

**ESBOÇO DE UMA  
GEOGRAFIA POÉTICA  
FRANCESA  
CONTEMPORÂNEA: O  
LEGADO VARIADO DE  
FRANCIS PONGE\***

*ESQUISSE D'UNE  
GÉOGRAPHIE POÉTIQUE  
FRANÇAISE  
CONTEMPORAINE:  
L'HÉRITAGE VARIÉ DE F.  
PONGE*

**Bénédicte Gorrillot  
(Universidade de Valenciennes)<sup>1</sup>**

---

\* Texto apresentado durante curso na Unicamp, no período de 30 de setembro e 1º de outubro de 2015, ainda inédito na França. Tradução de Milena Magalhães.

<sup>1</sup> Doutorado em Literatura e civilização francesas, Professora de Literatura francesa contemporânea e poesia latina na Universidade de Valenciennes, França. Email. Benedicte.Gorrillot@univ-valenciennes.fr

## Introdução – um guia na diversidade contemporânea: Ponge

A poesia francesa contemporânea distingue-se por uma grande variedade de práticas. Em *Sorties*, publicado em 2009, Jean-Marie Gleize propõe uma cartografia dessa diversidade (2009, p. 56). Ele sugere distinguir as seguintes categorias: *a poesia*, um academicismo inspirado em Paul Valéry e exemplificado por Yves Bonnefoy (nascido em 1923) ou Philippe Jaccottet (nascido em 1933); *re-poesia*, um neo-lirismo, exemplificado por James Sacré (nascido em 1939) ou Jean-Michel Maulpoix (nascido em 1952); *neo-poesia*, isto é, as vanguardas textualistas (Denis Roche, nascido em 1937), formalistas (Jacques Roubaud nascido em 1932), sonoras (Julien Blaine nascido em 1942, Bernard Hiedsieck 1928-2014), glossolálicas (Christian Prigent nascido em 1948) e, enfim, a *pós-poesia*, ou seja, a escrita literalista ou objetivista (exemplificada pelo próprio Gleize, nascido em 1946, Dominique Fourcade, nascido em 1938, etc.). Essas denominações abrangem parcialmente outras categorias propostas, por exemplo, por Dominique Viart e Bruno Vercier, em 2008, em *La littérature française au présent* (Bordas): neolirismo (Sacré, Maulpoix e, mesmo, o lirismo épico de Darras, nascido em 1939), poesia branca (Fourcade), poesia *à contrainte* (Roubaud), poesia sonora ou visual (Blaine), poesia performática (Prigent e TXT).

Ao se debruçar sobre um assunto bastante recente, não há, ainda, distanciamento suficiente dos estudiosos para unificar suas denominações. Ressalto, inicialmente, essa instabilidade dos elementos descritivos. Além disso, a diversidade poética mencionada anteriormente desafia as possibilidades de uma exposição ou conhecimento abrangentes.

Por isso, concentrarei minha atenção em um continente poético particular. Trata-se do que denominarei de “poesia *crítica*”, contribuindo para a multiplicidade de categorias teóricas, mas para propor um outro caminho que possa orientar os leitores na floresta da diversidade poética atual. Justifico minha denominação: os adeptos da poesia *crítica* colocam

no centro de sua escrita uma dúvida corrosiva, às vezes devastadora, ou, como afirma Christian Prigent (2009)<sup>3</sup>, fazem da “negatividade” o motor de sua criação. Em *La Bibliothèque de Trieste* (lançado em 1988), Emmanuel Hocquard refere-se, de modo mais radical, à “modernidade negativa”. Os adeptos dessa modernidade multiplicam as recusas: recusa do “poeta com maiúscula” que acredita em “uma essência poética transcendente, permanente e universal” (JARRETY, 2001, p. 343); recusa do lirismo, do “pathos”; recusa do “canto [para] seduzir ou comover” (*Id.*) etc.. Todos esses “nãos” descrevem pela negação a poesia de antes que não mais se almeja.

No entanto, os poetas *críticos* não fazem tão somente a “crítica” de práticas poéticas precedentes (no sentido de pô-las em causa) – esse é um lugar comum da literatura, desde o grego Arquíloco, no século VI a.C –; eles levam a um “ponto crítico” – isto é (segundo o sentido musical da palavra), a um ponto de ruptura, de corte, de desfiguração radical – a definição do gesto poético e sua legitimidade. A intensidade do questionamento leva-os continuamente a teatralizar (a obrigar a ver<sup>4</sup>), no centro da página do poema, essa crise enunciada.

