étude*, publicado em 1948. O texto foi escrito em 1948 e está apresentado na página 157. Nesse livro Ponge também fala de pintores como Braque, Fautrier, Emily Picq entre outros.

PROSE SUR LE NOM DE VULLIAMY

Que nôtre pour des raisons diverses Vulliamy veuille tels mots ici que notre plume lia mis, quels mettrai-je sinon que dans l'oeil du mille j'ai rarement vu mettre le doigt, maître Gérard, comme tu l'y as mis.

Par goût de la volubilité alliée à de l'ironie nous ne te lâcherons plus, notre Vulliamy, pourvu, parce que tu vis dans la jungle en famille non loin du meilleur goût et de la plus fameuse poésie, que tu ne lances pas trop négligemment ton lasso dans ce siècle-ci.

Voilà donc ou plutôt vullia un ami (vullia mis ici, c'est, s'il est lu hardiment, plus que juste, et si clair même que je l'aime ainsi) ; vullia donc un ami doué, adroit, sensible dont, s'il prétend à lui, et c'est peut-être à quoi je puis

²³⁴ PONGE, *Le Peintre à l'étude*, 1948, p. 157-160.

lui être utile en préférant d'abord qu'il ne nous émerveille, je m'étonnerais fort qu'il ne nous ymarvuille.

Violence et vaillance encore lui refuserons-nous au profit (qui n'en est pas loin) d'une vuillance, que pour ce qu'elle en diffère je leur préfère.

De la voyance enfin à la vuillance s'il n'est qu'un poète tout seul puisse faire franchir, puisque Francis du moins fit qu'à la fin tu l'oses, vulliamment à ton tour franchis-le, mon ami.

PROSA SOBRE O NOME DE VULLIAMY

Que nosso, por razões diversas, Vulliamy queira tais palavras aqui que nossa pluma *lia mis* [colocou], quais colocaria eu senão que no olho do mil raramente vi colocar o dedo, mestre Gérard, como você *l'y as mis* [colocou].

Por gosto da volubilidade aliada ao da ironia não te deixaremos mais, nosso Vulliamy, desde que não lance muito negligentemente teu laço nesse século, porque você vive na selva em família não longe do melhor gosto e da mais famosa poesia.

Voilà portanto, ou de preferência *vullia un ami* (*vullia mis* aqui, é, se é lido ousadamente, mais que justo, e mesmo tão claro que gosto dele assim); *vullia* [~*voilà*] portanto um amigo dotado, hábil, sensível, com qual, se ele se pretende, e é talvez em que posso lhe ser útil preferindo antes de tudo que ele nos maravilhe, muito me admirarei que ele nos *ymarvuille* [~maravilhe].

Violência e valentia ainda lhe recusaremos ao proveito (quem não está longe nisso) de uma *vulliance* [~valentia], que pelo que nisso difere as prefiro.

Da vidência enfim a sua *vulliance* se é somente um passo, que um poeta sozinho possa fazer superar, visto que Francis ao menos fez com que no final você ouse, *vulliamment* [~valentemente] por sua vez superá-lo, meu amigo.

Nesse texto o poeta se apropria da palavra e nome Vulliamy, marca pictórica relativa ao nome do pintor: a referência, nos termos de Vouilloux. Dessa referência Ponge tece considerações sem mencionar os quadros desse pintor e sem utilizar outras marcas pictóricas se não aquela do nome e a palavra *maître*, mestre, aquele que pode também ensinar a pintura, o seu trabalho. O nome-referência transforma-se em alusão porque o nome é ressignificado e invocado de diferentes formas, conforme veremos.

Do nome Vulliamy, Ponge se aproveita da partícula *lia* com o verbo *mis* (colocou) verbo *mettre* no passado, sugerindo assim que partícula e verbo participam do nome do pintor pela sonoridade (*que notre plume lia mis*). E novamente, no final desse primeiro parágrafo aparece *l'y as mis* (aí o colocou), com a mesma sonoridade da frase de cima (*lia mis = l'y as mis*).

O segundo parágrafo é desenvolvido com o nome todo do pintor, como referência. Refere-se ao pintor utilizando o possessivo *notre*, marcando assim uma relação de intimidade e apreciação confirmada no parágrafo seguinte com a expressão *ami doué, adroit, sensible*.

Ainda no terceiro parágrafo, Ponge transforma a palavra e nome Vulliamy em amigo (*Vulli-amy* → *ami*), ressaltando a sonoridade que o nome sugere (*vullia un ami*). De Vulliamy para *Vullia un ami, voilà un ami* (eis um amigo, como se o próprio Vulliamy apresentasse Ponge como um amigo). Deduzido de *Voilà donc ou plutôt un ami*, orienta o leitor como interpretar a partícula *vullia*. Usando o *V*, o *l* e o *a*, em *Vullia – voilà*, o nome é tomado como advérbio. *Voilà*

pode ser visto como marca pictórica uma vez que é uma partícula de apresentação: “terminei, *la voilà*”.

O nome também é ressignificado, da palavra *émerveille* tem-se *ymarville*, que também faz seu retorno alusivo ao nome Vulliamy, pois de *vulli* tem-se *uille* continuando assim a trabalhar com a sonoridade. Observe-se também que a sequência de consoantes é a mesma e, das vogais do nome Vulliamy, tomam-se as mais próximas da palavra *émerveille* para ocupar o lugar das vogais dessa. Maravilhar, surpreender são próprios do universo das artes plásticas.

No parágrafo seguinte, do nome, mais uma vez ressignificado, vemos os substantivos *violence* (violência) e *vaillance* (valentia). *Vaillance* se transforma em *vulliance* e desse substantivo passa para *voyance* (vidência) em que Ponge se coloca no fim do poema não como a esponja, *éponge* (esponja) de seu poema *A Laranja*²³⁵, mas como a coragem para *franchir*, de *Francis*, para ultrapassar, pedindo ao pintor que ultrapasse valentemente, *vulliamment*, ousando ser o que ele é. Seu nome como assinatura Francis no final do texto fecha-o assim como o pintor coloca no final sua assinatura no quadro. Essa assinatura, no próprio texto, aproxima seu trabalho do da pintura.

Esse tipo de jogo é comum na pena de Ponge, pois muitas vezes coloca seu nome transformado ou não em seus textos. Como, por exemplo, na *Figue*, no *Braque le réconciliateur*. Se fôssemos seguir o mesmo jogo associando seu nome ao de um pintor cujo nome tem uma sonoridade semelhante, faríamos como segue. Nos nomes Fra Angelico e Ponge, os trechos *ange* e *onge* têm sonoridades que ressoam de forma semelhante, em uníssono. O “A” do *ange* fazendo contraste com o “O” do *onge*. Então, *ange*, o anjo e *onge*. Assim *Ange* e *Onge*, como se fossem a mesma palavra para aproximar pintor e escritor num só quadro. Além disso há uma aproximação em Fra de Fra Angelico com o Fra de Francis Ponge.

²³⁵ PONGE, 2000, p. 67.

De Ange e Onge temos Fra Angelico e Francis Ponge,

Fra Ongelico e Pange

Fra Pangelico

Fra Pongelico

O texto *Braque le réconciliateur*²³⁶ encontra-se no livro *Le Peintre à l'étude* publicado em 1948. O texto foi escrito em 1946 e está apresentado nas páginas 115-140.

Braque le réconciliateur

[...] *Puisque ces pages que tu t'apprêtes, les lisant ou non,*

[...] *[rideau] – épaissi de mes propres couleurs.*

[...], *Braque pour moi, eh bien, se situe à peu près à égale distance de Bach, prononcé à la française, et de Baroque, – avec une légère attraction du second côté à cause de l'adjectif commun Braque, lequel existe bien aussi, je n'y peux rien, et présente quelque rapport de sens avec Baroque; selon lesquelles [mes authentiques opinions] encore le bon chien fruste et plutôt grave et très fidèle qui porte le même nom intervient bientôt alentour, comme aussi ces Barques (retournées dès lors sur le sable) qui peuvent très bien être peintes de toutes sortes de couleurs vives, elles n'en sont pas moins plutôt marron, comme est le bois en général, qu'il s'agisse de celui des hangars ou des granges dans la campagne verte ou des boiseries de salles à manger, des lutrins, des tribunes d'orgues ou simplement des violons ou des guitarres, – à la moitié droite, c'est-à-dire gauche desquels ressemble indiscutablement beaucoup le B initial du nom de*

²³⁶ PONGE, *Le Peintre à l'étude*, 1948, pp. 115-140.

notre grand homme, tandis que le Q avec son manche évoque irrésistiblement soit une casserole de terre, soit une cuiller à pot, soit un miroir à main, - et que l'A de son unique syllabe sonnante sonne ouvert et grave, comme brame la rame...

[...] Or il se trouve justement que nous sommes “ gorgés d'éléments naturels ”, d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance.

[...] (épaisse, colorée),

[...] artistes pressés, et qui est de prendre à la nature ses éléments. C'est ainsi qu'il leur arrive d'aller chercher, comme l'hirondelle la paille, n'importe quoi pour faire leur nid. Papiers collés, fils de fer, bribes de conversation, lieux communs.

[...] Puisque, nous le voyons bien, nous faisons des tableaux, faisons des tableaux, faisons de la peinture. Nous aurons la peau de la peinture à l'huile en la traitant d'une certaine façon.

[...] Il se trouve que le marron et plusieurs autres couleurs fondamentales : celle des portants de bois, des labours, de la végétation, le noir des fourneaux, le blanc-bleu des nuages avaient besoin d'être un peu domptés, d'être répartis un peu plus sérieusement que dans la nature; pour notre aise, notre confort. Et je dirai la même chose des formes : les voilà toutes, je parle des plus familières, recoupées à notre mesure, celle de ce que nous nous attendons bien (car nous sommes sages) à rencontrer là : des tableaux, de dimensions moyennes. C'est à tel point que dans une exposition où ne figure aucun Braque nous avons toujours tendance à nous approcher de la fenêtre, si par hasard il y en a une, ou à défaut de fenêtre, de toute autre chose : le bureau du directeur par exemple.

[...] Et je n'aurai pas besoin de l'expliquer davantage, si je cite à la suite les noms de [...]; de Poussin, Chardin, Cézanne et Braque.

Braque o reconciliador

Visto que essas páginas que você prepara, lendo-as ou não,

[...] [cortina] – engrossada com minhas próprias tintas.

[...], Braque para mim, pois bem, se situa um pouco, a igual distância de Bach, pronunciado à francesa, e de Barroco, – com uma ligeira atração do segundo lado por causa do adjetivo comum *Braque*, o qual existe também, não posso fazer nada, e apresenta alguma relação de sentido com Barroco; segundo as quais [minhas autênticas *opiniões*] ainda o bom cachorro rude e antes de tudo grave e muito fiel que leva o mesmo nome intervém logo dos arredores, como também essas Barcas (viradas desde então sobre a areia) que podem muito bem ser pintadas com todas as cores vivas, elas não são menos marrom, como é a madeira em geral, quer se trate daquela dos depósitos ou das granjas no campo verde ou dos amadeiramentos de salas de jantar, das estantes, das tribunas dos órgãos ou simplesmente dos violinos ou dos violões, – com a metade direita, isto é, esquerda dos quais se parecem indiscutivelmente, muito, com o B inicial do nome de nosso grande homem, enquanto o Q com seu cabo evoca irresistivelmente, seja uma caçarola de barro, seja uma colher de tigela, seja um espelho de mão, – e que o A de sua única sílaba soante soa aberta e grave como brama o remo...

[...] Ora, acontece justamente que somos “encharcados de elementos naturais”, de impressões sensoriais, encharcados desde a infância.

[...] (espessa, colorida),

[...] artistas apressados e que são de tirar da natureza seus elementos. É assim que lhes ocorre de ir procurar, como a andorinha a palha, qualquer coisa para fazer seu ninho. Papéis colados, fios de ferro, pedacinhos de conversa, lugares comuns.

[...] Visto que, nós o vemos bem, nós fazemos quadros, façamos quadros, pintemos. Nós teremos a pele da pintura a óleo tratando-a de uma certa maneira.

[...] Acontece que o marrom e várias outras cores fundamentais: aquela das alças de madeira, das terras aradas, da vegetação, o negro dos fornos, o branco azulado das nuvens tinham necessidade de ser um pouco domados, de serem repartidos um pouco mais seriamente que na natureza; para nosso bem estar, nosso conforto. E eu diria a mesma coisa das formas: ei-las todas, falo das mais familiares, recortadas à nossa medida, aquela que esperamos bem (pois somos ajuizados) encontrar aqui: quadros com dimensões medianas. É a tal ponto que numa exposição onde não há nenhum Braque temos a tendência a nos aproximar da janela, si por sorte há uma, ou, na falta de janela, de qualquer outra coisa: a mesa do diretor por exemplo.

[...] E não teria necessidade de explicar mais, se cito em seguida os nomes de [...]; de Poussin, Chardin, Cézanne e Braque.

Parece que o poeta traça alguns esboços ou pincela com suas palavras-tinta seu modelo que é Braque. Aqui, o autor situa Braque paralelamente com Bach “pronunciado *à la française*” (“bak”), com *Baroque*, com *barques* pintadas com cores vivas, de madeira, marrons como o *bois*, da madeira dos celeiros no campo, do madeiramento das salas, das estantes, dos violinos ou violões. Os marcadores textuais da descrição pictórica são explícitos aqui, tanto pela escolha lexical, o alusivo desenvolvido em forma de substantivos e adjetivos, quanto pelo nome do artista, o referencial. Até o nome do pintor é adjetivado pelo poeta. Violinos e violões são instrumentos que se parecem com a letra B, aquele do nome do pintor, o Q de seu nome evoca uma caçarola de barro com cabo, uma tigela com colher ou ainda um espelho de mão e o A, em única sílaba aberta e sonora, carrega o som do remo em movimento (*rames, barques*). Pode-se imaginar aqui uma natureza morta com todos esses objetos e um passeio no rio com a barca a remo.

O nome é sentido como Bach primeiramente, como um nome clássico da música pronunciado de uma certa maneira, à francesa, feito “k” na última sílaba, depois o nome é ligado a um certo tipo de pintura, à barroca e por último leva-o a pensar nas barcas, aquelas que estão viradas na praia e não somente nas coloridas, mas também nas marrons pela cor da tinta ou da madeira da barca. Todos os três nomes têm a última sílaba pronunciada da mesma maneira (k).

À plasticidade do nome do pintor, ele atrela objetos, aqueles que fazem lembrar das letras do nome. Assim o A quase centralizado é o remo, o que impulsiona a barca Braque a seguir adiante, a traçar na água o caminho que deve seguir.

Então Braque com seu B em forma de violinos e violões evoca também na forma a música clássica, o compositor Bach. Com a letra Q se transporta para o campo, onde o objeto caçarola é aquele que é utilizado no dia-a-dia. Podemos imaginar que o R, o U e o E são os complementos para os instrumentos musicais serem tocados, são o alimento ou os adornos para a caçarola, são qualquer coisa que possa fazer mais confortável a viagem na barca.

Depois se percebe que o pintor está “encharcado” de impressões, aquelas também dos impressionistas com seus campos, seus objetos e suas marinas com barcas viradas ou desviradas. Seu colorido ora espesso pelas pinceladas, carregadas de tinta, sobrepostas, mostrando o colorido das tintas bem escolhidas.

Aqui aconteceu também do pintor ser comparado à andorinha; assim como esse passarinho recolhe galinhos, gravetinhos e outras coisinhas para seu ninho, o pintor também recolhe pedaços de papel, de ferro e outros objetos para fabricar a sua obra, aquela dos cubistas, elaborada por fragmentos. E os pedacinhos de conversa, que também fazem parte dessa obra-ninho, podem ser aqueles dos intervalos, entre o trabalho e o descanso, em que o pintor se entretém com uma boa conversa entre amigos.

Mais adiante temos os substantivos *tableaux*, *peau*, que podem ser a cor, pintura e óleo que nos remetem aos materiais da pintura. Mais abaixo temos as cores, o marrom com os objetos

que nos lembram essa cor, o branco azulado das nuvens. Fala das formas e do tamanho, aquele mediano. Também menciona que as obras desse pintor com seus tons amarronzados são tão agradáveis que, meio que por instinto, procuramos por algo nesse tom ou algo de madeira, se por acaso não encontramos esse pintor numa exposição.

Referencia também alguns nomes de pintores como se estivesse em uma exposição e apontasse os que mais o agradam (Poussin, Chardin e Cézanne) e por último Braque como que sendo a assinatura do quadro que acaba de apreciar.

Passemos agora a analisar o texto-homenagem a Boaretto.

O texto *Petit récit de l'assomption d'un ange qui ne fut d'abord qu'un bottier* encontra-se no livro *Nouveau Nouveau recueil III* publicado em 1992. O texto foi escrito em 1979 e está apresentado nas páginas 121-123. Nesse livro outros textos tratam de pintores: *Pour Joan Miro* e *Bref condensé de notre dette à jamais et re-co-naissance à Braque particulièrement en cet été 80*. O texto que segue evoca os trabalhos do sapateiro e como poeticamente mostra suas marcas pictóricas.

PETIT RÉCIT
DE L'ASSOMPTION D'UN ANGE
QUI NE FUT D'ABORD
*QU'UN BOTTIER*²³⁷

Quel saisissement pour moi, chaque fois, de retrouver
Courbé sur son travail artisanal du cuir dans l'étroit atelier encombré des objets de sa
profession,

²³⁷ PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1303-1304.

*Cette sorte de prince étrusque, tout pareil aux lucumons de Vulci ou de Caere,
Qui ne redresse sa haute carrure et ne montre son fâcies sculptural
Que pour recevoir – ses chiens de chasse au cerf ou au sanglier à ses pieds – les
elegantes visiteuses que sa célébrité de bottier lui attire.*

Ange, tel est le seul nom que tout le monde ici lui donne.

*Participant de sa jeunesse aux plaisirs et aux jeux des naturels de l'endroit, expert et
compagnon en leurs plus durs travaux,*

Enfin le parangon des enfants de ces lieux,

*Il n'est pourtant en fait qu'un des nombreux garçons d'une pauvre famille vénète, celle
des Boaretto, venue naguère en Provence des rives de la Brenta,*

*Celle qui depuis les abords de Padoue, c'est-à-dire du Gattamelata de Donatello,
s'écoule vers son estuaire parmi les villas palladiennes.*

*Voilà, je pense, comment tout s'explique et pourquoi l'incomparable disposition aux
beaux-arts qui caractérise depuis la nuit des temps ses congénères, appliquée à la longue
pratique amoureuse du matériau de son gagne-pain, peu à peu l'a porte à obtenir du cuir tout
autres choses que bottes ou nu-pieds, ceintures ou sacs à main.*

*C'est elle qui, d'exercices passionnés en progrès techniques, comme de ces progrès en
surprenantes réussites,*

*Nous vaut aujourd'hui ce superbe Livre de Raison, débité pour les amateurs en cette série
de panneaux, dont le cuir encore, bien sûr, est le support matériel, et où se conjuguent, page
après page, les leçons autographes et les attachantes images d'un art-de-vivre à la fois naïf et
viril : de plusieurs points de vue exemplaire.*

Et voici donc enfin ce dont je me porte garant :

*Autant qu'à jouissance esthétique, les visiteurs à Beaubourg de cet "atelier
d'aujourd'hui" y trouveront sujet non seulement à "consolation", comme le vieil homme que je
suis, mais à stimulation morale, j'en suis sûr.*

Paris, le 6 mai 1979.

PEQUENO RELATO
DA ASSUNÇÃO DE UM ANJO
QUE FOI PRIMEIRO, SOMENTE, UM SAPATEIRO

Que emoção para mim, cada vez encontrar
Curvado sobre seu trabalho artesanal do couro no estreito atelier lotado pelos objetos de sua profissão,

Esse tipo de príncipe etrusco, parecido com os lucumons de Vulci ou de Caere,
Que somente indireita sua alta estatura e somente mostra seu semblante escultural
Para receber – seus cães de caça ao cervo ou ao javali a seus pés – as elegantes visitas que a sua celebridade de sapateiro atrai para si.

Ange [anjo], tal é o único nome que todo mundo por aqui lhe dá.

Participante desde sua juventude dos prazeres e dos jogos dos naturais do lugar, perito e companheiro em seus mais duros trabalhos,

Enfim, o modelo das crianças desses lugares,

Ele é, no entanto, somente um dos numerosos meninos de uma pobre família veneziana, aquela dos Boaretto, vinda um dia para a Provença das margens da Brenta,

Aquela que, a partir das vizinhanças de Pádua, isto é, do Gattamelata de Donatello, escorre em direção a seu estuário entre as moradias paladianas.

Eis, penso, como tudo se explica e porque a incomparável disposição para as Belas Artes que caracteriza desde tempos imemoriais seus congêneres, aplicada à longa prática amorosa do material de seu sustento, pouco a pouco o levou a obter do couro muitas outras coisas que não apenas botas ou sandálias, cintos ou bolsas.

É ela que, com exercícios apaixonados em progressos técnicos, como esses progressos com surpreendentes conquistas,

Nos vale hoje esse bom Livro de Razão, recitado para os amadores nessa série de painéis, no qual o couro ainda, com certeza, é o suporte material, e onde se conjugam, página após página, lições autógrafas e as atraentes imagens de uma arte-de-viver ao mesmo tempo inocente e viril: de vários pontos de vista exemplar.

E eis aqui, enfim, o que eu garanto:

Tanto quanto ao prazer estético, os visitantes em Beaubourg desse “atelier de hoje” encontrarão aqui motivo, não somente de “consolação”, como o velho homem que sou, mas de estímulo moral, tenho certeza disso.

Paris, 6 de maio de 1979.

A primeira marca pictórica que encontramos é *atelier*, aquela que nos leva diretamente ao espaço do sapateiro-pintor. Esse atelier é repleto de materiais, como couro, linhas, agulhas, máquina, tinta, cola, moldes, sapatos, botas, cintos e bolsas.

Chama-nos também a atenção o substantivo *ange* e a frase *courbé sur son travail artisanal* (curvado sobre seu trabalho artesanal), que sugere imediatamente a cena do anjo de Dürer, a Melancolia,

Un état du ms. porte: “dans son échoppe aussi étroite et encombrée des matières et des outils de son travail que celle de la Melancholia de Dürer” [...] ²³⁸.

A Melancolia também curvada, talvez pensando em seu trabalho, num espaço também cheio de materiais, assim como é produzida por muitas linhas que se entrecruzam, sombreados, o claro e o escuro num trabalho de minuciosa observação.

Le sculpteur Rodin disait de lui : [...] “... C’est un Allemand; c’est un généralisateur : ses compositions sont précises comme des constructions logiques; ses personnages sont solides comme des types essentiels”.