Quem são, então, os poetas da “poesia crítica”? Entre outros, cito Michel Butor (nascido em 1926, pouco conhecido como poeta), Michel Deguy (nascido em 1930), Christian Prigent (nascido em 1945), Julien Blaine (nascido em 1942) e Jean-Marie Gleize (nascido em 1946). Não é comum reunir esses poetas e essa é uma proposta minha – cujas razões tentarei explicar. O ponto comum desses escritores consiste no fato de terem lido atentamente Francis Ponge (seu predecessor, nascido em 1899, morto em 1988), o primeiro a formular a série de recusas anteriormente mencionadas, o qual, por sua vez, foi influenciado pela leitura de Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont (seus modelos do fim do século XIX na França). Francis Ponge servirá, portanto, de guia desta exposição.

Assim, desenvolverei três pontos: herdeira de Ponge, a poesia *crítica* contemporânea corresponde a uma recusa teatralizada dos

clichês verbais (I), dos clichês formais e genéricos (II); e corresponde a uma radicalização da renúncia epistemológica de “uma verdade essencial”, escavando o leito de uma *mimesis* negativa anti-aristotélica, sob o risco de *desfigurá-la* (III).

## **I. A poesia crítica: uma recusa teatralizada dos clichês verbais**

### **1. Um consenso teórico anunciado**

De Ponge a Gleize ou Blaine, o que caracteriza o poeta, mais que todos os outros profissionais da escrita, é o fato de a questão da língua estar no cerne de seus textos.

#### **a) Poesia: um uso reflexivo da língua**

Francis Ponge é exemplar dessa definição distintiva de poeta. Em *Pour un Malherbe*, lançado em 1965, podemos ler:

Nos situamos em uma posição distinta em relação, *por um lado*, ao jornalismo, ao rádio, a certa língua vulgar, confusa, imprecisa, solta, que, aliás, invade também as livrarias – e, *por outro*, a certa língua acadêmica, clara, mas morta, simplista, supostamente litótica, de fato desgastada, usada por certos escritores. (PONGE, 2002, p. 139)

Michel Deguy está de acordo com essa definição *reflexiva* do poeta. Na coletânea *Le sens de la visite*, ele afirma: “Quando se escreve, se trabalha a sua língua, em sua língua, ela é como estrangeira” (2006, p. 123).

Em 1972, Michel Butor afirma, no capítulo “Roman e poesia”, dos *Essais sur le roman*: “O poeta é aquele que se dá conta de que a linguagem [...] está em perigo. As palavras correntes perdem a garantia” (1972, p. 36).

Christian Prigent também esclarece, em “Entretiens avec Hervé Castanet” (*Ne me faites pas dire ce que je n’écris pas*), que

– escrevo: trabalho com, na, sobre a língua. Dita materna (e não paterna).  
Tão estrangeira, para quem escreve, quanto as outras (não maternas).  
Em razão de ser empiricamente experimentada como estrangeira.  
(PRIGENT, 2004, p. 29)

Em seus *Poèmes vulgos*, Julien Blaine insiste:

As palavras	Les mots
me fazem	m'ont
dar passo	fait faux
em falso	bond
falso dom [...]	faux don [...]
falso som	faux son
falso tom	faux ton

(2007, p. 70-71)<sup>5</sup>

Embora grande leitor de Ponge (publicou pela *Senil*, em 1988, um livro até hoje referência sobre o trabalho desse autor), Jean-Marie Gleize, aparentemente, não referenda essa definição (ao que parece altamente consensual) de poesia. Em “Poésie *poor*, réponses 2”, publicado em *Sorties*, ele declara: “A etiqueta poesia *poor* está, neste caso, estritamente ligada ao fato de manter-se à distância das fórmulas poesia pura, poesia-poesia; nenhuma referência particular à eficácia de um abalo da língua estrangeira, dita ‘materna’” (2009, p. 393). Não obstante, no “1<sup>er</sup> manifesto” de *Principe de nudité intégrale*, Jean-Marie Gleize escreve: “É agora que na sua boca a língua dá voltas. Cada volteio significa: algo gira e cria o vazio” (1995, p. 49).