On retrouve toutes ses qualités de graveur condensées dans “La Mélancolie”. Cette plaque, réalisée en 1514, est peuplée d’un univers d’objets symboliques dont la signification nous échappe dans une large mesure. La composition reste très lisible malgré une prolifération d’objets. La plaque est travaillée dans les moindres recoins et il n’y a aucune place laissée

²³⁸ Um estado do manuscrito traz: “na sua loja tão estreita e entulhada pelos materiais e pelas ferramentas de seu trabalho quanto aquela da Melancolia de Dürer [...]. PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1724.

*libre, hormis le blanc du soleil. Les formes sont délimitées par un trait net et vigoureux, mais l'ensemble vibre de milliers de petites incisions. Les rayons du soleil sont disposés en traits épais et continus au-dessus d'une mer étale, elle-même dessinée par une série de hachures régulières. La robe est formée de minuscules petites trames dont les inclinaisons suivent la chute et la direction des plis. En ajoutant sur des différences infimes, Dürer arrive à donner à chaque objet sa coloration et sa matière : le bois de l'échelle, le métal du couteau posé à terre ou la chair de l'angelot. Il pousse l'habileté jusqu'à faire sortir du clair-obscur de la robe des détails savamment décrits comme le trousseau de clé qui pend le long de la cuisse gauche de la femme*²³⁹.

Temos em seguida o substantivo *sculptural*: aqui o sapateiro se parece com um príncipe italiano, etrusco, de outras eras, que parece estar à espera de seus cães de caça. A Melancolia também tem um cão a seus pés, mas ela não se parece com uma princesa, parece atenta a algum modelo que deseja pintar, está com um compasso na mão direita.

Ao imaginar a cena de um príncipe com seus cães a seus pés somos levados a pensar em certas pinturas inglesas com cachorros de caça ao lado do dono. Aqueles cães que saíam com seus donos para a caçada de perdizes e outros pequenos animais do campo.

Em seguida a frase *Gattamelata de Donatello*, referencia a escultura equestre em bronze e seu autor, escultura inspirada nos modelos clássicos. Aqui, a estátua faz parte da cidade, de Pádua, vizinha daquela de onde nasceu o sapateiro.

²³⁹ O escultor Rodin dizia dele: "... É um Alemão; é um generalizador: suas composições são precisas como construções lógicas; seus personagens são sólidos como tipos essenciais"./Encontram-se todas essas qualidades de gravador condensadas em "A Melancolia". Essa gravura, realizada em 1514, é povoada de um universo de objetos simbólicos, cuja significação nos escapa em larga escala. A composição permanece muito legível apesar de uma proliferação de objetos. A placa é trabalhada nos mínimos recantos e não há nenhum lugar deixado livre, fora o branco do sol. As formas são delimitadas por um traço nítido e vigoroso, mas o conjunto vibra com milhares de pequenas incisões. Os raios do sol são dispostos em traços espessos e contínuos acima de um mar calmo, ele mesmo desenhado por uma série de sombreados regulares. O vestido é formado por minúsculas tramas nas quais as inclinações seguem a queda e a direção das pregas. Jogando sobre as ínfimas diferenças, Dürer consegue dar a cada objeto sua coloração e sua matéria: a madeira da escada, o metal da faca colocado no chão ou a pele do anjinho. Ele trabalha sua habilidade até trazer à tona a partir do claro-escuro do vestido, os detalhes sabiamente descritos como o molho de chaves que está pendurado ao longo da perna esquerda da mulher. DUCASSOU E BOULLU, 1989, p. 56.

O estudo do corpo, como objeto natural, se desenvolve no Renascimento, principalmente por obra de Leonardo [Da Vinci], que, por meio do desenho, analisou a figura nos seus componentes anatômicos e nos seus movimentos²⁴⁰.

A perspectiva em escultura é minuciosamente estudada como fez Donatello (Donato di Betto Bardi, 1386-1466) em sua *Gattamelata*.

No que respeita especificamente à escultura, a perspectiva permitia mergulhar a fundo na procura do realismo, pois tornava possível projectar obras perfeitamente proporcionadas e em atitudes naturais. Mas, acima de tudo, permitia colocar as figuras junto umas das outras, mantendo entre elas a mesmíssima relação que existe na realidade. Por isso, ela era fundamental nos projectos de estátuas com mais de uma figura e nos dos baixos-relevos, obras em que a composição e o ambiente ou seja, o sentido do espaço real em volta dos corpos, contava particularmente.

Donatello acrescentou um segundo processo, que se tornou característico do baixo-relevo renascentista: o esmagamento, ou achatamento. Em poucas palavras, trata-se de um artifício dentro do artifício. Num baixo-relevo, as figuras do primeiro plano são, geralmente, executadas com um relevo – a saliência em relação ao plano do fundo – maior em relação àquelas que, na cena representada, ficariam em segundo plano. É um artifício, já o dissemos, de uma questão de milímetros, mas que sugere a ideia da profundidade. Donatello mantém esta convenção, mas reduz a espessura do plano ideal em que se aplica o processo. Em suma, se imaginarmos os vários planos de profundidade à maneira do fole de umas máquinas fotográficas das antigas, poderemos pensar que Donatello fecha o fole, “achatando”, assim, os planos da composição uns contra os outros. A soma de todas estas pesquisas e conquistas – naturalismo e realismo, capacidade técnica e de projecto – levou à técnica e ao projecto – levou ao Renascimento, no século XV, de um tipo de escultura, florescente na idade clássica, mas desde então quase abandonado: a estátua equestre²⁴¹.

Ange Boaretto, o sapateiro, traz consigo toda uma cultura das artes de seu país natal e o texto faz também esse trajeto. Em seguida, o substantivo *beaux-arts*, confirmaria, talvez, ancestrais artistas e mais a elaboração laboriosa com o couro, no qual é mestre. Ao lado do couro,

²⁴⁰ PRETTE, 2009, p. 74.

²⁴¹ CONTI, 1978, p. 34-35.

ele também trabalha com os pincéis, e seus quadros são também expostos. O trabalho do sapateiro é bom e apreciado pelas pessoas da vila de Cagnes.

Em seguida as palavras *esthétique* e *Beaubourg* nos remetem ao museu Georges Pompidou em Paris, atelier de passagem como sugere o poeta. Com *atelier d'aujourd'hui* faz alusão ao livro que Boaretto fez sobre seu trabalho e que se encontra no museu Georges Pompidou onde todos podem apreciar sua arte também com os sapatos.

Seu atelier é aquele diferente, trata-se de um atelier da arte que está no manejo com o couro, que não deixa de ser objeto das artes plásticas nas mãos de um artista moderno. Esse atelier também vem sugerir, e nos fazer pensar nos pares de sapatos pintados por Van Gogh, todos ali enfileirados esperando para serem apreciados, copiados, e consertados por esse grande sapateiro para não deixar de serem expostos ou utilizados. De quem são esses sapatos? O que há de interessantes neles? Van Gogh os apreciaria? Como Derrida, outro observador, via os sapatos de Van Gogh.

- Et pourtant. Qui disait, je ne me souviens plus, " il n'y a pas de fantômes dans les tableaux de Van Gogh " ? or nous avons bien là une histoire de fantômes. Mais il faudrait attendre d'être plus de deux pour commencer.

[...]

- Les voilà. Je commence. Quoi des chaussures ? Quoi, des chaussures ? De qui sont les chaussures ? De quoi sont-elles ? Et même qui sont-elles ? Les voilà, les questions, c'est tout.

- Vont-elles rester là, déposées, laissées à l'abandon, délaissées ? Comme ces chaussures apparemment vides, délacées, attendant avec un certain détachement qu'on vienne et dise, qu'on vienne dire ce qu'il faut pour les rattacher ?²⁴²

²⁴² - E no entanto. Quem dizia, não me lembro mais, “não há fantasmas nos quadros de Van Gogh”? Ora, temos aí uma história de fantasmas. Mas é preciso esperar ser mais que dois para começar. [...] – Ei-los. Eu começo. O que a respeito de sapatos? Que, sapatos? De quem são os sapatos? De que são? E mesmo quem são? Ei-las, as questões, é tudo. – Elas vão ficar aí, colocadas, deixadas ao abandono, abandonadas? Como esses sapatos aparentemente vazios,

Examinemos agora a homenagem a Giacometti.

Os textos *Réflexions sur les statuette, figures et peintures d'Alberto Giacometti e Joca Seria, Notes sur les sculptures d'Alberto Giacometti*²⁴³ encontram-se no livro *L'Atelier contemporain*, publicado em 1977. O primeiro texto foi escrito em 1951 e está apresentado nas páginas 93-94, o segundo texto foi escrito também em 1951 e está apresentado nas páginas 153-155. Nesse livro Ponge também fala de pintores como Braque, Fautrier, Emily Picq, Sekiguchi, Germaine Richier, Eugène Kermadec entre outros. Neste texto o poeta traça considerações sobre o pintor e sua família.

*RÉFLEXIONS SUR LES STATUETTES
FIGURES ET PEINTURES
D'ALBERTO GIACOMETTI*

Voici le moment, je crois, d'interloquer notre génération en lui proposant une vérité saisissante – la plus émouvante pour elle à concevoir – dont nous dûmes pourtant attendre qu'elle la produise strictement d'elle même. La moindre statuette de Giacometti nous en fournit le gage formel : pour qu'une telle génération – la nôtre – montre ainsi en gloire ses étamines, il faut qu'elle soit à l'heure de son complet épanouissement...

Giacometti naquit en 1901 à Stampa (Suisse) dans un village de montagne ; c'est-à-dire au cœur rude de l'Europe ; mais tourné plutôt vers l'Italie. Sa mère, un rocher (il lui semble), avait épousé un champ de fleurs (ce peintre était, me dit-on, le meilleur représentant suisse de l'école impressioniste) ; elle en eu trois fils ; comme la Suisse elle-même : un rocher et deux pins.

desamarrados, esperando com um certo desprendimento que se venha e diga, que se venha dizer o que é preciso para os atar? DERRIDA, 1978, p. 293.

²⁴³ PONGE, *L'Atelier contemporain*, 1977, p. 93-94.

C'est donc de la façon la plus commune qu'Alberto, né dans l'ère des objets d'art, fut déterminé à devenir artiste ; il fut envoyé à l'Académie. Mais il était doué de la seule qualité que permette de produire quelques chefs-d'œuvre : passionnément sensible au monde, ou peut-être à certaines choses du monde, ou peut-être à une certaine chose du monde – il la désirait avec une telle ardeur, un tel respect, de tels scrupules, qu'il devait connaître à son propos le tourment le plus général, - et l'absurde de l'expression. C'est ici que les questions les plus profondes se posent. Pourquoi devenir sculpteur ? Il décida alors de devenir lui-même.

REFLEXÕES SOBRE AS ESTATUETAS
FIGURAS E PINTURAS
DE ALBERTO GIACOMETTI

Eis o momento, creio, de interrogar nossa geração propondo uma verdade surpreendente – a mais emocionante a ser concebida – sobre a qual tivemos que, no entanto, esperar que ela a produzisse estritamente a partir dela mesma. A menor estatueta de Giacometti nos fornece o penhor formal: para que tal geração – a nossa – mostre assim em glória suas estâminas, é preciso que ela esteja no momento de seu completo desabrochamento...

Giacometti nasceu em 1901 em Stampa (Suíça) numa vila de montanha; isto é, no coração rude da Europa, mas voltada, sobretudo, para a Itália. Sua mãe, um rochedo (ele se parece com ela), desposara um campo de flores (esse pintor era, me disseram, o melhor representante suíço da escola impressionista); ela teve três filhos; como a própria Suíça: um rochedo e dois pinheiros.

É, então, da maneira mais comum que Alberto, nascido na era dos objetos de arte, foi determinado a se tornar artista; ele foi enviado para a Academia. Mas ele era dotado da única qualidade que permite produzir algumas obras-primas: arrebatadamente sensível ao mundo, ou talvez a certas coisas do mundo, ou talvez a certa coisa do mundo – ele a desejava com tal ardor, tal respeito, tais escrúpulos, que devia conhecer por conta disso o tormento mais geral – e o absurdo de expressão. É nesse momento que as questões mais profundas se colocam. Por que se tornar escultor? Ele decidiu se tornar ele mesmo.

Nesse texto, as marcas pictóricas começam pelo título. *Statuettes, figures, peintures* e *Alberto Giacometti*. Os três primeiros substantivos são alusivos e o último, o nome do artista, é referencial, aquele que não muda ao longo do texto. Trata-se de uma referência a um artista e sua obra.

Ponge propõe-se a refletir sobre as obras de Giacometti (1901-1966). Através de sua obra, centrada em retratar o ser humano, vê-se que o artista tinha um interesse pelo outro e não pelo imaginário.

Giacometti ne s'intéressait absolument pas aux figures imaginaires ; non plus d'ailleurs qu'à cette présence fictive qu'est pour un artiste, dans la plupart des cas, son modèle : ce visage, ces traits, ce corps qu'il observe et imite de façon parfois saisissante mais sans s'attacher pour autant à ce que sont dans leur vie privée, dans leur rapport à eux-mêmes, l'homme ou la femme qui viennent poser pour lui – Cet intérêt pour l'Autre, tous ceux qui tant soit peu connaissent l'art de Giacometti le perçoivent chez lui, cela va sans dire ; et ils savent même à quel extraordinaire degré d'intensité il l'a porté dans nombre de ses tableaux et de ses sculptures. Je crois utile pourtant d'avancer l'idée que cet intérêt, ce grand souci, fut sa motivation la plus essentielle autant que la plus constante à tous les moments, sans exception, de son œuvre²⁴⁴.

Já no corpo do texto aparece de novo o referencial Giacometti e a expressão *champs de fleurs*, uma metáfora que Ponge usa para falar do pai do artista, que também era pintor, um

²⁴⁴ Giacometti não se interessava, em absoluto, pelas figuras imaginárias ; não mais, aliás, do que a essa presença fictícia que é para um artista, na maioria dos casos, seu modelo: esse rosto, esses traços, esse corpo que ele observa e imita de maneira às vezes impressionante, mas sem se apegar, contudo, ao que está na vida privada, na sua relação consigo mesmos, o homem ou a mulher que vêm posar para ele. – Esse interesse pelo Outro, todos os que conhecem, pelo menos um pouco a arte de Giacometti o percebem nele, evidentemente; e eles sabem mesmo a qual extraordinário grau de intensidade ele o carregou em vários de seus quadros e de suas esculturas. Creio útil, no entanto, apresentar a ideia de que esse interesse, essa grande preocupação, foi sua motivação mais essencial, da mesma forma que a mais constante em todos os momentos, sem exceção, de sua obra. BONNEFOY, 2002, p. 33.

impressionista que deixava-se envolver ao ar livre pela paisagem ao seu redor e retratava-a com minúcia. Em seguida temos o substantivo *peintre*, termo alusivo.

O poeta se coloca como espectador que se preocupa com as obras e a vida do artista. Como alguém que traz um testemunho da atividade daquele, que se preza em participar de forma não passiva dos movimentos e figuras artísticas de seu tempo.

A obra de Giacometti, estilizada, está ligada à sensibilidade do artista com relação ao meio em que vive debruçando-se sobre o significado profundo da arte no seu tempo.

Si Giacometti se propose alors, quelquefois, de faire des portraits, par exemple ceux de son père ou sa mère quand il est de passage dans la maison familiale, c'est en dessinant alors des figures très hardiment stylisées, où l'observation de l'objet le cède aux exigences de formes dont la signification lui échappe : si bien que le modèle peut n'y sembler qu'un prétexte pour à nouveau des recherches sous le signe de l'art contemporain²⁴⁵.

Por ser estilizada, sua obra, por vezes, parece fugir do tema e ir além do modelo, partindo do uso recorrente de várias linhas para compor a obra.

L'abandon de l'observation de nombre de traits pourtant caractéristiques de son visage n'est-il pas la preuve a fortiori du peu d'intérêt d'Alberto pour un être, en sa réalité de personne, dans ces moments en tout cas où il se voue à la création d'une œuvre comme il a décidé qu'il fallait que fût celle-ci²⁴⁶ ?

Em seguida, pelo uso do nome *Alberto*, Ponge introduz o referencial novamente, para então, com a frase *l'ère des objets d'art*, revelar um espectador, mais que isso, um crítico atento à vida artística e interessado por esse ambiente, pelos objetos da arte. A palavra *Académie*, Escola

²⁴⁵ Se Giacometti se propõe, então, algumas vezes, a fazer retratos, por exemplo aqueles de seu pai ou de sua mãe, quando está de passagem na casa familiar, é desenhando então figuras corajosamente estilizadas, em que a observação do objeto cede às exigências de formas cuja significação lhe escapa: se bem que o modelo pode parecer nesse caso somente um pretexto para novas pesquisas sob o signo da arte contemporânea. BONNEFOY, 2002, p. 34.

²⁴⁶ O abandono da observação de vários traços, no entanto, característicos do rosto não é a prova *a fortiori* do pouco interesse de Alberto por um ser, em sua realidade de pessoa, nesses momentos, em todo caso, em que se dedica à criação de uma obra que decidiu que seria preciso que fosse essa aqui ? Ibidem, p. 37.

de Belas Artes, pode bem representar o conflito ou pelo menos o contraste entre a arte anterior, conservadora, clássica, e a arte contemporânea, o lugar onde Giacometti foi enviado para estudar as artes. O termo alusivo *chefs-d'œuvre*, por sua vez, nos convida vivamente a conhecer seus trabalhos, afinal, a obra-prima é o ideal de perfeição e beleza. Fala-se de obra-prima como a melhor obra de um artista, o que representa uma elevação de status. Aquelas que estão nos museus são admiradas e copiadas por vários pintores que almejam tal perfeição, delas estudam a técnica, a nuance das cores, a perspectiva, enfim tudo que um modelo oferece para ser apreciado e imitado em seus detalhes. É comum ver nos museus pessoas copiando quadros famosos, isso reforça o estudo, treina a mão e leva a compreender porque uma determinada obra é bela e agradável ao olhar.

Mais adiante, a frase *l'absurde de l'expression*, lembra a expressão *la rage de expression*, cara a Francis Ponge e que intitula um de seus livros. Aqui *expression* parece remeter às obras dos artistas expressionistas, que Giacometti prefigura. A palavra *sculpteur* nos leva às obras de Giacometti, às suas estatuetas filiformes, tão elegantemente compostas (Figs. 37 e 38).



Fig. 37 *Le Chien*, bronze, 1957²⁴⁷

²⁴⁷ In: JELLOUN, 2006, p. 47.



Fig. 37 *Femme assise*, bronze, 1948-1950²⁴⁸

Seus modelos verticalizados mostram sua preferência pelo vigor de um modelo em pé, disposto a entreter-se (para ser seu modelo era preciso gostar de uma boa conversa).

Posar para Giacometti é uma experiência profundamente pessoal. Em primeiro lugar, ele fala tanto, não somente de seu trabalho, como também dele mesmo e de suas relações pessoais, que o modelo é naturalmente levado a fazer o mesmo. Uma conversa assim pode facilmente fazer nascer um sentimento de intimidade excepcional na atmosfera quase sobrenatural de dom mútuo que é inerente ao ato de posar e ao ato de pintar. A reciprocidade, por vezes, parece quase insuportável. Opera-se uma identificação entre o modelo e o artista, via pintura, que parece se tornar aos poucos uma entidade independente, autônoma, servida por um e outro, cada um a seu modo e, muito estranhamente, de maneira igual²⁴⁹.

Para Giacometti enxergar o modelo e tentar recriá-lo levava-o a repintar exaustivamente a mesma cabeça, refazendo seu trabalho por várias vezes:

²⁴⁸ In: JELLOUN, 2006, p. 57.

²⁴⁹ LORD, 1998, p. 54.

Para Giacometti o problema plástico, a reação visual à realidade era coisa totalmente nova, pois ele tem a faculdade rara de ver um objeto familiar com a intensa vivacidade de um espetáculo inteiramente novo. E é essa faculdade extraordinária, ainda que dolorosa, que o torna capaz de dotar com uma vitalidade nova temas já tratados inúmeras vezes, e que lhe permitia pintar e repintar minha cabeça infinitamente, na esperança fervorosa de conseguir por fim reproduzi-la exatamente como a via²⁵⁰.

Isso demonstra o trabalho exaustivo realizado pelo artista que o leva a fazer e refazer sua obra continuamente até ficar satisfeito. Esses motivos muitas vezes repintados, refeitos, são muito frequentes nas artes plásticas, como comentamos anteriormente em relação a Cézanne, Monet, e tantos outros, embora não exclusivos das mesmas.

JOCA SERIA
NOTES SUR LES SCULPTURES
D'ALBERTO GIACOMETTI

*Paris, 30 juillet 1951*²⁵¹

I (i), J (je), I (un) : un, simple, single, singularité.

1° Chaos de la matière de l'I (un), parce que, bien qu'il soit un, il est fait pourtant de détails, de parties; 2° Timidité, hésitation, tremblement du J (je) qui l'exprime, le conçoit, le dessine; 3° Jaillissement, évidence, saisissement, apparition.

L'X : où les visions de chacun des deux yeux se croisent. Vue du relief : volume au minimum.

²⁵⁰ LORD, 1998, p. 67-68.

²⁵¹ Suite de notes ayant servi à la composition du texte intitulé *Réflexions sur les statuettes, figures et peintures d'Alberto Giacometti* qui parut d'abord dans les *Cahiers d'Art*, au début de 1952 et qui a été repris dans *Le Grand Recueil* (Gallimard, 1961, t.I : Lyres, p. 70). *Joca Seria*, expression proverbiale que l'on rencontre chez Cicéron : les choses sérieuses et celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire toute chose, tout. PONGE, *L'Atelier contemporain*, 1977, p. 152-155.

Minceur pour exprimer la multiplicité des I, et que le monde (l'espace en largeur) n'en est que surimpressionné, qu'ils ne l'offusquent pas. Parce qu'ils bougent (par rapport à moi) et que je bouge aussi.

Pas d'ombre. (Comme en rêve).

Cet I est mon semblable (avalé, accepté tout de suite) : point de contemplation (sinon celle suffisante pour constater qu'il est I, immédiat, évident, malgré les parties – que je puis, elles, contempler à loisir).

Corps humain non contemplable, c'est-à-dire non à traiter comme une chose (qui se laisse contempler), ni comme un paysage. Le contraire du “ la regarder dormir ”.

[...]

JOCA SERIA
NOTAS SOBRE AS ESCULTURAS
DE ALBERTO GIACOMETTI

Paris, 30 de julho de 1951²⁵²

I (i), J (je), I (um): um, simples, singular, singularidade.

1º Caos da matéria do I (um), porque, bem que seja um, é feito, no entanto, de detalhes, de partes; 2º Timidez, hesitação, tremor do J (je) que o exprime, o concebe, o desenha; 3º Manifestação súbita, evidência, arrebatamento, aparição.

²⁵² Sequência de notas tendo servido para a composição do texto intitulado *Reflexões sobre as estatuetas, figuras e pinturas de Alberto Giacometti* que apareceu primeiramente nos *Cahiers d'Art*, no início de 1952 e que foi retomado em *Le Grand Recueil* (Gallimard, 1961, t. I: Lyres, p. 70). *Joca Seria*, expressão proverbial que se encontra em Cícero: as coisas sérias e aquelas que não são, isto é, toda coisa, tudo. PONGE, *L'Atelier contemporain*, 1977, p. 152-155.

O X: em que as visões de cada um dos dois olhos se cruzam. Vista do relevo: volume no mínimo.

Finura para exprimir a multiplicidade dos I, e que o mundo (o espaço em largura) é somente super impressionado, que eles não o ofusquem. Porque eles se mexem (com relação a mim) e que eu me mexo também.

Sem sombra. (Como num sonho).

Esse I é meu semelhante (engolido, aceito imediatamente): nada de contemplação (senão aquela suficiente para constatar que ele é I, imediato, evidente, apesar das partes – que posso contemplar à vontade).

Corpo humano não contemplável, isto é, para não se tratar como coisa (que se deixa contemplar), nem como paisagem. O contrário do “olhá-la dormir”.

[...]

É interessante pensar nesse jogo de palavras da escrita de Ponge: o I, o J, o I (um) e o X como sendo as estatuetas de Giacometti. O artista nos apresenta esculturas filiformes, verticais com seus corpos em movimento, grandes pernas para correr ou andar depressa: elas se parecem com essas letras, todas finas, magras e verticais (cf Fig. 38), parecem querer tocar o céu ou invocar simplesmente a grandeza de ser grande.

É preciso observar, porém, que nem tudo é verticalidade no artista. Duas de suas estatuetas são horizontais, o cachorro (cf Fig. 37) e o gato, finas como um fio puxado na horizontal, bem longas e delgadas:

O cachorro em bronze de Giacometti é admirável. Era ainda mais bonito quando sua estranha matéria, gesso misturado com barbante ou estopa, desfiava. A curva da pata dianteira, sem

articulação marcada e, contudo, sensível, é tão bela que por si só define o passo suave do cão. Pois ele vaga, farejando, com o focinho comprido rente ao chão. É magro. Tinha me esquecido do admirável gato: em gesso, do focinho à ponta da cauda, quase horizontal e capaz de passar pelo buraco de um camundongo. Sua horizontalidade rígida reproduz perfeitamente a forma do gato, mesmo quando está *enrodilhado*²⁵³.

Giacometti faz de seus modelos grandezas expressas por um ser humano. Faz e refaz quantas vezes for necessário para chegar onde quer, mas parece nunca satisfeito com o resultado:

*C'est parce qu'un visage a été tellement observé et travaillé que Giacometti peut plaisanter avec son modèle. D'ailleurs il n'y a rien de définitif. Au bout de dix-huit états, dix-huit esquisses du visage de James Lord, Giacometti dit : "C'est dommage, nous aurions pu aller tellement plus loin, c'est seulement un début, mais en tout cas c'est quelque chose"*²⁵⁴.

Seu trabalho consistia em confrontar o real e tirar disso proveito para realizar, com satisfação, seu trabalho:

*Giacometti ne cherchait pas à " s'exprimer " quand il travaillait. Il se confrontait au réel quotidiennement et essayait de le rendre exactement comme il le voyait. Il copiait le réel. Une tâche difficile. " Le plus difficile, disait-il, est de copier ce qu'on voit... Vous ne copiez jamais le verre sur la table, vous copiez le résidu d'une vision. " C'est en copiant le monde qu'il voyait le monde. Il ne pouvait être présent au monde qu'en extrayant certains objets et en les copiant. Ressemblaient-ils à l'original ? Qu'importe la ressemblance. Plus grave, plus importante est la vision qu'on essaie de transmettre même en se trompant. Dans une personne, il ne retenait que le regard. Dans le regard, il cherchait à capter la détresse, même et surtout si elle était cachée*²⁵⁵.

²⁵³ GENET, 2001, p. 38.

²⁵⁴ É porque um rosto foi de tal maneira observado e trabalhado que Giacometti pode brincar com seu modelo. Aliás, não há nada de definitivo. Após dezoito realizações, dezoito croquis do rosto de James Lord, Giacometti diz: “É pena, nós podíamos ter ido tão mais longe, é somente o começo, mas em todo caso, já é alguma coisa.” JELLOUN, 2006, p. 27.

²⁵⁵ Giacometti não procurava “se expressar” quando trabalhava. Ele se confrontava com o real quotidianamente e tentava mostrar exatamente como ele via. Ele copiava o real. Uma tarefa difícil. “O mais difícil, dizia ele, é de copiar o que se vê... Você não copia nunca um copo sobre a mesa, copia o resíduo de uma visão.” É copiando o mundo que ele via o mundo. Ele somente podia estar presente no mundo extraindo certos objetos e copiando-os. Eles se pareciam com o original? O que importa a semelhança. Mais grave, mais importante é a visão que se tenta transmitir mesmo se enganando. Numa pessoa, retinha somente o olhar. No olhar, procurava captar a tristeza, mesmo e sobretudo se ela estava escondida. Ibidem, p. 31.

Observe-se aqui que, apesar de Jelloun ou Giacometti referirem-se à cópia do real e do mundo, é, de fato, uma faceta interpretada do mundo que é reproduzida na obra de Giacometti, como ele mesmo constata: *vous copiez le résidu d'une vision*. Cézanne também descobriu que era apenas a visão que se tinha do objeto que poderia se tentar reproduzir:

Cézanne descobriu que é impossível copiar a natureza. Isso não pode ser feito. Mas é preciso, apesar de tudo, tentar, tentar – como Cézanne – traduzir suas próprias sensações²⁵⁶.

Da frase *corps humain non contemplable* podemos perceber a dificuldade de estudar o modelo e tentar tirar dele suas impressões. Por mais que olhemos um corpo, não capturamos tudo, é uma atividade incessante, não passiva. Nas pinturas, Giacometti retratava o ser humano com linhas, muitas linhas que davam vida ao quadro:

Como ele pinta: recusa estabelecer uma diferença de “nível” – ou de plano – entre as diversas partes do rosto. A mesma linha, ou conjunto de linhas, pode servir para a face, o olho e a sombrancelha. Para ele, os olhos não são azuis, as faces rosadas, a sombrancelha negra e curva: uma linha contínua constitui a face, o olho e a sombrancelha. Não existe sombra do nariz sobre a face, ou melhor, se existir, essa sombra deve ser tratada como parte do rosto, com os mesmos traços, curvas, todos igualmente válidos²⁵⁷.

E ainda:

[...] como não posso tomar muita distância, o retrato surge de início como um entrelaçamento de linhas curvas, vírgulas, círculos fechados atravessados por uma secante, linhas em rosa, cinza ou preto – um estranho verde aí também se agrega –, entrelaçamento muito delicado que ele estava fazendo, onde sem dúvida se perdia. Mas tenho a ideia de levar o quadro para o pátio: o resultado é espantoso. À medida que me afasto (chegarei a abrir a porta do pátio, a sair na rua, recuando vinte ou vinte e cinco metros), o rosto surge em todo o seu modelado, impõe-se – segundo o fenômeno já descrito e próprio às figuras de Giacometti –, vem ao meu encontro, funde-se em mim e se precipita de volta na tela de onde partira, com uma presença, uma realidade e um relevo terríveis²⁵⁸.

²⁵⁶ LORD, 1998, p. 106.

²⁵⁷ GENET, 2001, p. 47.

²⁵⁸ Ibidem, p. 45-46.

E nas palavras de Giacometti:

Jamais conseguirei pôr num retrato toda a força que há numa cabeça. Só o fato de viver já exige tanta vontade e tanta energia²⁵⁹ ...

Em seguida, o X é visto como os dois olhos que se cruzam quando se olham. Depois, Ponge sugere que o I é seu semelhante, afirmando o I como uma obra do artista. O I é seu igual, em movimento em meio à vida, em meio aos objetos do mundo como um soberano de tudo.

Analisemos agora um texto dedicado ao exame da obra de Fautrier.

O texto *Note sur les otages*²⁶⁰ encontra-se no livro *Le Peintre à l'étude*, publicado em 1948. O texto foi escrito em 1945 e está apresentado nas páginas 15-79. Nesse livro, além de Fautrier, Ponge também escreveu sobre Braque, Émile Picq, Vulliamy e outros. Este texto nos convida a conhecermos um pouco mais sobre as obras de Fautrier.

NOTE SUR LES OTAGES

(Fragment)

Fautrier n'a donc pas craint le sujet. Il y a chez lui la rage de l'expression (du tube de la couleur). Il ne s'est pas mis à peindre pour ne rien dire, ou pour dire n'importe quoi. Voilà le tour de force. Comment se fait-il? Comment se fait-il que je reconnaisse là l'horreur et la sympathie que la torture des chairs humaines, la déformation du corps et des visages humains m'ont procurées par-ailleurs; l'horreur, le remords et en même temps la volonté de vaincre, la résolution ?

<>

²⁵⁹ GENET, 2001, p. 72.

²⁶⁰ PONGE, *Le Peintre à l'étude*, 1948, p. 61-64.

Ainsi donc Fautrier nous montre les visages tuméfiés, des profils écrasés, des corps roidis par la fusillade, démembrés, tronqués, mangés aux mouches.

Il a raison, car voilà l'affaire la plus importante du siècle : l'affaire des Otages.

Et deuxièmement il nous montre cela comme il faut : de façon si saisissante, (à la longue de plus en plus saisissante), et si irréfutable, si belle que cela va demeurer aux siècles.

(Parce que l'homme ne conserve, même de l'horreur, que les images qui lui plaisent).

Disons-nous à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques ? Non : ils sont épais, tracés à gros traits, violemment colorés ; ils sont de la peinture. Voilà ce qu'on peut dire. Puisqu'on ne peut pas dire qu'ils soient de chair. Ils n'imitent pas la chair. La peinture sort du tube, elle s'étale par endroits, ailleurs elle se masse; le dessin se trace, s'informe ; chacun de son côté, chacun pour sa part.

C'est toute une sorte, une famille de sentiments nouveaux que Fautrier vous propose : qui vont du ravissement d'œil à l'horreur, à l'épouvante d'œil.

<>

Nous l'avons dit : il serait vain de tenter d'exprimer par le langage, par les adjectifs, ce que Fautrier a exprimé par sa peinture. – Les adjectifs, les mots ne conviennent pas à Fautrier. – Ce que Fautrier a exprimé par sa peinture ne peut être exprimé autrement. Comment pourrait-on tourner la difficulté ? Peut-être pourrait-on tenter un éloge du blanc de zinc sortant du tube ? Un éloge du pastel écrasé dans l'enduit, un éloge de l'huile colorée ?

NOTA SOBRE OS REFÉNS

(Fragmentos)

Portanto, Fautrier não temeu o motivo. Há nele a ira da expressão (do tubo de cor). Ele não começou a pintar para não dizer nada, ou para dizer qualquer coisa. Eis o esforço extremo. Como pode? Como pode ser que reconheço aí o horror e a simpatia que a tortura das carnes humanas, a

deformação do corpo e dos rostos humanos me proporcionaram para além disso; o horror, o remorso e ao mesmo tempo a vontade de vencer, a resolução?

<>

Assim, portanto, Fautrier nos mostra rostos inchados, perfis esmagados, corpos endurecidos pela fuzilaria, desmembrados, suprimidos, comidos pelas moscas.

Ele tem razão, pois eis a questão mais importante do século: a questão dos Reféns.

Em seguida, ele nos mostra isso como é preciso: de maneira tão surpreendente, (com o passar do tempo, cada vez mais surpreendente), e tão incontestável, tão *bela* que isso vai permanecer através dos séculos.

(Porque o homem conserva apenas, mesmo do horror, as imagens que o agradam).

Diremos, no momento, que os rostos pintados por Fautrier são patéticos, emocionantes, trágicos? Não: eles são espessos, desenhados com largos traços, violentamente coloridos; eles são pintura. Eis o que podemos dizer. Visto que não se pode dizer que sejam de carne. Eles não imitam a carne. A pintura sai do tubo, ela se espalha por lugares, por outros lugares se amontoa; o desenho se traça, se informa; cada um de seu lado, cada um de sua parte.

É toda uma maneira, uma família de sentimentos novos que Fautrier propõe: que vão do encantamento do olho ao horror, ao assombro do olho.

<>

Nós dissemos: seria vão tentar exprimir pela linguagem, pelos adjetivos, o que Fautrier exprimiu pela sua pintura. – Os adjetivos, as palavras não convêm a Fautrier. – O que Fautrier exprimiu através da sua pintura não pode ser expresso de maneira diferente. Como poderíamos contornar a dificuldade? Talvez poderíamos tentar um elogio do branco de zinco saindo do tubo? Um elogio do pastel esmagado na massa, um elogio do óleo colorido?

Nesse texto, Ponge começa com a marca pictórica do material da pintura *tube de la couleur* e faz menção à pressão nele exercida pelo pintor que já encontrou seu modelo e se põe a

trabalhar. Em seguida temos o verbo *peindre*. O pintor se põe a pintar, mas o tema é bem escolhido, ele pinta o que está vivenciando na realidade e sua realidade está ligada aos reféns da guerra que são executados sem dó nem piedade. Ele reconhece o horror do tema, dos rostos deformados e encontra a beleza do ser humano. Pinta o horror do momento que está vivendo, parece querer mostrar o valor do sofrimento. Valor submetido aos tormentos da guerra.

*Si le public s'égare souvent dans son jugement sur les artistes contemporains, c'est qu'il en est resté à cette notion académique que l'art et la beauté ne font qu'un. Je dis bien académique, car l'art des sculpteurs médiévaux fut souvent celui de la laideur expressionniste et toute une lignée de peintres, de Jérôme Bosch à Emil Nolde et Kokoschka, de Picasso à Fautrier, ont souvent exprimé la laideur. Mais pour André Malraux, la séparation de l'idée d'art et celle de la beauté s'est accomplie avec Goya : le Goya des Malheurs de la Guerre. Et les Malheurs de la Guerre nous ramènent aux Otages*²⁶¹.

A fuzilaria está sempre pronta para executar suas vítimas. O que nos reporta à obra do pintor espanhol Francisco de Goya (1746-1828) “O 3 de maio de 1808”:

O pintor espanhol Goya foi profundamente impressionado por acontecimentos ocorridos em seu próprio tempo. Sua obra “O 3 de maio de 1808” constitui uma (fig. 39) das mais poderosas condenações da brutalidade da guerra. Uma fileira aparentemente interminável de patriotas espanhóis arrasta-se penosamente colina acima, ao encontro da morte. No primeiro plano, os que já tinham sido fuzilados espalham-se pelo chão, horrivelmente feridos. O ponto de atração é o homem de camisa branca, prestes a ser executado. Diante dele há uma poça de sangue. Ele levanta os braços, num derradeiro gesto de desafio – profundamente indefeso. À sua frente, numa disciplinada linha, estão os soldados sem rosto do pelotão de fuzilamento, os rifles impecavelmente alinhados, prestes a atirar²⁶².

²⁶¹ Se o público se perde várias vezes em seu julgamento sobre os artistas contemporâneos, é que ficou com essa noção acadêmica de que a arte e a beleza são apenas um. Digo bem acadêmica, pois a arte dos escultores medievais foi muito frequentemente aquela da feiura expressionista e toda uma linha de pintores, de Jérôme Bosch a Emil Nolde e Kokoschka, de Picasso a Fautrier, frequentemente exprimiram a feiura. Mas para André Malraux, a separação da ideia de arte e daquela da beleza se deu em Goya: o Goya dos *Horrores da Guerra*. E os *Malheurs de la Guerre* nos levam aos *Reféns*. RAGON, 1957, p. 24.

²⁶² WOODFORD, 1983, p. 46.

Comparado a Goya, em Pablo Picasso (1881-1973) o horror não é tratado de forma menos impressionante:

Não menos impressionado pelos acontecimentos de seu tempo foi outro espanhol Picasso. O governo republicano espanhol (que pouco depois seria derrotado na Guerra Civil) encomendou-lhe um quadro para o pavilhão da Espanha na Exposição Universal que se realizaria em Paris, em 1937. Indignado com o bárbaro bombardeio de saturação da antiga cidade basca de Guernica pelos facistas, Picasso escolheu como tema o sofrimento de seus cidadãos (fig. 40). Mas em vez de pintar um quadro realista como o de Goya, Picasso tentou captar e transmitir a angústia e o sofrimento através de formas mais simbólicas, brutalmente distorcidas, a fim de obter a maior expressividade possível. À primeira vista, o quadro é caótico – como a própria cidade durante o terrível bombardeio. Pouco a pouco, começamos a distinguir formas inteligíveis²⁶³.

De Fautrier Ponge diz que o pintor mostra esse horror de uma maneira tão atraente, tão surpreendente e tão bela, que seu trabalho vai durar séculos.

Em seguida, Ponge fala do trabalho do pintor, com o substantivo *épais*, as frases *tracés à gros traits e violemment coloriés* parecem querer justificar a forma como o pintor trata o tema por pinceladas espessas, marcadas com largos traços e violentamente coloridos como se sua revolta coubesse no espaço do quadro que tenta idealizar.

*Seulement, si la matière, la technique de Fautrier nous mènent à la scatologie, elle nous fait songer aussi à la pâte de Soutine et à celle de la Piéta d'Avignon*²⁶⁴.

Com o substantivo *peinture*, deixa claro que é uma obra. O pintor vai trabalhar com suas emoções, sensações e é isso que deixa transparecer na tela.

²⁶³ WOODFORD, 1983, p. 46-47.

²⁶⁴ Somente, se a matéria, a técnica de Fautrier levam-nos à escatologia, ela nos faz pensar também na espessa camada de Soutine e naquela da *Pietà d'Avignon*. RAGON, 1957, p. 22.

O nome do pintor, o referencial, Fautrier, aparece algumas vezes no texto. Parece afirmar assim sua assinatura no texto porque o poeta se vê impossibilitado de falar do pintor, não há palavras, adjetivos que possam exprimir sua pintura, a emoção que sente ao imaginar aqueles rostos, antes serenos, agora transformados pela dor. A obra do artista é, muitas vezes, repleta de tons de rosa, espessa, delineando uma forma oval com uma cruz interior, como na forma que Ponge desenhou em seu livro *Le Peintre à l'étude*.

Francis Ponge a noté que les Otages montraient souvent le même sigle, une sorte de T dans un O, les deux premières lettres du mot Otages. Ce T, c'est peut-être aussi une croix. Ce sont là évidemment des constatations faites par un poète, après coup. Mais ces hasards des signes deviennent sigles lorsqu'ils se répètent, lorsqu'ils sont une écriture. Comme le signe de la croix. Et ici, c'est de la crucifixion de l'Homme du XX^e siècle, qu'il s'agit²⁶⁵.

Observe-se que o texto convida o leitor a conhecer a obra de Fautrier por seu tom apologético. Ponge insere-se assim numa longa linhagem de escritores críticos de arte.

²⁶⁵ Francis Ponge notou que os *Reféns* mostravam sempre a mesma sigla, um tipo de T dentro de um O, as duas primeiras letras da palavra *Otages*. Esse T é, talvez, uma cruz. São aí, evidentemente, constatações feitas por um poeta, de qualquer forma. Mas esses acasos dos signos se tornam siglas quando se repetem, quando são uma escritura. Como o sinal da cruz. E aqui, trata-se da crucifixão do Homem do século XX. RAGON, 1957, p. 30.

CONCLUSÃO

As obras de arte fazem parte dos objetos caros a Ponge. O poeta escreveu muito sobre elas e os artistas. Escreveu dois livros sobre o assunto e tinha muitos artistas como amigos. Frequentava museus, galerias e exposições, ocasião em que se deixava impregnar pelas artes plásticas a fim de trazê-las para seu atelier, aquele das palavras.

Em muitos de seus textos toma o lugar de um pintor, trabalha de pintor, podemos dizer. Esse comportamento é evidenciado nos fragmentos do texto *La Mounine* na seção “A mimesis: descrição pictórica da natureza” de maneira clara, bem como ao falar das tulipas e papoulas, como comentamos na seção “Temas da pintura: flores e natureza morta”. No texto *La Mounine*, descreve o momento em que está observando seu modelo como um impressionista que escolhe o momento certo para tratar seus modelos. Ponge descreve o céu com seus tons acizentados, fala das cores em sua volta como que dando pinceladas, tratando cada objeto como único e precioso. Nos textos das tulipas e papoulas está mais envolvido com as cores e suas complementares. Podemos dizer que, nesse caso, estuda sua paleta, escolhe as tonalidades que vai usar, como faz um pintor antes de dar a primeira pincelada.

Já no texto *La Fenêtre*, na seção “A mimesis: o objeto na página”, Ponge se coloca como um escultor: quer colocar seu modelo na página como se essa fosse um espaço vazio que precisa ser preenchido com uma obra, e essa obra é uma janela de três dimensões com suas abas e vidraça. Explora essa escultura fazendo da página um campo aberto sobre a qual a janela se abre, podendo-se ver através da vidraça muito transparente que se abre para os campos da Provença, onde morou.

Esse no-lugar-de-um-artista-plástico é claramente a maneira como o próprio Ponge se vê, ao dizer que é um pintor de natureza morta:

*Je n'ai jamais été un peintre de batailles, je n'ai pas fait de poèmes, comme Éluard et Aragon, contre l'occupant. Mais ma lessiveuse a été considérée comme un texte de résistant. Je suis un peintre de natures mortes. Les écrits qui ne sont directement inspirés par aucune des idéologies de l'époque peuvent être aussi subversifs que les textes directement inspirés par ces idéologies*²⁶⁶.

Je suis un peintre de natures mortes, eu sou um pintor de naturezas-mortas, é assim que ele se denomina, ele se coloca entre seus amigos para “pintar” à sua maneira os seus objetos.

Como um pintor, emprega termos da pintura para se referir a seu trabalho:

*[...] je ne dirai pas quelque chose qui n'est pas dans la palette de ce que je veux dire, et que j'attends, et que je change d'heure et d'outil, etc. je cesse de parler quand je ne suis plus dans la palette*²⁶⁷.