### **b) Poesia: uma “toilette verbal...”**

Em que consiste, exatamente, o questionamento (especificamente poético) da língua? Francis Ponge responde, em

*Le Savon*: “Para tua *toilette* intelectual, leitor, eis um texto sobre o sabão” [“Pour ta toilette intellectuelle, lecteur, voici un texte sur le savon”]. (1967, p. 29). O questionamento linguístico corresponde a uma “*toilette* verbal” que permite purificar o pensamento e as representações do mundo. A metáfora higienista retoma fórmulas anteriores, como, por exemplo, a do proema “Raisons d’Écrire” (escrito em 1929):

Com o devido respeito às próprias palavras, considerando-se os hábitos contraídos em tantas bocas infectas, é preciso uma certa coragem para se decidir [...] não apenas a escrever, mas também a falar. Uma série de trapos velhos [...] Eis o que nos é oferecido para remoer, abalar, deslocar. [...]. Uma única saída: voltar-se contra as palavras.

N’en déplaie aux paroles elles-mêmes, étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider [...] à écrire, mais aussi à parler. Un tas de vieux chiffons [...]. Voilà ce qu’on nous offre à remuer, à secouer, à changer de place. [...]. Une seule issue : parler contre les paroles. (PONGE, 1999, p. 196)

Michel Butor retoma esta concepção de poesia de Francis Ponge como “*toilette* verbal”. Em *Essais sur le roman*, de 1972, ele declara: “As palavras que o poeta usaria naturalmente, sem pensar, deve agora [...] considerá-las, interrogá-las [...]para] pulverizar o esfacelamento da linguagem corrente em que as palavras perdem seu sentido” (1972, p. 37).

Michel Deguy corrobora essa ideia. Em “L’esprit de poésie”, publicado em *Gisants*, ele explica: “O espírito da poesia [...] perde as ‘significações usuais’, tudo o que se enuncia rápido pede apenas para ser identificado [...]; irrita-se com o caso comum, patente, o envio legal, a mensagem esperada. (1985, p. 118).

Christian Prigent também concebe seu trabalho poético como uma luta contra os códigos rígidos de expressão. Em 2004, em

entrevista com H. Castanet, ele ressalta que a poesia “implica em um tratamento agressivo da língua, vista como um corpo efetivamente material (materno) que a lâmina da língua poética perfura (2004, p. 30).

Mesmo tratamento agressivo da língua em Julien Blaine, em *Poèmes vulgos*:

Como fazer a frase sair de seu invólucro? [...]  
Como fazer a frase sair do seu molde? [...]  
Como fazer a frase sair de sua jaula?

Comment faire sortir la phrase de sa gangue? [...]  
Comment faire sortir la phrase de son moule? [...]  
Comment faire sortir la phrase de sa cage?  
(2007, p. 265)

A anáfora demarca uma vontade de expulsão para além dos academicismos linguísticos que o poeta não mais defende.

## 2. Práticas distintas de *toilette* linguística

No que diz respeito a Butor, Deguy, Prigent ou Blaine, embora as declarações teóricas sejam consensuais em relação à recusa dos clichês, as práticas são múltiplas e variam de um autor a outro.

### a) Corrosão pelo dispositivo visual

Como escreve Lucien Giraudo, em *Michel Butor, le dialogue avec les arts*, “o poeta está à procura de um sentido mais puro das palavras da tribo” [...]. Para modificar o sentido das palavras gastas, pratica a arte da variação e do composto” (GIRAUDO, p. 191-102), ou seja, da repetição e da fragmentação. Assim, na página 159 de *Mobile* (1962):

O reflexo vermelho nas águas  
 O rio Vermilion que deságua no Missouri  
 Um casal de gansos do Canadá diante de um tufo de junco, o ganso  
 domesticado

vira a cabeça para trás, preto, com garganta branca, o bico preto entreaberto  
 deixa ver a língua rosa pontiaguda.

MONTE VERNON [...]

Entretanto, não seria preciso reconstituir em torno de si uma  
 nova Europa, apagar o máximo possível de seu espírito o continente que  
 nos acolhia, mas nos terrificava?

Nova  
 França  
 Nova  
 Inglaterra  
 Nova  
 Escócia  
 Nova  
 Brunsvique  
 Nova  
 Iorque  
 Nova  
 Holanda  
 Nova  
 Orléans [...]  
 Nova  
 Amsterdam,

Le reflet cramoisi sur les eaux  
 La rivière Vermillon qui se jette dans le Missouri.  
 Un couple d'oies du Canada devant une touffe de roseaux, le jars  
 dressé  
 tournant sa tête en arrière, noire avec gorge blanche, le bec noir  
 entrouvert laissant voir la langue rose pointue.

MOUNT VERNON [...]

En attendant [...], ne fallait-il point reconstituer autour de soi une  
 nouvelle Europe, effacer le plus possible de son esprit ce continent  
 qui  
 nous accueillait mais nous effrayait ?