Ao se colocar como pintor, toma posse também dos objetos das artes plásticas, motivos que lhe são caros, objetos que estão todos enfileirados ou misturados em sua paleta para serem trabalhados. Os objetos plásticos emocionam Ponge na medida em que preenchem um lugar no espaço:

*Dans le texte “ De la nature morte et de Chardin ”, je me demande pourquoi une nature morte peut nous émouvoir autant qu'un paysage ou qu'un portrait. C'est parce que la place des objets, c'est l'espace. La place des objets dans l'espace est en quelque façon prophétie de notre destin dans le temps*²⁶⁸.

²⁶⁶ Nunca fui um pintor de batalhas, não fiz poemas como Éluard e Aragon, contra o ocupante. Mas minha *Lessiveuse* foi considerada como um texto de resistente. Sou um pintor de naturezas- mortas. Os escritos que não são diretamente inspirados por alguma das ideologias da época podem ser tão subversivos quanto os textos diretamente inspirados por essas ideologias. PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1434.

²⁶⁷ [...] não direi alguma coisa que não esteja na paleta do que quero dizer, e que espero, e que mudo de hora e de ferramenta, etc. eu cesso de falar quando não estou mais na paleta. *Ibidem*, p. 1427-1428.

²⁶⁸ No texto “Da natureza-morta e de Chardin”, eu me pergunto por que uma natureza-morta pode nos emocionar tanto quanto uma paisagem ou um retrato. É porque o lugar dos objetos é o espaço. O lugar dos objetos no espaço é de qualquer maneira profecia de nosso destino no tempo. *Ibidem*, p. 1432.

Tanto é seu amor pelas artes plásticas que Ponge diz que entra em seu atelier para trabalhar. Ponge entra em seu atelier de palavras, escolhe seus objetos e se põe a escrever. Pudemos acompanhar na seção “Gestos da pintura: o esboço e o croqui” sua conversa com seu amigo Braque no atelier do pintor, onde travaram uma longa conversa sobre a grande escada de Braque. É assim também, por sua amizade com outros pintores, que pudemos ver na seção “Homenagens aos amigos artistas plásticos” que Ponge teceu várias considerações sobre esses amigos e o trabalho deles, tecendo uma crítica apologética sobre os artistas de seu tempo. Em “Gestos da pintura: pincelada e assinatura”, procuramos mostrar como o autor coloca a andorinha para riscar o céu e assinar o grande quadro da natureza. Esses pequenos pássaros parecem brincar de pintar o céu com suas asas pontiagudas como o pincel. E por fim, pousando num fio, deixam a assinatura, aquela semelhante à do pintor ao terminar sua obra, cada um com sua particularidade, como cada andorinha difere uma da outra.

Em “O motivo na pintura”, procurei apontar como trata dos modelos e de outros artistas. Assim o poeta se coloca em meio a esse mundo dos artistas para falar deles, travar amizades, participar como espectador ativo. Pudemos mostrar na análise de “Para a inauguração do Centro Beaubourg”, o seu grande interesse pelas artes plásticas, e seu relacionamento com os artistas na busca de aprender, de estudar e de escrever sobre esse mundo que tanto aprecia.

Ponge é um pintor de palavras, não gostava muito da máquina de escrever, preferia o lápis, o que o aproxima por mais esse traço de seus queridos amigos. E quanto à inspiração artística, o que Ponge tem a dizer?

Alors l'inspiration ? Qu'est-ce qui me fait partir ? Qu'est-ce qui fait que je me mets à écrire, à vouloir absolument m'exprimer ? C'est parce que j'ai éprouvé une sensation ou un ensemble de sensations, un complexe de sensations, qui est une très violente émotion, à la rencontre d'un ensemble, disons esthétique, qu'il s'agisse d'une personne, d'un objet, d'un paysage, d'une œuvre picturale, enfin de l'ensemble homme, peintre... [...] Tout mon travail

*consiste à aller ... à retrouver ... et que mon texte rende compte de la force de cette première émotion, de la puissance et de la nécessité [...]*²⁶⁹.

Esse sentimento estético profundo, esse motor estético que rompe as barreiras do sentimento e se traduz em gestos de artista comprometido com seu trabalho e seus materiais é provavelmente o que faz de Francis Ponge um irmão do artista plástico, um pintor que, por acaso, nasceu escritor. Ou talvez tivesse que nascer escritor para tomar partido das artes plásticas e seus objetos.

²⁶⁹ Então, a inspiração? O que é que me faz começar? O que é que faz com que me coloque a escrever, a querer absolutamente me exprimir? É porque eu experimentei uma sensação ou um conjunto de sensações, um complexo de sensações, que é uma violenta emoção ao encontro de um conjunto, diríamos estético, quer se trate de uma pessoa, de um objeto, de uma paisagem, de uma obra pictórica, enfim, de um conjunto homem, pintor... [...] Todo meu trabalho consiste em ir... em encontrar... e que meu texto dê conta da força dessa primeira emoção, do poder e da necessidade [...].PONGE, *Œuvres Complètes II*, 2002, p. 1430.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Francis Ponge mencionadas

Braque - dessins. Paris: Braun & Cie, 1950.

La Rage de l'expression. Paris: Gallimard, 1976.

La Table. Paris : Gallimard, 2002.

L'Atelier contemporain. Paris: Gallimard, 1977.

Le Parti pris des choses. Paris: Gallimard, 1942.

Le Peintre à l'étude. Paris: Gallimard, 1948.

Lyres. Paris: Gallimard, 1967.

Méthodes. Paris: Gallimard, 1961.

Nouveau Nouveau recueil I. Paris: Gallimard, 1992.

Nouveau Nouveau recueil II. Paris: Gallimard, 1992.

Nouveau Nouveau recueil III. Paris: Gallimard, 1992.

Œuvres complètes I. Paris: Gallimard, 1999. Collection La Pléiade.

Œuvres complètes II. Paris: Gallimard, 2001. Collection La Pléiade.

O Partido das coisas. São Paulo: Iluminuras, 2000.

Pièces. Paris: Gallimard, 1962.

Pour un Malherbe. Paris: Gallimard, 1965.

Pratiques de l'écriture ou l'inachèvement perpétuel. Paris: Hermann, 1984.

Francis Ponge un poète. Paris: Gallimard, 1986.

Sobre Francis Ponge

Analyses & réflexions sur Ponge. Pièces. Les mots et les choses. Paris: Marketing, 1988.

BARBERGER, N. Le Bas matérialisme de Francis Ponge, ou la fleur mise à nu par son poète même. *La Licorne*. 53, 9-26, 2000.

BARBOSA, R. F. D. A. *A tradução de Francis Ponge placée en abîme*. Dissertação de mestrado em Linguística Aplicada. Universidade Estadual de Campinas. 2003.

BARTOLI-ANGLARD, V. Francis Ponge : un itinéraire dans l'histoire des mots. *L'École des Lettres II*, 8, p. 5-37, 1988-1989.

BELLATORRE, A. Rhétorique de La Mounine. *Europe*. 755, 91-105, 1992.

CAMPOS, H. de. Francis Ponge : textes visuels. In: GLEIZE, J.-M. (Ed.) *Francis Ponge*. Paris: Éditions de l'Herne. pp 283-287, 1986.

CAPLLONCH, B. B. *De la plausibilitat referencial del llenguatge poetic: Francis Ponge, o el cas d'una poetica referencialista*. Tese de doutorado. Universitat Pompeu Fabra, Espanha, 2009.

DERRIDA, J. *Signéponge*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

FARASSE, G.; VECK, B. *Guide d'un petit voyage dans l'oeuvre de Francis Ponge*. Paris: Septentrion, 1999.

GIORDAN, C. Ponge et la nomination. *Poétique*. 28, 484-495, 1976.

LE ROUX, B. Du poème “1900” aux pièces de Ponge. In *Analyses & réflexions sur Ponge*. Pièces. Les mots et les choses. Paris: Marketing, p. 152-160, 1988.

MAINCHAIN, G. Quand il y a matière à écrire. *La Licorne*. 169-190, 2000.

MOTTA, L. T. da Apresentação. In: PONGE, F. *Métodos*. Apresentação e tradução de L. T. da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

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

PETERSON, M. Du fragment à la rumination. Le retournement de l’écriture chez Francis Ponge. *Poétique*. 74, 159-167, 1988.

PIERROT, J. *Francis Ponge*. Paris: José Corti, 1993.

SACRE, J. Dans les livres de Ponge comme à travers une campagne. In: Gleize, J.-M. (Ed.) *Francis Ponge*. Paris: Éditions de l’Herne. pp 590-593, 1986.

SCHNEIDER, N. *Naturezas-mortas*. Colônia: Taschen, 2009.

SHERMAN, R. U. Francis Ponge: mimesis versus poesis. *The French Review*. 52 (1), 62-72, 1978.

VECK, B. La Fleur et le signe, Francis Ponge, matérialiste singulier. *La Licorne*. 143152, 2000.

VOUILLOUX, B. *Un art de la figure. Francis Ponge dans l’atelier du peintre*. Paris: Septentrion, 1998.

Bibliografia geral

ARMEL, A. Écrire en peintre. *Magazine Littéraire*. 421, junho, pp. 42-44, 2003.

- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual*. Um Psicologia da visão criadora. São Paulo : Cengage Learning, 1980.
- BAATSCH, H.-A. *The Impressionists*. Paris: Hazan, 1994.
- BAUDELAIRE, C. *Curiosités esthétiques*. Paris: Aubry, 1946.
- BONAFOUX, P. *Du côté des peintres*. Paris: Diane de Selliers, 2008.
- BONNEFOY, Y. *Remarques sur le regard*. Picasso. Giacometti. Morandi. L'Art en France entre les deux guerres. Paris: Calmann-Lévy, 2002.
- BONNEFOY, Y. *Poésie et peinture 1993-2005*. Tours: William Blake & Co. Edit, 2005.
- BUCHS, A. Diderot : écrire la peinture. Poétique de la “Lettre sur les sourds et les muets”. *Poétique*.121, 115-124, 2000.
- CAMPOS, A. de. *Viva a vaia*. Poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, A. de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, H. de. *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CONTI, F. *Como reconhecer a arte do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- DA VINCI, L. Tratado da pintura. In LICHTENSTEIN (org.),. *A Pintura. O Paralelo das artes*. V. 7. São Paulo: Editora 34, 2005 [1517].
- DELAUNAY, R. *Du Cubisme à l'Art Abstrait*. Paris: Éditions Jean Touzot, 1957.
- DERRIDA, J. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

- DESVALLIÈRES, G. Présentation de *Notes d'un peintre*. In: *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.
- DIDEROT, D. *Sur l'art et les artistes*. Paris: Hermann, 1967.
- DIDEROT, D. *Jacques le fataliste*. Paris: Librairie Générale Française, 1972 [1778-1780].
- DOBIE, J. *Faire chanter la couleur à l'aquarelle*. Paris: Dessain et Tolra/Larousse, 2005.
- DUCASSOU, F.; BOULLU, R.-P. *L'Art et sa méthode*. Paris: Éditions Fabbri, 1989.
- DUPARC, C. Le "bon Dieu de la peinture"... *L'Express* n° 2295, 42-49, 1995.
- ESSERS, V. *Matisse*. Colônia: Taschen, 2005.
- FAUCONNIER, B. *Cézanne*. Paris: Gallimard, 2006.
- GAGE, J. *Colour and culture. Practice and meaning from antiquity to abstraction*. Singapura: Thame & Hudson, 2005.
- GENET, J. *O Ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GOTTSCHALL, E. M. *Typographic Communications Today*. Cambridge, EUA: The MIT Press. Disponível em <http://paris.blog.lemonde.fr/2006/08/07/2006_08_les_peintres_et/>, 1989.
- HEINRICH, C. *Claude Monet*. Colônia: Benedikt Taschen, 1995.
- HORÁCIO. Epístola aos pisões. In: *Obras completas*. Trad. Antônio Luiz de Seabra, São Paulo: Edições Cultura. p. 303-318, 1941.
- HORÁCIO. *Ars Poetica. Aristóteles, Horácio, Longino, A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1998.

JACOTTET, P. *Et Néanmoins*, Paris: Gallimard, 2001.

JELLOUN, T. B. *Giacometti*. La rue d'un seul. Paris: Gallimard, 2006.

KUNZ, D. Un sentiment d'image. *Poétique*. 112, 461-474, 1997.

La Bible – Traduction Œcuménique de la Bible. Paris: Société Biblique Française – Le CERF, 2004

LAPACHERIE, J. G. Le poème pictural. “Train” de Pierre Albert-Birot. *Littérature*. 59, 3-14, 1985.

LARANJEIRA, M. *Poetas de França Hoje 1945-1995*. São Paulo: Edusp, 1996.

LECHERBONNIER, B.; RINCE, D.; BRUNEL, P. ; MOATTI, C. *Littérature. XXe siècle*. Paris: Nathan, 1989.

Le Petit Larousse illustré. Paris: Larousse, 2000.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, J. (Org.) *A Pintura. O Paralelo das artes*. Vol. 7. São Paulo: Editora 34, 2005.

LORD, J. *Um Retrato de Giacometti*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LOUVEL, L. La description “picturale”. *Poétique*. 112, 475-490, 1997.

Ma Galerie à Paris, <http://magalerieaparis.wordpress.com/category/ange-boaretto/>

MAINCHAIN, G. Quand il y a matière à écrire. *La Licorne*. 53, 169-190, 2000.

MALHERBE, François de. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 1971.

- MATHIEU-CASTELLANI, G. Les images amoureuses, ou la confession d'un masque. *Littérature*. 106, 21-49, 1997.
- MAULPOIX, J.-M. *La poésie comme l'amour: Essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France, 1998.
- MOTTA, L. T. da. *Lições de Literatura Francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MULLER, A. *Francis Ponge. A Mimosa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- PRAZ, M. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- PELTRE, C. Peinture et écriture au XIX^e siècle. In: Berthier, P.; Jarrety, M. (org.) *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIX^e-XX^e siècle*. Paris: Presses Universitaires de France. P. 531-544, 2006.
- PRETTE, M. C. *Para entender a arte*. História. Linguagem. Época. Estilo. São Paulo: Editora Globo, 2009.
- RAGON, M. *Fautrier*. Paris: Le Musée de Poche, 1957.
- RENARD, J. *Histoires naturelles, Nos frères farouches*. Paris: Folio, 1984.
- REVERDY, P. Matisse dans la lumière et le bonheur. In: *Henri Matisse: Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann. P. 30-33, 1972.
- ROUGE, B. Les deux récits du tableau : histoire et configuration narrative en peinture. *Littérature*. 106, 6-20, 1997.
- SAUTEL, N. *Michelangelo*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

- SELIGMANN-SILVA, M. Introdução, tradução e notas. In Lessing, G. E., *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SPENCE, D. (*Cézanne*. La Touche directionnelle. Québec: Guy Saint-Jean, 2000.
- SRINIVASAN, A. *World Famous Artists*. Chennai: Sura Books, 2004.
- STEINMETZ, J.-L. L'Horreur du vide. *Europe*. 755, 5-13, 1992.
- SUBIRACHS, J. M. Um buraco no espaço. In *História Geral da Arte*. Escultura I. Madri: Ediciones del Prado. p. 9-13, 1995.
- THUILLIER, J. *Histoire de l'art*. Paris: Flammarion, 2003.
- VALÉRY, P. *Œuvres I*. Paris: Gallimard, 1957.
- VOUILLOUX, B. *La Peinture dans le texte XVIII^e – XX^e siècles*. Paris: CNRS, 2005.
- VOUILLOUX, B. Peinture et écriture au XX^e siècle. In: Berthier, P.; Jarrety, M. (org.) *Histoire de la France littéraire*. Modernités. XIX^e-XX^e siècle. Paris: Presses Universitaires de France. P. 545-555, 2006.
- WOODFORD, S. *A Arte de ver a arte*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1983.

O Pintor
em estudo

Francis Ponge

É preciso que Lyon considere Picq.

Lyon, a Lyon moral, tem muito o que aprender com esse jovem – com relação ao qual, aliás, jamais mostrou muita indiferença, tendo-o várias vezes aprisionado ou colocado à porta, – não somente das escolas ou colégios que nosso herói frequentou na juventude, mas de várias outras instituições: academias, hospitais, estabelecimentos diversos. Picq, no entanto, nunca procurou o escândalo. Contentou-se em viver segundo sua inclinação, segundo o gênio singular que mora nele – que tem sua pureza e suas exigências.

Claudiel, falando de Nijinsky, diz mais ou menos que no repouso, na cidade, esse tremia incessantemente, como esses carros hipersensíveis que se chamavam de oito engrenagens. Picq é a mesma coisa. É preciso vê-lo se apressar nas ruas ou atravessar a sala do restaurante popular que seus pais mantêm. Entrando numa espécie de copa que lhe serve de atelier, ele se joga sobre o papel.

<>

Esse papel nu como um prato

Essa pluma como um garfo

Ter fome

É um pequeno poema de Picq, uma confidência de Picq, desenhista e poeta. Não acha que isso faz muito o temperamento do artista autêntico? Nesse ano em que estamos, muito acima do mercado?

O público também tem fome. E os críticos talvez, apesar de sua pequena boca. É provável que as obras de Picq darão a eles ainda mais fome (mas, não se entra numa exposição, suponho, como numa confeitaria)...

<>

Não se pode dizer que os quadros de Picq satisfaçam. Melhor dizendo, difíceis de suportar. Eles te forçam a uma estranha ginástica. No entanto, a satisfação vem: um certo calor, seguido de esforço ou de exercício.

Certamente, Picq tende a abusar de tudo o que é proposto a ele: seu corpo, sua pluma, o papel branco, os tubos de tinta e tanto você quanto eu que olhamos suas obras.

Ele desenha como o aluno cobre de croquis, os mais insuportáveis possível (não encontro palavra melhor), seus cadernos, os muros de sua prisão. Ele desenha, pinta o que bem sabe ser importante para ele. Seus desejos e suas pretensões. Ele desenha já que não vai ao teatro – ou não levanta voo – ou não se perde no amor eterno...

E pouco importa, afinal de contas, o que exprime (e que é bem – sem grandiloquência – à medida do que vivemos). Mas, sempre essa verdade do movimento, sempre essa infalibilidade do traço na representação do corpo humano, que é seu único objeto.

E sem dúvida, Picq tem uma profunda experiência do corpo humano, em relação ao qual teve, bem jovem, que começar o “mágico estudo”. Através de prazeres e dores, triunfos pessoais, arcos inflamados, êxtases, febres, recaídas diversas.

Como sempre dançou mais que caminhou, desde sua juventude queimando seus navios, queimando as pranchas, – ele sempre escreveu, queimando os lugares comuns, queimando a ortografia – sempre desenhou *de igual modo* e coloriu seus desenhos.

Eis porque, sem dúvida, essas anêmonas carregadas de tinta, que são abertas primeiro ao vento do sonho ou do frenesi mais puro, se manifestam hoje tão preciosas para nós, no coração de uma tormenta menos particular.

... Mas, basta, sem dúvida. O bastante talvez para que se tenha apreendido o que eu queria dizer... A saber, que gosto da arte de Émile Picq, e que considero uma honra e uma alegria ter sido chamado a apresentá-lo em Lyon, no Lyon moral, como sua criança prodígio e seu maior artista.

(Abril 1944.)

Nota sobre os Reféns

Pinturas de Fautrier

Seria pouco dizer que não estou seguro quanto às páginas que seguem: eis aqui textos estranhos, violentos, desajeitados. Não se trata de palavras seguras.

Há um momento da criação em que a gente se sente como sacudido pela rajada de golpes que nosso modelo nos dirige. Pode-se reagir, então, por uma rajada de golpes desordenados (muitos sem atingir o alvo ou no vácuo). Parecido como uma árvore reage ao vento. As folhagens registram os golpes de vento ou respondem a ele? Que se decida (se se quer).

Isso, que pode ser verdadeiro tratando-se de um assunto qualquer, é a fortiori tratando-se daqueles que, por natureza, afetam tão violentamente a sensibilidade que desde o primeiro round o deixam grogue: para os modelos muito encantadores ou muito atroz.

Mas, suponha que a atrocidade mesma seja o modelo...

Então, se trata somente de aguentar de pé, de terminar a qualquer preço o combate e de sair somente em seguida, após a batida do gongo.

Aquele que observa os *Escravos* de Miguelângelo não recebe uma impressão de horror, mas, ao contrário, de beleza. As contorções, às quais os ligamentos obrigam esses corpos, não são “feias”; elas não surpreendem o olho nem a alma com um sentimento ou com um afeto penoso, nem com mais forte razão insuportável. Mas, pelo contrário, com um tipo de prazer, de satisfação: por causa da harmonia das linhas, da nobreza das atitudes, da calma, da altura, da majestade, da graça com que estão impregnadas.

Esses corpos são corpos magníficos, é verdade, corpos de homens jovens, em plena saúde: sentimo-los plenos de vida, de sangue sadio e quente, de vigor, de força. Eles passam confiança, como pode passar (ou deixar) confiança aquele de uma jovem viúva, igualmente plena de saúde e de frescor, apesar de sua dor, de suas lágrimas, porque ela é visivelmente ainda capaz de gestos do amor, da procriação, da maternidade. Diz-se que se trata somente, tanto para eles como para ela, de uma dor passageira, de uma crise, de uma contorção não fatal; e, no entanto, talvez, essa viúva nunca mais estará satisfeita, esses escravos não serão nunca livres: seus corpos envelhecerão em suas correntes, aí se perderão e depois se decomporão. Mas nada na aparência fixa autoriza essa ideia, esse prognóstico e o desespero que provoca no contemplador.

Dá-se o mesmo – e não se dá o mesmo com os *Reféns* de Fautrier. Dá-se o mesmo com a beleza da obra, do espetáculo que nos é proposto, e que é, no entanto, ao menos também horrível, que é mesmo muito mais horrível que aquele de um corpo jovem para sempre carregado de ligaduras. Tratam-se aqui de corpos e rostos torturados, deformados, truncados, desfigurados pelas balas, pela metralhadora, pela tortura.

No entanto, nenhuma feiúra, nenhuma impressão insuportável, mesmo penosa: ao contrário, uma impressão de beleza serena, eterna, de satisfação sem fim e que cresce sem cessar. E, no entanto aqui, nenhuma esperança (mesmo ilusória) permanece: um corpo amputado não se recompõe, um rosto desfigurado nunca mais se tornará simétrico, tranquilo, sereno, feliz.

Não se pode dizer que esses documentos tenham sido compostos, nos sejam apresentados com a intenção de estigmatizar os torcionários, nem a civilização que os engendrou (não mais que em Miguelângelo).

Não se pode dizer também (não mais que em Miguelângelo) que tenha aí traço de sadismo, a saber, intenção de nos alegrar com o sofrimento ou com o desespero do modelo (do paciente) cujo corpo ou o rosto serviu de modelo.

O que nos faz alegrar é uma harmonia de cores (com o Miguelângelo de uma harmonia de linhas e de volumes), é com um acordo de cores e de linhas (de formas) que corresponde a alguma constante do gosto.

É, mais ainda, de uma calma, de uma altura de vistas sublimes, que não têm nada a ver com a indiferença (e que são, sem dúvida, seu contrário).

Por que seu contrário?

<>

Nesses assuntos não se deve ir nem julgar muito rápido.

No momento, não é provavelmente coisa boa de se dizer, ao menos deixar compreender que diante do horror duas atitudes são possíveis: uma, a recusa de considerar o horror, e o relevo colocado sobre o lado bom das coisas, – e a outra, a resolução de lutar contra as causas presumidas desse horror. Atualmente, não há dúvida, é preciso lutar e lutar somente.

... Pode aí haver mais deleite (e menos eficácia) na denúncia do horror como tal, na sua representação horrível, puramente realista (?), do que na tentativa de transformar o horror em beleza.

Não podemos certamente nos calar diante de tais horrores, nem diante de tais tristezas. Não podemos ignorar tais assuntos. Eles te assombravam. Dessa forma, como tratá-los?

Não vejo motivos para pensar que um debate tenha se instaurado no espírito do pintor sobre esse assunto. Não: a maneira de tratar o assunto se impôs a ele na qualidade de homem que ele era, ao mesmo tempo em que o próprio assunto.

<>

A queixa de Apollinaire é certamente mais tocante por ter ficado tanto tempo retida, mascarada por um entusiasmo, por uma vontade de encantamento, por um encantamento sincero, por uma cegueira, uma cegueira apaixonada diante dos horrores da guerra e da condição humana, por uma bondade, uma indulgência levadas até ao heroísmo, um heroísmo modesto e sorridente.

Quando ela entra, apesar de tudo, no concerto dos elogios dirigidos à natureza e à guerra mesma, ela é então dilacerante. Ela colore a própria admiração. Ela obriga a considerá-la, a admiração, segundo seu valor, como uma sublime indulgência para com a natureza, para com a guerra e a condição humana.

Não digo que seja o mesmo com relação a Fautrier; não, absolutamente. Mas, no entanto, que os rostos dos *Otages* sejam tão *belos*, pintados de cores tão encantadoras, tão harmoniosas, tão parecidas com a carnação rosa, azul, amarela, laranja ou vívida das flores, não podemos ver aí um tipo de heroísmo, de mentira heróica semelhante, - e de divino, de obstinada resistência, oposição ao horror pela afirmação da beleza?

<>

A quais motivações obedecem aqueles que descrevem e pintam as cenas ou objetos horríveis, assombrosos ou simplesmente assustadores, entristecedores?

Alguns podem ser tentados pelo lado excepcional, raro, e mesmo *fácil*, dos seus assuntos.

Outros, que uma facilidade como essa afastaria, pela preocupação de testemunhar de modo verídico, de dar conta de acontecimentos humanos extraordinários e quase incríveis, e isso apesar e contra a facilidade aparente de tais assuntos.

Em outros, o que os leva a pintar isso é, ao contrário, o fato de tais acontecimentos terem sido comuns, habituais a uma época, e tenham sua importância desse fato. Eles pintam assim o horror da condição humana. E aí pode entrar uma certa obsessão com a necessidade de se livrar disso.

Eu não quero insistir muito sobre outras motivações possíveis: e por exemplo o gosto sado-masoquista por tais cenas ou tais objetos. Eu penso que a reprodução fotográfica satisfaria mais aqueles.

Em alguns ainda, pode-se tratar do desejo de envergonhar o homem, de fazê-lo revoltar-se contra si mesmo, ou contra os assassinos e de o levar assim ao arrependimento ou à vingança.

Enfim, quando há somente pintura de vítimas, pode-se ver aí uma vontade de glorificação, de fervor expiatório ou somente de solicitude, de cuidados, de ornamento.

Eu penso que pode ter tido um pouco de tudo isso em Fautrier. Sujeito ao mesmo tempo extraordinário, incrível e se tornou infelizmente comum, característica de uma época: ao mesmo tempo crítico, endêmico, intolerável (agudo) e que causa obsessão.

Sujeito, ao mesmo tempo, fácil e difícil (para um artista escrupuloso) por causa dessa facilidade mesmo.

<>

Os artistas feitos para o encantamento são talvez aqueles para os quais o horror é também mais sensível. E talvez, escolheram de chofre o encantamento pela defesa contra sua sensibilidade ao horror.

Não tenho certeza de que Fautrier seja um pintor do encantamento. Não há nele nenhuma vontade de pintar encantando. Mas uma tal necessidade comanda cada uma de suas telas, ele é tomado cada vez por uma tal paixão, uma tal fúria de expressão... tomado, digo,... que pode ser chamado de encantamento.

Ele é, antes de mais nada, o pintor de certos conflitos, de certos entraves.

<>

Em suma, ele satisfaz, pela escolha do seu assunto, nosso gosto pela verdade (pela hierarquia dos valores, pela verdade relativa, pela verdade humana), e pela maneira com que trata o motivo, satisfaz nosso gosto pela beleza.

Ele transforma em beleza o horror humano atual.

<>

Quando digo que ele satisfaz, não: melhor, ele insatisfaz.

Há aí todos os tipos possíveis de *ent(h)raves*.²⁷⁰

Em qual medida o motivo incomoda o artista? Em que medida tal motivo é incômodo na qualidade de motivo? Em que medida o horror e a beleza (o encanto, a suavidade) se incomodam?

Em que medida a cor e o traço se incomodam?

Em que medida os sentidos: olfato, gosto, visão se incomodam entre eles? Etc..., etc...

Temos tudo isso com Fautrier. A humanidade de Fautrier é incomodada, incômoda. Ela está longe de ser pura, autoritária.

Mas na mesma medida (num mesmo lance) tudo está aí: tudo misturado, tudo *incluso*. Nada de satisfatório em detrimento do resto: forma, cor, luz, ideia.

E isso é meritório.

²⁷⁰ Talvez possamos tomar o *h* de humano, horror. No original, *gê(h)nes*.

II

Que eu o diga agora: é responder a uma tentação bastante grosseira, sustentada pela malícia e por se fazer valer pelos pintores e seus *marchands*, e se lançar cabeça baixa no painel que eles apresentam para servir de contraste à própria obra pintada, o fato de aceitar falar ou escrever a respeito da pintura.

Estamos quase (digo quase: é com toda a certeza) seguro de voltar-se sem demora para o absurdo, o incoerente, o desordenado.

Por quê?

Veremos em seguida.

<>

O que querem os pintores que pedem que escrevam sobre sua pintura?

Querem que sua manifestação (exposição, acervo) faça eco, ao mesmo tempo que aos olhos, às orelhas do mundo.

Que haja um tipo de imposição do pensamento pelas palavras a respeito de sua pintura. Que se forneçam palavras (a granel) àqueles que visitarão a exposição ou folhearão o álbum.

Querem também que o *amateur d'art* diga:

“Com razão, há isso e aquilo na pintura de fulano”, ou então: “Não, não há isso, não há aquilo – mas, na realidade, isso e aquilo.”

Bem entendido, há (ao menos) uma outra coisa: há um objeto original, há a tela e a pintura.

Eles querem primeiro que o *amateur* seja tocado pelo que se possa pensar e dizer das coisas a respeito das obras do pintor em questão, pois para o *amateur* isso parece uma garantia. A boa pintura seria então aquela da qual se fala muito e da qual se falará muito sempre? Aquela que provocará controvérsias por muito tempo, enfim explicações? Ou então, ao contrário, não seria aquela da qual se recebe a impressão (evidente) que se teria razão de deixar de dizer algo a seu

respeito, que ela ridiculariza de antemão toda tentativa de explicação? Que seja preciso se limitar a exclamar: como é bonito ou belo ou agradável de ter perto de si?

De qualquer maneira, a boa pintura será aquela da qual, sempre tentando falar, não se poderá nunca dizer algo de satisfatório.

Importaria, então, se falássemos muito e de maneira não satisfatória?

Não é deixar-se enganar?

<>

Há palavras para a pintura? Podemos nos perguntar (eis aqui a prova). E respondemos: Evidentemente, se pode falar a respeito de tudo.

Mas para começar não é preciso evitar de se perguntar sobre isso e, de preferência, entrar no jogo?

Ou se responder mais simplesmente: vejamos... tentemos, vamos ver.

Ou ao contrário: não, evidentemente não, nada de palavras convenientes; a pintura é a pintura, a literatura é outra coisa, e é evidentemente para a literatura que são feitas as palavras, não para a pintura.

Mas a esse respeito, há palavras para tudo e não há palavras para nada.

Não estamos quase nada mais avançados.

... Além disso, todo mundo faz troça. Vejamos suas palavras, nos limitamos a pensar.

<>

Em qual jogo desde então entramos?

Os pintores ou seus *marchands* parecem desejosos que seus quadros deem lugar a palavras. Podemos, no entanto, muito bem pensar que as coisas se passam de maneira diferente. Como segue, por exemplo:

Os quadros são expostos numa galeria. O público não vem ou, ao contrário, vem, olha. Isso não o agrada ou isso o agrada, ele compra. Os quadros são retirados (notas de mil são embolsadas), em seguida pendurados nas casas dos *amateurs* que os olham a vontade. Olha só, é tudo.

Mas não, as coisas parecem que dever ser um pouco complicadas. É que é preciso (enfim, isso parece não somente tolerável como útil) é preciso *atrair* o público. Poderíamos decidir por deixar vir ou dizer: ele virá se quiser, é preciso que isso continue inocente. Deixar para o acaso (ou às leis) da curiosidade, da divagação e da necessidade de pintura da multidão.

Não, é melhor atrair o público. Bom. Pois bem, podemos fazer por outro meio que não a literatura, e mesmo que não por palavras. Por exemplo, podemos nos limitar a difundir as reproduções sobre pequenos papéis. Sem uma palavra (apenas com o endereço da galeria).

Poderemos mesmo, numa tal galeria, interditar qualquer palavra, aceitar somente notas de mil e o gesto de levar a tela.

Mas não, quanto mais palavras há, mais público há.

Portanto, eis o público na galeria. O público decide ainda (às vezes) tanto sobre a ideia quanto sobre o prazer dos olhos. Se diz a ele: é bom, por tal ou tal razão. Fornecem-se razões a ele para se explicar a ele mesmo e a seus amigos. É preciso isso. Falamos de homens, afinal de contas. Espécime das palavras, espécime tagarela, espécime que muda de opinião de acordo com palavras. Espécime não muito segura de seus desejos ou prazeres. Espécime experimentada, que sabe por experiência que vai se satisfazer amanhã (e depois sempre) com o que a decepciona (mais violentamente) hoje. Mais ainda, se soubesse disso, não haveria necessidade de palavras. Mas se esquece, é preciso lembrá-la.

Ora, assim mesmo, quando a gente compra um quadro (caro), não é melhor que ele te agrade amanhã e sempre, mesmo em três meses e sempre do que somente hoje mesmo e talvez hoje somente?

Então, escutem esses senhores literários amigos do pintor. Se se tornaram amigos, é talvez, evidentemente, por muitas razões (variadas, diversas). Com certeza, pode ter havido interesse. E é preciso levar em conta disso. Mas, enfim, o mundo não é necessariamente tão mau, tão simplesmente, tão unicamente mau. Pode ter havido razões válidas (entendo válidas também para

vocês) para essas amizades, um verdadeiro *gosto* de um pelo outro. Então, isso também, é preciso levar em conta.

Escutem, então, esses senhores literários amigos do pintor: pessoas de gosto por definição e que têm feito suas provas (literárias). Pois eles, eles têm levado esses quadros para a casa deles, os têm guardado por um bom tempo. Isso é uma garantia. E aqueles dizem bem desses. Eis o que pode ser determinante. Não?

<>

Mas ainda... Mas nós, literários amigos dos pintores, não caímos numa armadilha grosseira? Não estamos condenados à expressões confusas, ao absurdo? Não vamos nos servir somente de ilhotas, de contrastes?

Pois bem! Tomemos como um desafio. Ou bem, aceitemos como uma ascese (por masoquismo?).

De qualquer maneira será um exercício.

E depois, isso deve nos trazer algum dinheiro (bem útil o dinheiro, nem que fosse apenas para nos permitir escrever sobre outras coisas, escritos de um outro tipo).

Algum dinheiro e uma ou duas dessas pinturas.

Para nos enxaguar os olhos *ad vitam aeternam*. Vamos! Isso vale a pena: *Gosto das pinturas de Fautrier*.

<>

Se dissesse somente uma coisa, deveria ser: *Gosto das pinturas de Fautrier*.

Mas, entremos mais avante no jogo. Procuremos as palavras. Engajemos-nos seriamente na partida.

Acontece no corpo humano *para acabar* com aventuras diversas: *A mais simples* (e eu diria bem a mais comum se eu não escrevesse no tempo em que escrevo) é o envelhecimento e a morte por velhice ou por doença. Isso dá lugar a sentimentos, reflexões e numerosas representações, algumas das quais comportam uma parte de revolta contra a condição humana, e não queremos dizer que esse protesto ou revolta seja completamente injustificada (senão vã). Mas o homem tentou também contra as necessidades fatais de sua condição, o consentimento e a felicitação. Existe, por exemplo, retratos de velhos e mesmo cadáveres (recentes) muito tranquilizadores, muito consoladores.

Quanto à aventura do corpo humano depois da morte, é de preferência passada sob silêncio. Quase não há literatura, pintura da decomposição. Ao contrário, o esqueleto é um objeto estético bem admitido, muito conhecido, muito utilizado.

Menos comum é a morte por acidente: o corpo humano em toda sua juventude, força, vitalidade, é brutalmente interrompido, suprimido de uma só vez, quebrado, esmagado. A descoberta do interior da vitalidade resulta de um estancamento brusco. Tem-se assim a vida finalizada. De onde nasce um sentimento de orgulho e de injustiça ao mesmo tempo.

Mas o lado acidental de tal acontecimento subtrai dele, parece, todo interesse estético. Não conheço representação artísticas com desfigurações semelhantes. Há aí qualquer coisa de indiferente, de fortuito, de sem causa (senão um *destino* ou fatalidade individual da qual não temos mais o sentimento bem presente, que não nos emociona de um sentimento bem forte). Ora, o acaso não é poético, não é trágico, custa parecer trágico.

Uma outra mais comum ainda é o assassinato; aí também, trata-se de um eco cuja causa é um pouco fortuita, mas com um elemento acrescentado de melodrama que o torna de preferência *muito* “considerável como objeto de arte”. No entanto o assassinato passional poderia ser uma tentação. A mulher assassinada porque muito bela. O homem assassinado porque sua mulher era muito bela e porque ele a incomodava. Mas o motivo do assassinato é muitas vezes sórdido, e (me esquecia de o dizer) aí só há ferimento (e muitas vezes não há desfiguração), não há o esmagamento do corpo humano.

Para continuar, descobriremos ainda uma outra aventura: é a guerra, os horrores da guerra (veja Goya, etc...). Aqui os cadáveres, aqui uma fatalidade da qual temos bem o sentimento, um tipo de sentimento de espécie (de espécie), e a miserável condição humana. Eis que é totalmente digno do pincel do artista a uma determinada época. A notar, no entanto, o lado habitualmente anedótico dessas representações.

Há também a morte por uma ideia (*A Liberdade conduzindo o Povo*, de Delacroix, etc...). Mas aí ainda, trata, antes de tudo, de uma fatalidade de espécie, de um tipo de epidemia (*Os Pestilentos de Jaffa*) ou de raiva coletiva. Não há lugar para um tal protesto, não há nada de tão trágico no que conhecemos já há alguns anos.

Para memória, citarei ainda a cirurgia (Rembrandt) e seus efeitos (os Mendigos aleijados das pernas de Breughel, ou seus Cegos). Trata-se aí de boas mutilações, de mutilações salutares que continuam a vida.

Enfim, voltemos a nossa última aventura, a mais recente.

<>

Indignava-se – ou quase – gozava-se por pouco que viesse das expressões da rádio russa tratando os nazistas de *canibais*. É preciso, no entanto, se render à evidência. Eram os russos, objetivamente, que tinham razão. Uma tal selvageria coletiva não se viu nem mesmo na Idade Média (senão, talvez, na Inquisição).

Mas e os reféns, mas e os nazistas? Ei-nos aqui, verdadeiramente, em pleno canibalismo. Canibalismo burguês. Certo, duvidamos, desde a repressão da Comuna daquilo que os burgueses eram capazes. Não os víamos ainda sob as espécies de suas gentes resolutas, *os nazistas*.

<>

Nem o senhor (caro *amateur*), nem eu somos selvagens. Contudo, a selvageria está aí, ela inunda o século. Caro *amateur*, nós vivemos em plena selvageria.

Como se dá isso? Não somos cúmplices? Ao menos à medida em que nós não a reconhecemos, em que nós não a denunciemos com constância suficiente.

Talvez à medida em que nós nos ocupamos de outra coisa (mas, é preciso se distrair e viver).

<>

Como se comportar diante da ideia dos reféns?

Pode-se dizer que eis uma das questões essenciais da época.

A reação mais comum é a indignação, a imprecação e o desejo de matar o carrasco, como inimigo perigoso do gênero humano. A reação é a ira vingativa.

Diante da ideia da tortura do corpo humano, o homem reage habitualmente por um sentimento complexo em que se misturam a vergonha, um certo desgosto pela vida nessas condições, mas sobretudo a estupefação, depois a ira e o desejo de matar (sem torturas) o carrasco, de aniquilar de um só golpe.

O desejo do carrasco – não considerando um certo sadismo que se desenvolve, me parece, no exercício da tortura – é de provocar confissões (por consequência, justificar o carrasco); denúncias, isto é, de fazer progredir a ação do que considera como sua justiça, - enfim de inspirar um terror salutar, isto é, de assegurar seu poder e sua paz.

É notável que geralmente esses procedimentos não dão certo.

Em toda alma bem nascida a ideia da tortura dos outros inspira, muito mais do que o terror e o pânico, o horror e a ira vingativa. E há sempre muitas almas bem nascidas para levar a história.

Nos mais inteligentes ou mais ambiciosos ela inspira a resolução de fazer tudo para suprimir na raiz ou na fonte a causa profunda de um tal terror, de mudar o mundo e de mudar o homem para que ele não seja mais susceptível de tais crimes. Ela pode, enfim, impelir a pintar isso em termos eternos.

<>

É preciso que na expressão de meus rostos e de meus corpos seja incluída a censura (não sei qual rancor, qual dolorosa surpresa, qual desprezo, qual desdenhoso ou qual simples perdão

talvez) – pois eles não estão mortos, eles não foram desfigurados, suprimidos, abismados por acidente. E sem dúvida a doença, o acidente causam desfigurações semelhantes. Mas toda a gravidade dessas desfigurações decorre de que elas vêm do homem (do inimigo na figura do homem) e que elas foram desejadas por cada carrasco para cada vítima, muito desejadas, ampliadas. E mais ainda, não é no tumulto e no fogo da batalha, mas no silêncio e no sangue frio das *ocupações* que elas foram perpetradas. E mais ainda, sobre reféns, isto é, por definição, inocentes, inocentes enganados, entregues sem defesa (e, primeiramente, sem consciência), sem queixas, sem luta possível, fracos.

IV

À ideia intolerável da tortura do homem pelo homem mesmo, do corpo e do rosto humanos desfigurados pelo próprio homem, era preciso opor alguma coisa. Era preciso, constatando o horror, estigmatizá-lo, eternizá-lo.

Era preciso refazê-lo em censura, em execração, era preciso transformá-lo em beleza.

Sem gestos. Nenhuma gesticulação.

A estupefação, a censura. Nenhum movimento, senão o movimento da imagem que invade o campo do espírito; do rosto torturado que sobe do fundo da sombra, que se aproxima ampliado; senão o movimento giratório das faces dos mártires no nosso céu como astros, como satélites, como luas.

<>

Tortura física, e é o corpo mutilado, endurecido, sangrando, cortado – é a cabeça esmagada, deformada, inchada, tumefata. Tortura moral ao mesmo tempo, como se trata de justos ou inocentes, – e é a expressão desses corpos e desses rostos. Expressão da qual não ousou falar por medo de interpretação. Contudo, na rigidez do corpo fusilado, pode-se ver desafio, protesto; nos rostos, uma expressão de estupefação dolorosa, e às vezes de desdém. E alguma coisa de mais alto e de mais nobre que a reprimenda: alguma coisa como uma bastante altiva *constatação*.

Tortura física, mencionamos primeiro, e volto a isso de preferência, pois que outro senão o físico, afinal de contas, poderia ser pintado? Mas pintado de tal maneira (com uma tal paixão, uma tal emoção, uma tal ira) que não se pode dizer que se trata somente de uma verificação. É evidentemente uma outra emoção que não aquela que pode acompanhar a clarividência que faz pintar: é o sentimento forte que faz nascer na alma a ideia de tais ações ou paixões.

<>

Que se compare isso às outras expressões que a guerra ou o terror inspiraram (por exemplo as obras reunidas no álbum “*VAINCRE*”). Aqui nada de gestos (aliás, por assim dizer, nada de membros: cabeças, troncos), nada de atitudes teatrais. Não é o *ato* da tortura, nem o sofrimento na tortura que são descritos ou evocados. É o resultado de tudo isso, é o objeto inerte ou

palpitante: é o cadáver, a parte, o pedaço. Eis o resultado horrível, eis o cadáver, o coto, a face machucada contra natureza, insustentável, com sua feiúra, sua beleza, sua música de horror e de falta, de remorso, de ira e de resolução.

<>

Nada de retratos. E não temos, portanto, a simpatia por um ser determinado, mas uma necessidade muito mais pungente, irresistível. Uma emoção religiosa (geral) ou metafísica, ao mesmo tempo que a ira e a resolução.

<>

Essas faces, são também luas e suponho que cada *amateur* que possuirá uma pregada no seu interior a considerará assim, terá uma cabeça martirizada assim girando para sempre como um satélite-de-face girando em volta de sua própria cabeça e para sempre inseparável dele.

Moralmente é bom que isso seja assim. Cada um vai querer ter, assim, seu satélite. Há os que terão muitos. Os meus se chamam R. L. e M. P.

<>

Certas manhãs quando, me levantando, percebo minha cabeça de refém, tenho muito vivamente a impressão da *sanguínea*, com o branco vírde e o negro como complementares do sangue, do ruivo.