Nouvelle  
 France  
 Nouvelle  
 Angleterre  
 Nouvelle  
 Ecosse  
 Nouveau  
 Brunswick  
 Nouveau  
 York  
 Nouvelle  
 Hollande  
 Nouvelle  
 Orléans [...]  
 Nouvelle  
 Amsterdam,  
 (1991, p. 159)



A parte inferior da página força o leitor a sair de seus hábitos de leitura, alterando o sentido dos nomes próprios mobilizados. A repetição obsessiva de “nova”, antes de França, Inglaterra, Escócia etc., impõe ao leitor outro entendimento dessas palavras: designam uma “nova Europa”, sejam novos países ou cidades. Ora, utilizados de modo não usual, esses nomes próprios perdem o estatuto de nome próprio (limitam-se ao uso exclusivo de dada realidade) e tornam-se nomes comuns genéricos. Embora essa reutilização testemunhe, inicialmente, um medo do desconhecido (dos primeiros colonizadores ingleses nas Américas ou de Butor), serve para “apagar de seu espírito” o antigo, “o continente”; isto é, os sentidos clássicos das palavras vindas da Europa; permite renová-las, associando-as a uma nova realidade. Assim, “França”, transformada em “Nova França”, pode designar algo que não a França.

O autor convida o leitor a não ler nada por trás dos nomes próprios, mas prestar atenção, justamente, em seus corpos gráficos (em seus significantes). Para tanto, dissemina-os na parte inferior da página, em uma parataxe nominal radical. Duplica os espaços em branco lógicos através dos espaços em branco gráficos, das quebras múltiplas nas linhas. O fragmento textual do título “O reflexo vermelho nas águas” é suplantado, convidando o leitor a perceber que essa disseminação verbal mimetiza o reflexo do rio “Vermilion” que “deságua no Missouri”. À organização sintática (lógica) sucede a *mise en scène* visual (que deve ser vista antes) do dispositivo. Vale salientar que essa repetição lexical e a disseminação dispositiva já foram experimentadas, por suas propriedades corrosivas, por Ponge, em *La Rage de l'expression* (lançado em 1952).

### **b) Renovação pela etimologia**

Outro autor, outras práticas. Em *Le sens de la visite*, Michel Deguy nomeia explicitamente seus procedimentos de renovação linguística: “Quando se escreve, se trabalha a sua língua, em sua língua, ela é como estrangeira. Por exemplo, etimologizamos, neologizamos etc.” (2006, p. 123). Aqui, é também visível o legado

de uma prática pongiana constantemente confirmada (especialmente em *La fabrique du pré* ou *La Table*).

Um poema de *Gisants* (1985), intitulado “L’effacement”, ilustra essa atualização semântica dos vocábulos franceses, distante do senso comum (comunitário) moderno. Cito a conclusão:

A Retração. Foi de início atraído. Se retira; e se re-tira. Estava fascinado, colado ao mundo, e se retira dele. Modo secundário da relação, da (re)ferência. “Paradoxal”.

Le Retrait. Fut d’abord attiré. Se retire ; et se re-tire. A été fasciné, collé au monde, et s’en retire. Mode second de la relation, de la (ré)férence. “Paradoxal”. (DEGUY, 1985, p. 87)

De acordo com Deguy, o “apagamento” ou a “retração” é “o modo secundário da (re)ferência”. O equilíbrio é possível graças ao estilo elíptico das frases nominais (que leva a substituir as sequências nominais equivalentes). A relação entre “retração” e “referência” não é comum, mas o autor a destaca, ressaltando com os parênteses o prefixo “-re” em “(re)ferência”. Ora, o prefixo “re” nos convida a mergulhar no sentido etimológico da palavra.

“Referência” vem do verbo composto latino “re-ferens”, oriundo de “re-ferre”, que significa “1. Levar algo de volta ao ponto inicial; levar consigo; 2. voltar atrás; 3. ir para outro lugar; transcrever, relatar” (GAFFIOT, 2000, p. 1347). Além disso, em latim, o prefixo (re-) marca, justamente, tanto o distanciamento, o intervalo, quanto o retorno à origem. Entendemos que, em latim, re-ferre é quase um pleonasma e aponta duplamente para a retração e o espaçamento. O parêntese incomum de Deguy permite ressuscitar o pleonasma do latim, bem como a cinética hiperbólica original do verbo “re-fero”. Na “referência” deguysiana, deve-se compreender o sentido latino contraditório de um movimento duplo, ao mesmo tempo, “de retorno e de espaçamento violentos”.