<>

Obliterados pela tortura, parcialmente atormentados pelo sangue. Ofuscados por um atroz nevoeiro ruivo de sangue, um nevoeiro pegajoso como o sangue.

<>

A deformação da face humana pela tortura, seu ofuscamento pelo seu próprio sangue vindo do interior, pelo sangue do qual ela transborda, que ela guardava, que ela bruscamente libera...

Cada face se ofusca com seu próprio sangue.

<>

As máscaras negras, os *Escravos* de Miguelângelo, o *Guernica* de Picasso, as crucifixões, as descidas de cruz, as santas faces.

<>

Tratam-se de quadros religiosos, de uma exposição de arte religiosa.

<>

O fusilado toma o lugar do crucificado. O homem anônimo toma o lugar de Cristo dos quadros.

Aliás, são as santas faces, algumas das quais lembram muito o pano de Verônica (aquele que ficou com a marca do rosto de Cristo).

<>

E de igual modo os artistas da Idade Média e da Renascença verdadeiramente pintaram muito pouco os carrascos de Cristo, e não se vê em suas telas figurado o ato da crucifixão (quero dizer que não se vê os soldados com martelos pregar o corpo sobre a cruz ou com apoios levantar essa mesma cruz) e que eles, ao contrário, muito, a cada instante, a toda ocasião, representaram o corpo da vítima, tomando essa como pretexto para seus estudos de nu, isto sem dúvida porque ele consideravam o Cristo como o homem por excelência e seu corpo como o corpo masculino por excelência e que assim eles se identificavam, naturalmente, com ele, de igual – se bem que poderia ter sido mais lógico e mais fácil, sem dúvida, mostrar o ato de tortura para estigmatizar os horrores nazistas, afim de não deixar nenhuma dúvida sobre a origem, a causa, a responsabilidade dessas desfigurações, - Fautrier não sentiu gosto de pintar o carrasco, não sentiu aí seu coração, nem sua alma; não tinha o poder de fazê-lo. Enquanto que a vítima, a vítima, ah! Sei bem que eu poderia ter sido uma, sinto nisso a alma e o coração.

<>

Eis-nos, portanto, diante de um assunto novo, de uma importância (negativa) tal que pode resultar disso uma nova mitologia, uma nova religião, uma nova resolução humana. Essa religião não é verdadeiramente aquela da liberdade: é aquela da humanidade, com o que essa implica de disciplina consentida e, também, diante desses carrascos e de seus cúmplices, de intransigência.

<>

A unanimidade anti alemã, a unanimidade humanista contra tais violências, nos deu de novo uma alma comum – como na Idade Média – uma alma com a qual não temos que nos ocupar, pois é evidente.

<>

Como os artistas da Idade Média adoravam o Cristo, a Virgem e os santos, isso não tinha importância e era seu modelo indicado, seu único modelo, um modelo que eles pintavam com um fervor evidente, dado, naturalmente, sobre o qual não havia o que insistir, nem nada a dizer, o que lhes permitia de outro modo considerar esses modelos somente como pretextos e de se entregar todos inteiros aos problemas propriamente picturais, técnicos, - assim dessa nova unanimidade nacional, internacional, humana e de Fautrier.

<>

Portanto, Fautrier não temeu o modelo. Há nele a ira da expressão (do tubo de cor). Ele não é chamado a pintar para não dizer nada, ou para dizer qualquer coisa. Eis o esforço extremo. Como pode? Como pode ser que reconheço aí o horror e a simpatia que a tortura das carnes humanas, a deformação do corpo e dos rostos humanos me proporcionaram para além disso; o horror, o remorso e ao mesmo tempo a vontade de vencer, a resolução?

<>

Assim, portanto, Fautrier nos mostra rostos tumefatos, perfis esmagados, corpos endurecidos pela fuzilaria, desmembrados, suprimidos, comidos pelas moscas.

Ele tem razão, pois eis o negócio mais importante do século: o negócio dos Reféns.

E segundo, ele nos mostra isso como é preciso: de maneira tão surpreendente, (com o passar do tempo, cada vez mais surpreendente), e tão incontestável, tão *bela* que isso vai permanecer através dos séculos.

(Porque o homem conserva apenas, mesmo do horror, as imagens que o agradam).

V

Diremos, no momento, que os rostos pintados por Fautrier são patéticos, emocionantes, trágicos? Não: eles são espessos, desenhados com largos traços, violentamente coloridos; eles são pintura. Eis o que podemos dizer. Visto que não se pode dizer que sejam de carne. Eles não imitam a carne. A pintura sai do tubo, ela se espalha por lugares, por outros lugares se amontoa; o desenho se traça, se informa; cada um de seu lado, cada um de sua parte.

É toda uma maneira, uma família de sentimentos novos que Fautrier propõe: que vão do encantamento do olho ao horror, ao assombro do olho.

<>

Nós dissemos: seria vão tentar exprimir pela linguagem, pelos adjetivos, o que Fautrier exprimiu pela sua pintura. – Os adjetivos, as palavras não convêm a Fautrier. – O que Fautrier exprimiu através da sua pintura não pode ser exprimido de maneira diferente. Como poderíamos contornar a dificuldade? Talvez poderíamos tentar um elogio para o branco de zinco saindo do tubo? Um elogio para o pastel esmagado na massa, um elogio para o óleo colorido?

<>

Se o fim justifica os meios? Vê-se assim o resultado: atrocidades sem nome e quase sem rosto.

Eh! Portanto, *na arte* ao menos, o fim justifica os meios! Para esse resultado: a beleza.

<>

As produções de Fautrier tendem a se distanciar cada vez mais do quadro e a se aproximar de outra coisa. Especialmente por causa da espessura da massa. Aliás, o que é muito notável, é que falando propriamente, não se trata de uma espessura de tinta, como se acredita primeiramente. Se trata de uma espessura de branco.

Espessura informada pelo pincel ou pela faca, possuindo uma forma ou ao menos uma limitação determinada: pelo que? Pelo gosto do artista e as necessidades do modelo. Essa espessura possui assim, evidentemente, um relevo. Ela não é a mesma em todos os lugares. Ela é

aplicada de tal ou de tal maneira. Ela afeta, na maioria das vezes, a aparência de pétalas superpostas, mas ela é, às vezes, profundamente raiada ou ajuntada em cretas, barrancos, gretas. Sobre essa base, ou de preferência, esse prato, a tinta é aplicada em camada, na maioria das vezes, muito fina.

<>

... (Continuar desenvolvendo sobre a aplicação da tinta. O papel dessa massa para prender a luz ou servir para outra coisa, segundo a concepção da tela.)

<>

As partes da tela que não são cobertas por essa espessa camada de branco colorido são tratadas de uma outra maneira, aliás também extraordinária. Aí uma camada *especial*, brilhante, é aplicada quente, e é sobre essa camada ainda quente que é, enfim, aplicado esmagado o pó de pastel. Esse se incorpora à camada para constituir, segundo o dizer do artista, uma matéria de uma resistência mais certa ainda que a tinta a óleo. O todo toma uma aparência curiosa: ao mesmo tempo brilhante e granulosa como um reboco sobre fundo verniz.

Essa técnica muito particular impõe suas condições ao trabalho do pintor. Esse se prepara demoradamente para o quadro que vai realizar, mas essa preparação é toda platônica. Ao contrário, a execução deverá ser rápida e intensa. O dia em que o quadro concebido deverá ser pintado, Fautrier se levanta antes da alvorada. Ele começa por estender sua tela sobre chassis, depois ele cola sobre essa tela, tão forte quanto possível, uma ou várias camadas de papel. É quando intervém o aquecimento e a aplicação da camada e tão logo a integração a essa camada do pastel esmagado. Enfim, os tubos de branco são pegos, exprimidos, transportados sobre a tela, e o desenho com o pincel intervém em seguida ao mesmo tempo que a coloração superficial, pelicular (mais fina ainda que epidérmica) do branco por óleos coloridos.

Em algumas horas e em todo caso na jornada, a obra deve ser terminada. Ela é boa ou ruim. Se vê que em todos os casos ela custou muito caro.

Em algumas partes (aquelas em que a camada de branco é particularmente espessa) ela levará até um ano para secar.

<>

Uma coisa que responde Fautrier, a quem pensando fazer-lhe um cumprimento, diz que ele ultrapassou o quadro de cavalete, que ele escreveu para a parede, a arquitetura: “Não! Pois a parede determina muito a obra, há a luz, há a parede mesma com o que a gente deve se virar. Fernand Léger, ele, daria um afresquista maravilhoso.”

Está claro que Fautrier tem uma outra ambição. Ele quer romper a parede. Ele tem uma ideia do quadro como obra artística superior, como Rembrandt por exemplo podia ter, ou Vinci.

Como meteoro, também como música (salmo), como lua.

Fautrier conhece muitos incômodos interiores: ele lida o assunto com uma tal exigência (de uma parte), de outra parte com tantos escrúpulos interiores, que não tem necessidade de se impor escrúpulos exteriores. Sua paixão lhe basta.

Por uma vez essa paixão é-lhe imposta pela paixão de outros homens, da humanidade anônima.

<>

Eu falei de uma altiva constatação. Eu falei em outros lugares de constatação. Se trata, com efeito, de alguma coisa estática. De modo que ao invés de incitá-los à imobilidade, como todo espetáculo animado, dramático, obriga-os para o seguir a uma imobilidade de espectador – cada tela os atrai, leva-os a ela, causa um movimento, incita-os a uma ação viril.

E é assim que reúno o que tenho vontade de dizer do lado feminino dessa pintura oposta por exemplo a de Picasso.

<>

Após Picasso: masculino, leonino, solar, linha se dirigindo, generoso, rugidor, ofensivo, se exteriorizando, conduzindo ao ataque, Fautrier representa o lado da pintura feminino e felino, lunar, miando, ostentado em poças, pantanoso, atraindo, se retirando (após tentativas de provocação). Atraindo a ele. Chamando por ele, no seu interior. Para arranhá-los?

<>

Outra coisa: Fautrier é um gato que faz na brasa.

Ele tem sua maneira, bem dele, de ser *fauve*. Uma das maneiras mais características dos *fauves*. Sua maneira de excrementos: em argamassa pastosa, adesiva. E por cima, pela aplicação de suas garras sobre a cinza, por um pouco de terra, um pouco de cinzas (depois eles cheiram), sua maneira, assim, de recobrir ritualmente o excremento.

Tudo se passa como se Fautrier, após ser, em suas telas precedentes, liberto da parte pelas de coelhos, javalis, flores de cardo, florestas de Port-Cros, pelúcias, peles e olho de brasa da grande fera felina, tivesse vindo e permanecido, desde então ao seu lado de excremento, mania dos pequenos ou grandes montes de argamassa esbranquiçada (por causa da mania adquirida de expressão do tubo de tintas, de expulsão da tinta fora do tubo) – com a necessidade de recobrir, de esconder, de abençoar esses excrementos com alguns traços rápidos de cinza ou de poeira. De recobrir a cor, a matéria por um tipo de desenho para mascarar esse traço. Para fugir de seu traço. Que se perca a pista. Que já não se possa farejar muito o odor. E é então, ora limões, ora facas ou peixes ou rostos. Segundo o que ele ingurgitou? Ou segundo o desenho, o signo com o qual ele recobre de maneira maníaca o excremento, sempre o mesmo excremento (cuja espessura, a presença deve permanecer muito sensível).

Que ele me perdoe. Se há no que acabo de dizer um julgamento de valor, é o grande valor disso que aquilo quer dizer: o valor de uma tal necessidade, de uma tal exigência, tão pouco reconhecida esteticamente até ele, até eu, contudo tão inelutável.

E como não notar a esse respeito essa confirmação que fornece a aproximação – como devia cedo ou tarde se produzir – de Lord Auch e de Fautrier: Lord Auch definido, a partir da *Histoire de l'œil*, como aquele que confunde o esperma e a urina, a produção e a dejectão; Fautrier, como aquele que diante da obrigação de pôr uma quantidade considerável de excrementos, os cobre, os esconde (com uma pata certa) com uma cor transparente com significações variadas.

<>

Como as músicas exóticas (negras, árabes, chinesas, hindus, etc.) nos parecem apenas diferentes do barulho, as artes em geral nos parecem se elevar apenas acima do material. Tentativas de ave não capazes ou apenas capazes de se desprender do solo...

Assim, as pinturas de Fautrier, como todas aquelas que rompem com os charmes confirmados e habituais, nos parecem extraordinariamente desajeitadas, próximas da feiúra congênita do material empregado.

Ele afina um novo instrumento. Não é com o violino que ele quer nos fazer música, mas com uma nova caixa de harmonia que mais nos pareceu, primeiramente, com uma caixa ou uma çaçarola do que com um instrumento de música. E nada mais emocionante do que isso.

<>

Uma certa experiência, no entanto, nos adverte, nos ajuda a calcular obras válidas e duráveis, essas em que aparecem, ao mesmo tempo, uma certa espessura, certas complicações e uma certa irredutibilidade numa certa variedade (estudos, variações, modulações). A mesma que nos advertiu, primeiramente, que não há nada, há tempos, amável que agrada de súbito um olho informado; e que é preciso desagradar primeiro para agradar mais seguramente em seguida.

<>

Demonstração laboriosa e penosa. Insistência como tempos batidos pelos tambores ou os cobres. Grave bem isso na cabeça. Resistência bom signo.

<>

E ao mesmo tempo esse traço negro para cercar a cabeça, como um laço insignificante. Mas se ele não estivesse aí?

<>

O  de *OTages*: sigla

<>

Tão simples quanto a cruz.

<>

É por sua morte, às vezes, que um homem mostra que era digno de viver.

É na coleção de poemas de Éluard intitulada “*Dignes de vivre*” que se mostraram pela primeira vez os desenhos de cabeças de *Otages* tais quais as propõe Fautrier.

Nada de mais surpreendente que essas faces reduzidas a sua mais simples expressão.

<>

Do interior da cabeça alguma coisa chama o desenho, o traço em direção ao interior, mantém-no com as rédeas curtas, entra nele, se bem que parece roído, retido, escondido.

<>

Pouco a pouco, seguro de seu valor de pintor, seguro de seu pincel e de sua paleta, Fautrier recusou cada vez mais coisas, reduziu ao mínimo a concessão à pintura tradicional, se encontrou sozinho com sua ideia, tanto com suas tintas como com seus pincéis, tendo tudo abolido. Não! O que digo? Ainda está abolindo.

<>

Incômodo e ira manifestam-se em bouquet suave.

<>

Isso diz respeito à pétala de rosa e à fatia de pão com *camembert*.

<>

É meritório, nesse momento, no momento do triunfo de Picasso (Ingres) ter a coragem de fazer pensar em Turner, em Ziem, em Carrière, em Monet. De Giotto ou de Raphaël nos levar a Corrège, à Guardi. De ir ao extremo dessa tendência.

Que se pense nisso: era a única reação possível.

<>

Com Fautrier, a “beleza” retorna.

<>

Assim portanto, o corpo humano torturado, o rosto humano torturado, a ideia da tortura do corpo e da cabeça humana – no século XX – pelo próprio homem – em grande série – anonimamente, essa ideia mesma (embora em um outro grau) torturante deram lugar, por sua

expressão plástica, a uma série de obras do pintor mais revolucionário do mundo, depois de Picasso, de Fautrier.

O uivo da Espanha martirisada tinha sido exprimido plasticamente pela tela ilustre de Picasso, *Guernica*. Oito anos após, eis aqui *Les Otages*: o horror e a beleza misturados na constatação.

(Paris, janeiro 1945.)

Matéria e memória

O espírito não prevenido, a quem se leva uma pedra litográfica, primeiro se espanta. Assim, Lili, pela primeira vez, se queixando gentilmente que se transforme o quarto em cemitério de cachorrinhos. E é verdade que o atelier de um impressor-litógrafo, aquele de Mourlot Frères, rua Chabrol por exemplo (é o melhor exemplo), parece muito mais ainda que a uma dependência do British Museum, seção das arquiteturas antigas, com um depósito, ou com uma biblioteca, de pedras tumulares de pequenas dimensões. Aqui muitos trabalhadores e artistas se atarefam, se apressam lentamente. Nada de martelo entretanto, nem de tesouras a frio. Uma música mais discreta – como uma música de cabeceira. Nós suaves, arcos ternos, grandes molinetes, pequenos leques; e longos olhares, leves molhadelas, pressões calculadas: essas pedras são tratadas com doçura. Um conservatório de preferência, ou um subsolo de fabricante de alaúde.

Mas o escritor ou o desenhista: “Que pesado bloco de notas!” Ele é um pouco decepcionado, esperava uma pedra: eis uma página. Totalmente em ângulos retos. Totalmente lisa. Contudo, que ele olhe (ou tateie) de perto. Sob a página ele não tardará a encontrar a pedra. Pedra singular, é verdade. Ela foi polida com o maior cuidado. Suavemente descascada. Foi nela colocado o grão – o mais fino – à flor da pele. Sensibilizou-se-a. Tornou-se parecida com uma mucosa. De forma mais humana, esfregando-se. E talvez seria ainda preciso reconhecer aí algo do alaúde.

Interrogado sobre a proveniência dessas pedras, o sr. Mourlot declara tê-las em sua casa há muito tempo (seu pai já...). Quando ele sente vontade de renovar sua coleção, a manda trazer da Europa central: às margens do Danúbio, perto de Pappenheim, a carreira de Solenhofen... Assim, uma pedra alemã. Filósofo, que tem o gosto pelas artes. Dura e mole ao mesmo tempo. Compacta, pesada, um pouco servil. Bem: é preciso levar isso em conta.

Não são pedras para esculpir, nem mesmo para gravar. Elas não são propostas ao artista para que modifique suas formas. Ele não deve virá-las, olhá-las por detrás. Nem mesmo lacerá-las. Não são pedras para a luz, o sol. Elas não se parecem absolutamente com as pedras dos Alysamps.

Não. Elas devem ser tratadas cada uma como uma página. Mas agora, atenção! Trata-se de uma página muito particular. Cada uma, eu o disse, se parece com um grande bloco de notas, um bloco de notas impossível de folhear. Do qual dispomos sempre e somente da primeira página. Mais ou menos branca. Às vezes quase cinza ou bege claro. E todas suas outras folhas são

intimamente soldadas, aderentes. Feitas para suportar a primeira, para assumi-la, vir em seu apoio. Mas não por afirmações diferentes. É sempre a mesma coisa. Sempre a mesma coisa que será impressa até certa profundidade, abaixo da qual nada mais será impresso. É preciso certa espessura em que sejam afirmadas as mesmas razões, e, por baixo, certa espessura em que nada seja afirmado. Isso é necessário... Esse grande álbum coloca então certa insistência a receber o que se lhe impõe. Ele o recebe por várias páginas. Ele se convence disso profundamente. Tudo isso, aliás, sem nenhuma manifestação, bastante secretamente, na sombra, com um ar bastante fechado. Dá-se uma operação de tesaurização subreptícia.

Se então o artista deve tratar esse instrumento como uma página, será como a primeira página (ultra sensível) de uma pedra. E pode ser bom que ele tenha refletido sobre isso (ou sob isso)...

<>

Quando se inscreve sobre a pedra litográfica, é como se se inscrevesse sobre uma memória. É como se o que se fala à frente de um rosto, não somente se inscrevesse no pensamento do interlocutor, na profundidade de sua cabeça, mas aparecesse ao mesmo tempo em termos próprios na superfície, sobre a epiderme, sobre a pele do rosto. Eis então, uma página que manifesta imediatamente aquilo que se lhe confia, se ela é igualmente capaz de o repetir em seguida por muitas vezes. Pelo preço desse serviço, ou em compensação, ela colabora com a fatura, à formulação da expressão. Ela reage com a expressão; a expressão é modificada por ela. E é preciso levar em conta essa reação. Pois o que ela repetirá é essa expressão modificada. Mas por felicidade já é essa expressão modificada que ela manifesta desde o primeiro momento...

Mas eu penso nisso... Talvez seja o fato justamente de reagir que a torna capaz de memória?

Certo, sei bem o que teria sido inscrito sobre ela sem precaução, sem se importar com sua suscetibilidade, ela poderia também reproduzi-lo. Mas ela o teria também modificado. Mesmo se essa reação não foi consciente no artista, não consentida ou cuidada por ele. E desde então, não vale mais saber isso e levar em conta? Não é preciso tão logo ser informado? Quando uma pessoa, sabe-se por experiência (e aliás tem-se a chance de a ler imediatamente sobre seu rosto), reage às formulações, de outrem não se deve levar em conta, se dirigindo a essa pessoa? E então, não se falará um pouco com ela da forma como essa tem vontade que se fale? Não se dirá a ela

senão o que essa tem vontade que se diga, ao menos não se pronunciará o que se quer dizer de tal maneira que essa pessoa aceite, que ela acolha como é preciso?

E se me fazem notar que por conta disso não se dirige à pedra, ou que se dirija a ela de preferência mais como uma testemunha do que como interlocutor, ou de preferência ainda como intermediário e depositário, e que não se trata absolutamente de persuadi-la, responderei sem mais demora que seria bom, talvez, contudo de persuadi-la. De, em todo caso, fazê-la interessar-se. De interessá-la pela expressão. Sim! De uma maneira geral, só pode ser bom fazer o instrumento interessar-se pela obra, pelo material da execução. Pois, enfim, se desdenhamos dela, se a tratamos como simples álbum... Eh! Bem, não: ela não é um simples álbum, e ela vai fazer você enxergar isso. Enquanto que, ao contrário, se a gente se ocupa da pedra se levamos em conta seu caráter ávido, interessado, que alegria de sua parte! Que respostas! Como ela te recompensa! Como ela te paga – com dividendos – não com a confiança mas com a desconfiança (em suma) que lhe dedicou!

<>

Voltemos então a essas reações da pedra, e primeiramente, nesse momento propriamente falando poético (antes de toda preparação senão a anterior polidura): quando o artista luta ou joga com ela, para enfim lhe impor seu selo.

Se ela não obriga a nada o lápis, senão a uma marcha mais ou menos saltitante, a um *cross* ou um *steeple* variado segundo os obstáculos de seu gramatura – ela deixa a tinta gordurosa (e na umidade ainda mais – e a umidade pura ainda bem mais) se espalhar na sua superfície, ela a dispersa, ela a atrai (um pouco) em direção às suas bordas. Como se, talvez, em cada traço ela se apegasse a se impregnar inteiramente, a se fazer um com ele, como se ela quisesse transformar cada linha em superfície (e primeiro em casulo), mas ao mesmo tempo não podia chegar a isso, ou se poderia chegar com dificuldade, permitindo assim que outros traços sejam traçados do lado do primeiro. E com os seguintes, como com o primeiro, ela deseja cometer o mesmo abuso, ela nunca parece cansada ou desanimada pela sua derrota precedente – mas finalmente ela é bem batida, riscada, talhada em todos os sentidos, completamente empacotada, enlaçada, embrulhada ... Sua única vitória está em profundidade. Inapagável, senhor! Inapagável até uma certa profundidade em mim, senhor, sua vitória. E a repetirei, conte com isso (talvez mais frequentemente do que o teria agradado).

Mas quando um artista ao mesmo tempo não muito pretensioso de si e, não cego a seus desejos, um artista preocupado com ela, enamorado dela se apresenta e reserva a suas reações o lugar conveniente, ela parece então feliz de ter tido sua parte, de também ter-se expressado, e essa felicidade será comunicada às pranchas, à própria obra.

Para isso será preciso reservar um certo lugar às manchas, será preciso deixá-la tratar de certos traços, certas tarefa até o fim (ou não de todo até o fim), sem opor muito de outros traços. Livre para usar em seguida essas manchas ou máculas, mesmo que elas nos levem a mudar o caráter do conjunto, porque não? O que importa é a felicidade da expressão, e não se pode encontrar a felicidade sozinho, onde o instrumento (a esposa) não a encontra. Ao menos, não há praticamente criança provável sem essa condição. Será preciso permitir-lhe espalhar-se até o final – cada traço, cada mancha – até o fim de seu desejo, até o fim o movimento que provoca, até a imobilidade. Ou ao menos de ter dado a esse desejo uma indicação suficiente.

Mas é preciso para ser justo constatar ainda isto: ocorre que o artista, mesmo o mais enamorado pela pedra, tem necessidade de a brutalizar um pouco para fazê-la confessar seus desejos, fazê-la dar o seu máximo. Ele fica às vezes aborrecido com a falta de reações, ou por sua lentidão, ou seu lado exageradamente discreto, distante, limitado na extensão, no vigor ou na intensidade. Então, golpes de tampão, golpes de trapos, golpes de trapo enrolado, novos traços com tinta, risco com cacos de garrafa, listras com papel de vidro, barulhentas ranhuras com a lâmina de barbear ou com a lima de madeira, impressões digitais, pincéis de água arrancando sobre pretos imperfeitamente secos, aplicação de folhas de jornal, etc., etc. (Com seus instrumentos o artista também joga. Prefere seus instrumentos um pouco independentes, um pouco caprichosos, aqueles dos quais não se pode prever exatamente o curso.)

É que é preciso bem notar, com efeito, que a reação da pedra com os diferentes produtos com os quais se excede é discreta, e quase precisaria um microscópio, às vezes, ou uma grossa lupa para observá-la. A olho nu, cara de nada. Que o traço de tinta na sua superfície cria fitas de sabão de cal, ninguém, a olho nu, pode duvidar disso. E quando a “preparação” acidulada, já que chegamos aqui, é aplicada à pedra, é somente uma borbulha microscópica: nenhum caldo do giz sob o vinagre. Produz-se somente movimentos brownianos imperceptíveis: como uma “informação” senão hesitante – não, ela não é hesitante, ao contrário, muito resolvida e tragicamente precipitada – ao menos quase muda, como desejando se produzir sem atrair a atenção. Exatamente como uma pessoa maníaca realiza seus ritos subrepticamente, para ela

apenas (gestos por si só: curiosos, essa exteriorização sem fim exterior...). E, no entanto, bem entendido, ela tem tanta necessidade desses ritos, eles lhe são a tal ponto necessários, que ela os realizaria da mesma forma à vista de todos, sob as luzes de holofotes, sob a câmara colocada no ponto para as grandes tomadas...

E, talvez, de qualquer forma, trata-se aqui somente de uma questão de escala, de ótica, de proporções.

<>

A questão parece controversa, ou ao menos, durante um certo tempo teria podido ser, a saber se a aplicação acidulada fez baixar o nível da pedra, cria um relevo. E está claro que ela cria um, mas infinitesimal. Eu não gosto muito de negligenciar seja o que for: no entanto, parece que aqui, considerando aliás a espessura do papel que é em seguida aplicado, que é dado a amalgamar-se com a pedra, um relevo, mesmo não infinitesimal, mesmo relativamente importante, seria abolido nos seus encaixes. Enfim, a esta questão, deve ser respondido, e foi respondido com efeito, pela negativa.

Não. O interesse, o mistério, a gravidade vêm justamente do fato que não há gravura, não há relevo, que tudo se passa no estático: posso dizer sem destruição molecular? Trata-se de uma transformação imóvel. Como um rosto de repente tomado de palidez. Como o tornassol torna-se bruscamente azul... Isso parece vir de mais longe (no interior), ser o efeito superficial de uma emoção ou decisão profunda; como um fenômeno vascular; como de um coração na pedra, de algum músculo escondido.

Uma tal emoção se torna sobretudo sensível no momento da operação chamada “enlevage”, que é uma limpeza com a essência de terebentina. Pois essa pedra, tratada ao mesmo tempo como página e como rosto, como depositária e como interlocutor, isto é, por aquele seu autêntico traço, deve ser ao mesmo tempo manifestada e colocada, chega um momento, com efeito, onde se vai (meu Deus! O primeiro trabalhador chegado) apagá-la deliberadamente na superfície, a privar da muita visibilidade, tirar dela o imediatismo do depósito. E ela não se defende, não pede melhor sem dúvida, sabendo bem que ela bebeu, engoliu rapidamente o que queria conservar.

Mas é no curso e em seguida a essa operação, é no estado em que ela se encontra então, pálida, retida, o desenho tornado quase invisível, que a figura da pedra parece mais emocionante.

Trata-se bem aqui de uma profundidade de memória, de uma profunda repetição interior do tema que foi inscrito na superfície, e não de alguma outra profundidade. É a memória, o espírito (e a confiança que eles implicam em identidade pessoal) que fazem aqui a terceira dimensão. E eis aqui, então, uma inscrição no tempo tanto quanto na matéria. E essa inscrição é de uma outra maneira que a habitual que responde ao provérbio: *scripta manent*. Ela só fica, por assim dizer, no possível. No imanente.

Vê-se que procuro minhas palavras, e através de minhas palavras, minhas ideias, ou antes, as qualidades dessa pedra e a característica (e as leis) dessa arte. O que se concebe bem se enuncia claramente: sem dúvida... Mas somente o que não se concebe bem merece ser exprimido, o deseja, e chama sua concepção ao mesmo tempo que a própria expressão. A literatura, em definitivo, poderia bem ser feita para isso... Ser considerada precisamente desde o princípio como meio de conhecimento.

<>

É no amor ainda, é num beijo, numa série de beijos que a pedra é levada a liberar sua memória. É-lhe preciso uma solicitação bem próxima, um abraço perfeito (sob a prensa). É preciso que o papel se case perfeitamente com ela, se alongue sobre ela, fique aí – num silêncio sacramental – um certo tempo. E a pedra deixa, então, não somente copiar sua superfície, mas verdadeiramente ela se entrega ao papel, quer dar-se a ele o que está inscrito no seu próprio fundo. Talvez essa entrega profunda seja facilitada pela criação de um vazio (aquele ao qual a natureza tem horror), talvez seja por uma ação de capilaridade (mas não é a mesma coisa), é certo que no papel, sob a prensa, o desenho remonta do interior da pedra. E quero somente isso como prova. Quando uma pedra tem o que se chama um passado (como uma mulher teve muitos amantes), tão bem polida quanto tenha podido ser, acontece que ela lembre no amor o nome de um de seus amantes antigos, acontece que sobre a prova de uma estampa (por exemplo) o impressor espantado vê aparecer, como uma lembrança involuntariamente aflorada, o traço de um Daumier muito antigo no qual a pedra, a uma certa profundidade, e de uma maneira completamente insuspeitável, tinha guardado o traço. Dessa pedra, nada mais a se fazer. Essa pedra é boa de se matar. De matar com suas lembranças. Que se tente apagá-las dela, estirpá-las, extenuar-se de preferência, Tanto que na próxima operação de impressão ela não poderá resistir – e se quebrará.

Mas qual é a condição sem a qual o papel não obteria nada, e tudo permaneceria apenas possível? É preciso que antes do beijo o corpo inteiro da paciente tenha sido recoberto com um outro tipo de tinta do que aquela que serviu para historiar. Como um tipo de batom. Que ele tenha sido inteiramente maquiado. Mas ainda que a maquiagem somente tenha *retido* a história precedentemente contada, segundo os termos mesmos da sedução. E ainda somente segundo a maneira pela qual a pedra a terá compreendido e aceito segundo seu pequeno entendimento particular.

Nesse beijo, a pedra não dá nada do fundo dela mesma: ela se limita a dar o que lhe foi imposto como ela pôde modificar no mesmo gênero. Para o resto, parece dizer, sou muito polida, fui muito aplainada, terá de mim somente o branco, nada de minha vontade²⁷¹, nada da minha natureza muda. Está para nascer aquele que me fará falar.

Mas é aqui que intervém, que pode intervir o maravilhoso artista, aquele que mais proporcionou tentações possíveis à pedra, que a engajou assim a extasiar-se um pouco... E o que de mais emocionante do que essas fugas, esses favores, – esses esquecimentos obtidos de uma pedra? É o que vários *amateurs d'art* preferirão na chapa puxada, é pelo qual serão reconhecidos ao artista maravilhoso.

(Paris, fevereiro 1945.)

²⁷¹ No original, *gré(s)*. *Grès* é um tipo de pedra. O autor joga entre a palavra vontade (*gré*) e essa (*grès*).

Pequena meditação reflexa

por

fragmentos de espelho

A todo desejo de evasão, opor a contemplação e seus recursos. Inútil partir: transferir-se às coisas que te acumulam de novas impressões, te propõem um milhão de qualidades inéditas.

Pessoalmente, são as distrações que me incomodam, é na prisão ou na cela, sozinho no campo que eu me entediaria menos. Em todo lugar, e o que quer que eu faça, tenho a impressão de perder meu tempo. Mesmo a riqueza de proposições contidas no menor objeto é tão grande, que não concebo ainda a possibilidade de dar conta de nenhuma outra coisa, mas da mais simples: uma pedra, uma erva, o fogo, um pedaço de madeira, um pedaço de carne.

Os espetáculos que pareceriam a outros menos complicados, como por exemplo, simplesmente o rosto de um homem prestes a falar, ou de um homem que dorme ou qualquer que seja a manifestação de atividade num ser vivo, me parecem ainda muito difíceis e carregados de significados variados (para descobrir, depois para religar dialeticamente) para que possa pensar a me atrelar por muito tempo...

Direi que estive muito contente quando Pierre Charbonnier me pediu para reproduzir algumas frases à guisa de prefácio de sua exposição? Primeiramente, não totalmente. Esses tipos de declaração, relendo-as, em *verdades*, como num espelho, me incomodam. Depois, era óbvio que elas justamente conviessem à pintura em questão? Mas, enfim, por outro lado, sim, eu fiquei contente: porque Charbonnier, na prática, no meu espaço de relações, se propõe a mim como um bom amigo, no qual por momentos percebo as ambições (ou falta de ambição) e os problemas, as dificuldades e as conquistas, – e estou certo de gostar dessas coisas nele.

Se, então, devo-lhe (e sem dúvida) algumas palavras de minha lavra mais particular, ei-las. Não imagino Charbonnier como um pintor de temperamento. De problemas, talvez, ou de reflexões.

Aliás, modesto. Parece apresentar à natureza somente um espelho. Não intervindo, se diria, apenas para suprimir somente o que as fotografias, por exemplo, ou as “pinturas idiotas”, guardam muito enfadonhamente.

Mas, que parece a natureza vista por fragmentos num espelho? Precisamente que ela me interroga. Um vivo perfume de absurdo então se desprende disso, estranhamente misturado de evidência, ou quanto a mim de “lucidez”...

A natureza fora-dos-espelhos, esse mundo a cada instante em que me comprometo (quando pego esse tinteiro, por exemplo), nosso espaço tátil em suma como Braque o restitui, Ah! não é a mesma coisa... É um lugar, para o olho mesmo, onde passear, para explorar, objetos para tatear, para apertar, enfim para interrogar. Há nisso (indefinidamente) o que “crer se apropriar”: do que se alegrar.

Mas, nisso mesmo, tão logo, por fragmentos num espelho, *coucou!* Se posso ter prazer ainda por algo, é somente com essa (absurda) “lucidez”. Os papéis têm mudado! Isso, antes de tudo, te zombaria... Isso te interroga. E quanto mais abrimos bem os olhos, tanto mais os olhos se abrem largamente. Mais isso te questiona. Que estranho problema! Faça a experiência, eu te peço. E trate de sair dessa, de outro modo, que não seja com caretas...

Charbonnier se sai muito bem, permanecendo adiante (pelo menos na aparência) muito rígido, tendendo a *reproduzir somente a questão*.

Então, vamos, você me dirá! Em quais termos? E a pintura, esse pintor, não teve que *passar por lá?* Eis o obstáculo, sem dúvida (ou o milagre). Não foi preciso durante esse tempo sacrificar as questões da pintura, ou impedi-la, antes, de substituir suas respostas (sua magia, suas ilusões e as alegrias que elas dão) à austera questão do espelho?

Vinte deuses, como isso se complica, pela minha cabeça, não acabarei, se não restabeleci nesse ponto (onde estou) algumas linhas, subsequentes àquelas que Charbonnier paradoxalmente quis escolher:

... Desde então, como poderia descrever uma cena, fazer a crítica de um espetáculo ou de uma obra de arte? Não tenho sobre isso nenhuma opinião, não podendo mesmo nisso conquistar a menor impressão um pouco justa, ou completa...

É, no entanto, a verdade! E como se dá que não me interesso por isso constantemente?

Sem dúvida porque nesse mundo em que me engajo eu concordo e concordarei sempre de boa vontade com as coisas – e primeiro, por exemplo (preste atenção), que existência precede essência *ou* determinismo libertado – até a prefaciar catálogos ou dar minha vida por uma ideia...

Desde que aos espelhos me acordem – ou digamos somente que nos fragmentos de espelho, me acolham, me aceitem – *expressão antes de palavras ou pensamento*.

(Paris, maio de 1946.)

Braque

O Reconciliador

Leitor, para começar é preciso que confesse: tendo aceitado escrever aqui sobre Braque (sem dúvida porque, antes de tudo, muito desejei fazê-lo sem me perguntar em qual lugar), eis-me aqui bem embaraçado.

Não que muitas ideias não se apresentem a mim sobre o sujeito de Braque. Muito pelo contrário, e que não me venham todas de mim, – que todas, no entanto, poderiam ser-te úteis. Mas, muito, e vejo bem que não poderei dizer tudo. Se bem que o importante pudesse me parecer, primeiramente, dizer somente o que sou o único a poder dizer. E como, desde então, melhor dizer que por um tipo de apreciação de minha ideia global íntima de Braque, por tão arbitrária ou pueril que ela possa parecer: um tipo de poema à minha maneira?

Mas, neste lugar (I)? Como introdução a uma coleção de reproduções? Não, sem dúvida. Pois essas páginas que você se dispõe, lendo-as ou não, a fazer girar nos seus centros para penetrar o mais cedo na obra própria, por que, então, são feitas, senão para esse ofício (de serem giradas), tão bem que nada nelas deva amontoar-se para não pesá-las, ou as torne enfim, como portas semelhantes a alguma cortina pronta para o espetáculo, – espessa pelas minhas próprias cores.

Assim, você não encontrará aqui o que sei fazer de melhor, quero dizer que não vou me ocupar de fundamentar seriamente na realidade (isto é, em palavras) o magma de minhas autênticas *opiniões* segundo as quais, por exemplo, Braque para mim, pois bem, se situa um pouco, a igual distância de *Bach*, pronunciado à francesa, e de *Baroque*, – com uma ligeira atração do segundo lado por causa do adjetivo comum *Braque*, o qual existe também, não posso fazer nada, e apresenta alguma relação de sentido com *Baroque*; segundo as quais ainda o bom cachorro rude e antes grave e muito fiel que leva o mesmo nome intervém logo nos arredores, como também essas *Barques* (viradas imediatamente sobre a areia) que podem muito bem ser pintadas com todas as cores vivas, elas não são, antes de tudo, menos marrom, como é a madeira em geral, quer se trate daquela dos depósitos ou das granjas no campo verde ou dos amadeiramentos de salas de jantar, das estantes, das tribunas dos órgãos ou simplesmente dos violinos ou dos violões, – com a metade direita, isto é, esquerda dos quais se parecem indiscutivelmente, muito, com o B inicial do nome de nosso grande homem, enquanto o Q com seu cabo evoca irresistivelmente, seja uma caçarola de barro, seja uma colher de tigela, seja um espelho de mão, – e que o A de sua única sílaba soante soa aberta e grave como brama o remo...

Não! Não devo aqui fundamentar essas coisas em realidade. Isso seria muito sugestivo, muito imponente, muito pesado para a sua memória. Arriscar-me-ia a que você muito me odeie (de não mais poder esquecer). E não duvide, no entanto, que isso possa te parecer tão sério um dia, tão preciso e indiscutível, e objetivo, nem mais nem menos, que por exemplo isto (que parece anulá-lo, é por isso que considero útil proferi-lo a seguir): que Braque, pois bem, nasceu em 1882, – em Argenteuil, – depois viveu no Havre até os vinte anos, – época em que vem a Paris se entregar, é como eu te digo, à pintura, – e após um breve período *fauve*, depois *cezariana*, – travou conhecimento em 1908 com Picasso, – com o qual fundou a escola cubista, – depois vem o período dos papéis colados,... etc, e que enfim Braque mora atualmente em tal rua, em tal número, mas só recebe, eu te previno, com hora marcada... Não! Para o leitor que se apresenta aqui é preciso somente que após tê-lo assim em minha antecâmara várias vezes feito girar sobre si mesmo, eu o lanço a cavalo sobre meus carneiros no corredor dialético no fundo do qual se abre *minha* porta sobre Braque, para o deixar aí, enfim, cara a cara com as reproduções.

<>

Eis, então, algumas páginas mais adiante, de reproduções, e este álbum dá conta de uma obra *artística*, e esta coleção se chama *tesouro*. Como pode ser que as obras do passado sendo tão satisfatórias, não sejam suficientes; como pode ser que se torne ainda pintor (ou poeta)? E como pode ser, de outra maneira, que *somente* (pode-se constatar mais facilmente após alguns lustros) se instalem nos museus, no tesouro, justamente as obras desses que primeiro, ou num momento qualquer, fizeram caso das obras precedentes, não quiseram fazer obra artística, mas outra coisa?

As duas coisas pela mesma razão.

Porque as obras do passado, afinal de contas, não são, sem dúvida, tão satisfatórias. Ao menos para certos homens. Simplesmente porque o passado é o passado e a cada minuto tudo muda. Que tudo se torna para cada pessoa heterogêneo. Que cada pessoa recoloque tudo em questão.

Esta pessoa que sofre sua diferença (todas, certo, não a sofrem; e, no entanto, uma classe inteira, às vezes...) pode, desde cedo, ressentir *ao menos* um desejo: primeiro (talvez) de aparecer como tal, de se conservar, se afirmar: direi mais, de se distinguir. Mas acontece também de conceber sua singularidade na angústia. E o que ela deseja então? Tornar-se um homem comum.

Não falo aqui dos artistas por persuasão, nem dessas pessoas que procuram sensações, mergulham no desconhecido para encontrar o novo, pedem para ser projetadas, sacudidas, aguilhoadas, receberem cócegas, exaltadas: esses quase não me interessam. Mas desses, ao contrário, que ressentem violentamente o caos e o perigoso balanço do mundo, a leveza da pessoa, sua vertigem, sua tendência a sua própria perda, – e que desejam violentamente os modos do equilíbrio. Persuadamo-nos, quando um rouxinol canta, é que seu equilíbrio o exige, e que ele cairia do galho se ele não cantasse nesse instante. É que ele corrige assim, ao mesmo tempo, seus passos precedentes e o mundo que daria voltas com sua confusão e sua perda se ele não cantasse nesse instante. Eis, também, porque, cara sociedade, certos filhos teus não são mudos!

Afirmarei nesse momento, e nisso me parece estar de acordo com Braque, que a melhor maneira para a pessoa encontrar o comum é ir fundo em sua singularidade (deixada, sobre outros planos, a compensar isso, como ela pode tão logo sentir nisso a necessidade, por qualquer adesão mais estreita, cívica ou familiar por exemplo, qualquer voluntária imitação). É não conceber sua diferença como uma infelicidade. E encontrar o meio de o expressar. É tomar, enfim, seu próprio partido. E, tão logo, a alegria é reencontrada, e toda a preocupação e escrúpulo desaparecem, dizendo respeito, por exemplo, à verdade ou a dessemelhança do que se exprime. Que vemos de fato? Senão que o que parece dessemelhança ou fantástico numa época, toda impregnada que seja das verdades da época precedente, tem desse fato mais chances de ser verdade, que o que parece-lhe natural ou semelhante, visto que o semelhante sendo somente a academia do antigo verdadeiro, é então, falso por definição.

Talvez se trate até aqui somente de portas já abertas, e que somente fiz com que você atravessasse de novo. Mas, eis aqui o que alguns artistas modernos encontraram (ou reencontraram), e entre nós na primeira fila, Braque, – e que nos pareceu mais importante mesmo que as precedentes proposições.

Aconteceu-nos de constatar que para nos satisfazer, não era tanto nossa ideia ou do homem que deveríamos exprimir, mas vir ao mundo exterior, no partido tomado das coisas. E que, enfim, o homem – seu canto mais particular tenha a chance de produzi-lo no momento em que se ocupa muito menos dele mesmo que de outra coisa, em que se ocupa mais do mundo que dele mesmo. E o que quer que diga aqui o homem, que não vê aí muito mais longe que a ponta de seu nariz, é muito bom aproximar isso de sua mania ou faculdade de dominar um pouco o mundo, de se inventar alguma tomada sobre ele, enfim, de sua faculdade científica. Digamos que acontece ao

homem de se esquecer para considerar o mundo e crer descobrir alguma coisa. E jamais, mais do que antes, ele se mostrou homem, jamais respondeu melhor a sua definição, ou destinação. Jamais melhor se deu conta dele mesmo.

Ora, acontece que justamente somos “plenos de elementos naturais”, de impressões sensoriais, plenos desde a infância. Trata-se, desde então, simplesmente de liberar isso. Sem vergonha. Isso já não é tão fácil. Considerando o mais simples objeto, pode-se sustentar que cada pessoa possui dele uma ideia profunda, ao mesmo tempo inocente e complexa, simples e alimentada (espessa, colorida), pueril e prática; e mais ainda, arbitrária e comum. Não é o *bom senso*, não é a ideia razoável: é, diz Jean Paulhan, “o que tem na cabeça em todo momento”. Eis o que se trata de entregar honestamente, sem outro escrúpulo. Se cada um chegasse aí, que poesia (feita por todos)!

De onde vem essa ideia, à qual ainda não corresponde nenhuma palavra, que se forma *contra* a simplicidade abusiva da palavra que designa comumente até então a coisa? Ela é inata? É a ideia infantil (Braque diz que a gente para de enxergar após vinte e cinco anos)? Ou, antes, formada por uma sedimentação incessante, a soma nesse dia das impressões recebidas? Recebidas no silêncio tanto como pela ciência? O resultado de uma lenta e profunda impregnação... pela qual o mundo exterior e o mundo interior se tornaram indistintos? Com o favor do que se produz, então, a saturação, a necessidade de entregar, de soltar, a necessidade de se desembaraçar da ideia, de trocá-la por um objeto estético? Quais são suas características, uma vez comunicada? Quais são seus poderes? Tais são algumas das questões que coloca e que resolve o menor quadro de Braque.

Em todo caso, é com certeza que nossos assuntos diletos serão então os mais próximos objetos, aqueles dos quais somos mais seriamente impregnados, esses também cujo “mutismo-até-o-presente” nos parece um belo dia insuportável, e que pretendem de repente, *mort et fort*, e todos os negócios parados, tomar a palavra através de nós.

Mas como é nossa pessoa inteira que se exprimirá com relação a esses objetos mais comuns, e que são comuns somente a nós mesmos, eles se tornarão facilmente mitológicos. Violões, violinos, jarros e bacias tomam assim o lugar de liras e urnas.

É a este ponto que é preciso dizer algumas palavras de uma tentação poderosa que se abre, então, aos artistas apressados, e que é de tomar da natureza seus elementos. É, assim, que lhe

acontece de ir procurar, como a andorinha a palha, qualquer coisa para fazer seu ninho. Papéis colados, fios de ferro, pedacinhos de conversa, lugares comuns. Gostaria bem que não fosse uma preocupação sórdida que tenha feito abandonar aos nossos artistas a colagem ou os papéis colados, e vou encontrar para eles razões nobres. Nos papéis colados, é preciso bem ver outra coisa que uma “matéria”. É preciso ver a crítica da pintura. É preciso ver aí o que responde melhor, no artista e no amador super intoxicados, pelo desgosto (que pode sobrevir) da pintura, – e a necessidade de apoiar o quadro em qualquer coisa de indiscutível. Certo, além disso, a pobreza do papel colado me encanta. Se falta aí a cor, tanto melhor. No entanto, ela está aí, para os amadores mais finos. Mas, foi preciso ultrapassar isso. Porque muito fácil, uma vez concebido. Porque indigno de ser continuado. Porque truque infalível, em suma. Foi preciso trocar o indiscutível-elemento-irrepressível por outra coisa. Por qualquer coisa mais aleatória, mais heróica, à primeira vista menos revolucionária. Em ater-se à pintura a óleo, aquela dos maus pintores, dos bombeiros. O absurdo, o verdadeiro desafio terá sido abandonar a ideia de colocar o fogo na água. Visto que, nós o vemos bem, fazemos quadros, fazemos pintura. Teremos a pele da pintura a óleo tratando-a de uma certa maneira. Passo do espírito surrealista (e, *frequentemente*, do espírito revolucionário) ao extremo? Talvez. Passo também do espírito clássico, *na sua formação*. O que produzirá de agora em diante o quadro indiscutível, não será mais um elemento heterogêneo ao meio de expressão, ou coloquemos no gênero, escolhido (ou consentido): será uma qualidade empírica, incluindo, por conseguinte, o julgamento da duração. Será sua conquista mágica, seu lado mais-que-razão, além-das-significações. Sua autoridade inconcebível, constatada muitas vezes, sua resistência a todos os pontos de vista críticos, a todos os desgostos. E que vê somente nos últimos quadros de Braque, esse *Billard*, por exemplo, o truque mágico é também bem sucedido, muito mais meritoriamente bem sucedido sem dúvida, que nos papéis colados? É talvez, é, diz-se, porque renunciando a tomar da natureza os *elementos*, lhe pedimos seus segredos. Sim, sem dúvida, olhando bem, na maioria dos quadros de Braque se poderá reconhecer alguma coisa, aqui como o segredo da cristalização, em outros lugares da lignificação (observe a *Patience*, como ela criou raiz, e não somente raiz), em outros lugares ainda da quitinização ou da aparência em corte de sílex.

Mas ainda, o que vai resultar, para o tom de nossa obra, da escolha desses assuntos e de nosso comportamento geral, acima esboçado? De uma parte uma grande intensidade: “A tensão da lira”, diz simplesmente Heráclito, – e, com efeito, para que ela soe, é preciso que ela esteja

tensa. De outra parte, um tom surdo, uma vontade de modéstia: as coisas habitualmente mudas não falam com um tom arrogante, nem sobre um modo bêbado ou dansante.

Breve, um nobre intimismo.

<>

Mas talvez tenha chegado ao ponto em que deva me resumir, ou recolher, para concluir.

Disse que a única razão e justificativa da arte era uma imperiosa necessidade de expressão. Não para perturbar, mas para assegurar. Disse que a única maneira de nos exprimir autenticamente era de megulhar em nossa diferença, – de exprimir, através de uma matéria tratada sem vergonha, não a partir de nós mesmos, mas a partir do mundo, – e, então, dos objetos mais familiares, dos quais somos mais seriamente impregnados, – expressos com a intensidade e a modéstia que lhes convém.

Disse que iríamos chegar assim à coisa ao mesmo tempo clássica e mágica, que é todo o contrário de uma ideia. E, assim, ao que estacionará nos museus, que exprimirá autenticamente não somente nós mesmos, mas nossa época.

Concluirei afirmando que se trata aqui da especialidade francesa. E que no interior da arte francesa, é nesses tipos de obras, modernas, que atinge a perfeição. Pois, encontrando, enfim, o problema mais profundo, o resolve, – tão *bem* que seu sucesso não seja mais o honesto-homem, mas o Homem – com a Natureza das Coisas *pela sua ação*, enfim, reconciliada. O que pode se pedir de melhor? ... E que nos deixem em nosso laboratório.

Tudo o que daqui para frente exporei é somente afim de desabrochar um pouco essa conclusão.

Que meios emprega Braque, em suma, para me satisfazer? Me colocando, ao mesmo tempo, na altura ou profundidade de meu problema e no conforto da natureza familiar ao homem de hoje, ele me escora de todos os lados. Na altura do gosto mais exigente, ele provoca um efeito sedativo. No *mezza voce* e no grave. Observe o marrom e muitas outras cores fundamentais: aquela dos suportes de madeira, das lavras, da vegetação, o negro dos fornos, o branco azulado das nuvens tinham necessidade de ser um pouco domesticadas, de ser repartidas um pouco mais seriamente que na natureza; para nosso bem-estar, nosso conforto. E direi a mesma coisa das

formas: eis todas, falo das mais familiares, recortadas à nossa medida, aquela que esperamos bem (pois somos prudentes) encontrar aqui: quadros de dimensões médias. É a tal ponto que numa exposição, na qual não há nenhum Braque, temos sempre a tendência a nos aproximar da janela, se por acaso há uma, ou, na falta de janela, de outra coisa: a mesa do diretor, por exemplo. Mas aquilo não vai sem alguma vergonha, remorso ou inquietude quanto a nosso bom gosto. Quando há Braques ei-nos dispensados de qualquer sentimento desse tipo. São mesmo os quadros que nos surpreendemos a preferir, é bem com os pintores que temos a tendência de ir nos repousar (outros quadros). Para reunir nossa identidade pessoal no minuto em questão, e essa espécie de acordo ou de unísono com nossa solidez particular: nossa saúde. Ei-nos justificados de nossa *falta de gosto*. Enfim, reconciliados com nossos olhos.

Esse equilíbrio não comporta nenhuma falta. Nada que seja inferior lá dentro ao que se faz estranho ou excessivo nas outras nações ou civilizações. É à altura ou à profundidade de qualquer coisa. Nada falta aí, em suma, senão o excesso. Senão também, graças a uma certa amplitude, densidade e mesmo carga, o que a perfeição tem, às vezes, de perigoso: fragilidade, elegância, graça. Há aqui um *luxo* (de *precauções*), uma *harmonia* (de *censuras*).

Assim observe-se que os tótems, os objetos mágicos de certas civilizações (Grécia em outros tempos, França talvez agora) são *tranquilizantes*. E não terei necessidade de o explicar mais, se cito, em seguida, os nomes de La Fontaine e Boileau; de Rameau; de Poussin, Chardin, Cézanne e Braque.

Agora, ouve-se dizer, às vezes, que Braque tem tudo do burguês. E por que o dizem? O que acontece é que com esse pleno contentamento que tal obra nos oferece, sem nos fazer, de forma alguma, violência, somos ingratos, esquecíamos o bem que ele nos fez, o desequilíbrio de onde nos tirou, e o julgávamos medíocre ou fácil. É o resgate de tal perfeição, se na nossa medida, onde nos instalamos tão bem, que não a sentimos mais (nos arredores), que nos habituamos muito rapidamente com isso.

É enfim que no espaço de uma vida (a de Braque), uma revolução foi realizada e um novo regime levado à perfeição.

Com relação a Chardin, particularmente um grande espírito, recentemente morto, e que se conhecia bem a propósito das “origens do espírito burguês na França”, me dizia que Braque representava seu “semelhante” na história, o segundo termo, o termo, os últimos dias. Sim, assim

quero compreendê-lo. Mas, vejamos bem, no entanto, a diferença das duas épocas, e o mérito, por isso, e a importância da obra-prima atual.

Ninguém, penso, que não o sinta: o problema é na nossa, muito mais extenso e profundo, e então, para uma arte confortadora, a dificuldade é bem maior. É que cada um, enfim, tomou consciência: apenas como caos ou remoinho inomináveis, muito provadores para a sensibilidade, nem o Homem, nem a Sociedade, nem a Natureza mesmo, para dizer a verdade, não existem ainda. Apenas no futuro de sua reconciliação.

Mas algum, tão bem, pode somente constatar: pela virtude de uma ação paciente, operando sem vergonha a partir do mais profundo do indivíduo, tanto da natureza quanto do povo – a partir do mais baixo, do mais vil (se queremos considerá-lo assim), sim verdadeiramente a partir do chumbo, acontece que às vezes, no decurso de nossa pré-história mesmo, a futura reconciliação se prefigura.

Limitemos aqui esse pouco do “nada que se possa dizer” de coisas expressamente feitas para serem vistas...

Braque é , visivelmente, um desses reconciliadores provisórios. Que se pode pedir a ele de melhor? E que nos deixem em nosso laboratório.

(Paris, junho-outubro 46.)

Braque

ou a arte moderna com

acontecimento e prazer

Abandonar a presa pela sombra, não farei isso minha proeza, e não é com alegria de coração, certamente não, que trocaria, por exemplo, o prazer que me dá a obra de Braque, por aquele, cheio de enfado e de tédio, de arquitetar a seu respeito alguma teoria.

Mas, não se trata disso. O que me propõem somente? Justificar aqui, isto é, a um grande público (I), esse prazer, o interesse que trago por essa obra, e meu desejo enfim (tudo isso é certo) de vê-los partilhados.

Pois bem! para os realistas em política, dos quais me lisonjeio de ser o aluno e o amigo, me lembrarei para começar, me desculpando de ter que fazê-lo para que eles me dêem ato primeiro, que Braque é contado, com razão, como um dos mais importantes entre os pintores da escola de Paris. Ora, me desculpo de lembrar também, a escola de Paris, na subversão atual das civilizações, é um pouco como a escola italiana no momento da Renascença: um signo somente, talvez, mas tão logo tão visível (por definição), e com tanta felicidade, tanta autoridade formulada, que corre o risco de ser na subversão, ao menos, tão ativa quanto qualquer outra coisa e se tornar (de ser considerada mais tarde) com razão ou sem ela, origem e centro.

Os povos desse mundo, os guias dos povos desse mundo teriam interesse em vir aqui ver. Isso lhes concerne diretamente. Isso pode ter seguimentos de muitos séculos.

<>

Talvez virá um dia em que o público não terá mais necessidade de que sua atenção seja atraída por tais acontecimentos, em que experimentará espontaneamente a importância, porque não será mais reacionário em pintura (para me limitar a essa arte). Há duas maneiras de ser reacionário na arte: a primeira é não dar importância a isso, a segunda dar importância a isso, mas às obras que não a têm. Não gostaria que meus amigos se enganassem assim. O fato é que muitos se enganam, que o público é, antes de tudo, reacionário em arte (falo do público mais avançado, aliás). Há muitas boas razões para isso sem dúvida. A principal, para falar brevemente, deve ser que o povo tem muito o que fazer (me entendam). Que há uma ordem de urgência, e que não se pode perguntar tudo ao mesmo tempo. Talvez. Eu disse que era aluno em realismo, aluno pela escolha e seguro com relação aos meus mestres. Quanto ao mais, que desânimo conceberia? Isso nada impede. Não me impede, de modo algum, por exemplo, tanto quanto me creio capaz, de me perguntar (a mim mesmo) tudo ao mesmo tempo...

Eu compreendo (é um zumbido constante, mas eu o compreendo apesar de tudo), SIM, eu compreendo bem que as obras de arte devem ser primeiro para me dar prazer, me divertir, me exaltar na necessidade: CERTAMENTE. (Eu mastigo também meu feno de verdades primeiras.) MAS – e disso me persuado sozinho, ao menos em certos caminhos –é preciso que elas, antes de tudo, me MUDEM. E, então, primeiro, me amolecer, contratar: agitar um pouco essa parte de mim mesmo que ainda não mudou.

Eu falo aqui de arte moderna. O gosto, quanto à arte moderna, vai, então, consistir em quê? Sem dúvida em saber reconhecer, entre as razões de surpresa ou de irritação que me dão as obras, aquelas que são, por algum apelo *no fundo* de mim mesmo, eficientes e motivadas. Em saber reconhecer nos *incômodos* ou *defeitos* de tal obra um tal suporte de qualidades (em suma por seus próprios defeitos essa qualidade) que em seguida serão eles mesmos julgados qualidades.

O homem é assim feito, e em particular o artista (que é somente um homem como os outros, um pouco mais sensível talvez e mais furioso de expressão) – tudo, aliás, em torno dele muda a cada instante a tal ponto – que ele não pode fazer prova de suas *qualidades* mais constantes, tidas por futuras, a menos que as reinvente cada vez a partir do zero (como se diz), isto é, a partir de suas mais simples relações de indivíduo à Sociedade e de homem à Natureza, e (que além do mais) com relação a seus *defeitos* mais particulares, com relação a sua revolta a sua inadaptação, e dos rangidos que provoca a inserção na natureza de sua pessoa, essa *novidade*.

Os criadores (aqueles que nomeamos assim) são aqueles que experimentam, ao mesmo tempo, muita dificuldade de se inserir no mundo, e muita perseverança e *poder* para se inserir: eles fazem, então, ranger o conjunto, de maneira que eles atraem a atenção sobre eles, provocam, primeiro, irritação e cólera, enfim, deformam o todo de maneira irremediável, tão bem que o mundo desde então será conformado segundo eles. A satisfação vem então.

Quando digo que lhes é preciso poder para aí se inserir, é que esse poder somente os distingue dos utopistas ou dos simples loucos. Veja os loucos, por exemplo. Apesar de sua fúria de expressão frequente, eles nunca conseguiram mudar o mundo (nossa visão do mundo). O mundo mudou, mas eles são sempre a mesma coisa, a mesma inadaptação sem poder.

Mas os artistas (e os revolucionários) mudam o mundo. Eles mudam a morada humana. Eles mudam a natureza, a sociedade e o homem ele mesmo. É, me dirão, que eles vão, que eles

são no sentido da evolução histórica. Sem dúvida. Eles são essa evolução, seu instrumento mais agudo. Abrindo ranhuras tais por que o mundo passa depois deles.

Em suma, o que é um artista? É alguém que não explica *absolutamente* o mundo, mas que o modifica. Vocês conhecem, mais ou menos, a fórmula? Muito bem. Não veja aí de minha parte nenhum sacrilégio. Vejam, antes, esse quadro. Esse quadro me encoleriza: ele não *representa* nada. Com certeza, já que ele lhe apresenta o futuro. O futuro da natureza, o futuro do homem. Isso não lhe interessa mais? Mais que, qualquer representação (parecida), teoria ou explicação?

<>

Braque agora passou dos sessenta anos e o mundo começou a entrar em sua ranhura.

Outros, depois, na sua vez, se empenharam por fazer ranger o mundo. Alguns o farão ranger até seu último suspiro, continuarão incansavelmente a brocar: eles perfurarão, eles chegarão, talvez, ao mais profundo. Ou, talvez, no tão profundamente, que o homem não entrará nunca em sua ranhura, pois agitada por uma vibração excepcional, comportando execrações, ironia. Com Braque, é um pouco diferente.

Com ele o orifício, a liberação são logo, encontrados.

Talvez, seja assim, somente para certas obras-primas, especificamente, francesas. Não pretendo que se trate aqui de uma superioridade (nem de uma inferioridade): somente de uma particularidade, de uma diferença. O orifício, a liberação são encontrados aí e, ao mesmo tempo, um pouco escondidos, amortecidos, velados: de tal maneira que não se resente mais, totalmente, o encontrado, a ousadia, mas a satisfação, a harmonia. O motor se encontra no cárter; polido; ele faz a volta (mesmo primeiro) abaixo, parece, de sua potência. Em um regime (sem jogo de palavras) em que não *vibra* mais. Em que produz uma música (discreta) no diapasão da natureza, alguma coisa como o canto do pião perfeito.

E não mais andaime, por mais prestigioso que seja. Não mais ideias. A ideia, diz Braque, é o *guia* do quadro. Isto é, o andaime de onde o barco se libera, para deslizar no mar. Nada de cantilever. Sobretudo, nada de busca do cantilever. O quadro está terminado quando ele afastou a ideia, que se chegou ao fatal. A cabeça livre.

<>

O que me assegura, tão bem, a profundidade onde se livrou o combate, o nível no qual a vitória é atingida, a causa ganha, é a escolha dos modelos nessa pintura.

Trata-se dos objetos mais comuns, mais habituais, terra a terra. É a eles que devíamos nos readaptar. Eis, que dá bem conta da profundidade de nossa inquietação. Somos de novo jogados nus, como o homem primitivo, diante da natureza. Não estão mais em questão os padrões da beleza grega, os encantos da perspectiva, a historiografia, as festas galantes. Nem mesmo a decoração. O que teríamos para decorar? Nossa morada está destruída, e nossos palácios, nossos templos: em nosso espírito, ao menos; eles nos desgostam. E certo, isso não quer dizer que ignoremos as civilizações desaparecidas. Como poderíamos não nos preocupar? Mas, somos bem forçados a jogar tudo isso no mesmo saco de selvageria. Senão, que teríamos a fazer aqui, eu pergunto ao leitor...

Como acontece? De onde vem? A consciência agora tomada – enfim! Antes tarde do que nunca! – a consciência, então, enfim, tomada – em favor de quais decepções, de que desastres! Mas, também, de que esperança! – que vivemos somente desde a noite dos tempos – e quando acabará a noite? – *a pré-história do homem*. Que o homem está, verdadeiramente, por vir. Que temos de construí-lo. Que o indivíduo, ainda, não existe, para dizer a verdade, senão como desordem inominável e caos, mais que a sociedade, que a natureza.

Inominável? O que dizer? Eis que atingimos o ponto.

Pois, enfim, ei-nos presos às caçarolas, aos jarros, às caixas de madeira branca, a um instrumento, a um seixo, a uma erva, a um peixe morto, a um pedaço de carvão.

Eis os objetos a que pedimos, pois deles *nós sabemos obter*, que nos tirem fora de nossa noite, fora do velho homem (e de um suposto humanismo), para nos revelar o Homem, a Ordem que está por vir.

Como os escolhemos, tão afastados quanto possível, do antigo pitoresco, do antigo *décor*, e mesmo da antiga linguagem, temos e não temos mais, desde então, que os renomear, honestamente, fora de todo antropomorfismo, como nos aparecem a cada manhã, na alvorada, *antes* da petição de princípio, antes da sempiterna rede das explicações pelo sol, antes do pretório guarnecido com sua devoção e sua aparição, sob um dossel, composto de um trémulo de loucura.

Eis o justo, o modesto propósito do artista moderno, eis a necessidade em que sua natureza honesta o coloca. Eis como ele trabalha, paralelamente com o sábio e o militante político, *como eles com paixão numa luz fria*. Eis como ele labuta, na sua especialidade, para o povo. Para forjar para ele as qualidades do homem que está por vir. Para arrumar sua morada: uma natureza da qual ele não tenha vergonha, da qual ele se regozije, de seu futuro.

Mas, no entanto, como essa síntese que constitui toda obra-prima da arte figura somente um patamar na dialética, isso apesar da satisfação que nisso ressentimos, não justificará nenhum som de sino ou de trompa, nenhum *Te Deum*, nenhum grito de triunfo.

Para nosso homem, em todo caso, nada conviria menos.

... Uma constatação somente, sobre o tom mais simples; sem grandes palavras.

(Les Fleurys, maio 47.)

Prosa

sobre o nome de

Vulliamy

Que nosso, por razões diversas, Vulliamy queira tais palavras aqui que nossa pluma a (*lia*) pôs, quais colocaria eu senão que no olho do mil raramente vi *colocar* o dedo, mestre Gérard, como você *l'y as mis*.

Por gosto da volubilidade aliada ao da ironia não te deixaremos mais, nosso Vulliamy, desde que não lance muito negligentemente teu laço nesse século, porque você vive na selva em família não longe do melhor gosto e da mais famosa poesia.

Voilà portanto, ou de preferência *vullia* um amigo (*vullia* colocado aqui, é, se é lido ousadamente, mais que justo, e mesmo tão claro que gosto dele assim); *vullia* portanto um amigo dotado, hábil, sensível, com o qual, se ele se pretende, e é talvez em que posso lhe ser útil preferindo antes de tudo que ele nos maravilhe, muito me admirarei que ele nos *ymarvulle*.

Violência e valentia ainda lhe recusaremos ao proveito (quem não está longe nisso) de uma *vulliance*, e que, pelo que nisso difere, as prefiro.

Da vidência enfim a sua *vulliance* se é somente um passo, que um poeta sozinho possa fazer atravessar, visto que Francis ao menos fez com que no final você ouse, *vulliamment* por sua vez superá-lo, meu amigo.

(Sidi-Madani, janeiro 48.)