### c) Deslocamentos por trocadilhos fônicos

Em *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*, Prigent também explica “como sopra o sopra” (2004, p. 25) corrosivo da poesia:

Ele sopra, de início, ao ritmo de uma corrida contra o tempo que se opõe ao fechamento consolidado das significações: eu traço uma palavra, e seu significado, implacavelmente, tende a revesti-la – e o chromo [os estereótipos] do mundo se reconstitui; se traço duas: a frase se forma, obstinadamente [...]. [Mas se] coloco um som silábico, um eco responde, e uma musicalidade tola acaba sussurrando no lugar do desafio [...] das figuras e dos afetos. [...]

Especificamente [...], leva-se em consideração o significante, não tão complicado. São trabalhados os tempos não figurativos da língua (o significante fônico e seus mecanismos de aliteração). (2004, p. 26)

Um poema de 1980, “tRoma”, aponta numerosos exemplos desses curtos-circuitos do sentido, devido a um eco fônico obsessivo<sup>6</sup>. Ponge nos deu exemplos de trocadilhos corrosivos (“L’hirondelle” horiondelle ou ahurie-donzelle, de *Pièces*), mas Prigent se inspira, sobretudo, nas sobreposições dadaístas. Entre outros, vejamos um extrato da estrofe 9 de “tRoma”:

O que se diz da língua  
senão a lama  
o ovo estranho  
a franja renomada  
que afunda  
e tunga surda

Qu'en dit la langue  
sinon la fange  
l'œuf étrange  
l'effrangé historié  
qui plonge  
et tangué sourd  
(1990, p. 59)

O significado da palavra “langue” (ligada à “fange”, “étrange”, “éffrangé” e “tangué”)<sup>7</sup>, de fato, oscila, desaparece, ofuscado pelo manto sonoro produzido pelas assonâncias. A língua cotidiana francesa é reduzida ao som, ao ruído; e isso quando não é atraída por uma língua estrangeira, pois as sobreposições – “langue/ tangué/ lange/plonge” – induzem a completar a série de superposições por “tong”, a saber, por uma palavra inglesa

(estrangeira) que explica a “língua”, atualizando o francês fora do francês, pelos sons do inglês.

## II. A poesia crítica: toilette de gêneros e formas-sentido

No entanto, a “*toilette* verbal” pongiana não é simplesmente linguística, mas também formal; isto é, poética.

### 1. Ponge e a injunção da “*toilette* poética”

Em 1948, Ponge escreve em “My creative method”: “O dia em que quiserem aceitar que [...] não quero mais ser poeta, [...] me farão um favor” (1999, p. 536). Se o escritor se insurgiu contra esse título, deve-se ao fato de que, para o público em geral de 1948, ser “poeta” ainda significava ser “poeta lírico subjetivo”.

Ponge tem em vista todos os discípulos que prolongam a veia ultra-narcísica dos Românticos – inclusive, a lírica subjetiva surrealista – ou os escritores que imitam (como Ronsard ou Valéry) a poesia personalista antiga e seus gêneros tradicionais. Em 1946, em “Le Dispositif Maldor-Poésies”, ele já critica todos aqueles que se obstinam a “chora[r] o meu coração como chove na rua” [“pleure[r] dans votre cœur comme il pleut sur la ville”] (PONGE, 1999, p. 634). Ele cita aqui o primeiro verso do melancólico e bastante imitado *Romance sans parole* de Verlaine (seu rival).

Por outro lado, o poeta de Nîmes sente-se à vontade para reivindicar o título de “*poeta*”, desde que esse seja sinônimo de “revolucionário”, isto é, se o poeta inovador aceita o risco de uma ilegitimidade violenta, buscando-o longe dos principais circuitos de publicação, distante do grande público, como explica, em 1952, em “Le Monde muet est notre seule patrie”: “A verdadeira poesia não tem nada a ver com o que se encontra atualmente nas coletâneas poéticas. Ela é o que não se nomeia como poesia. Está nos rascunhos amargos de alguns excêntricos da *nouvelle trentième*” (1999, p. 631).

A “*nouvelle étreinte*” propõe a recusa tanto do lirismo narcisista romântico (ou surrealista), quanto a dos gêneros canônicos (em verso) ou que se tornaram recentemente acadêmicos (poema em prosa). Ponge inventa, assim, novos gêneros adaptados à sua tentativa de aproximar-se ao máximo das coisas insignificantes, tais como *sapate*, o “objeu” ou o “moviment”.

*Sapate* designa, por definição, um “presente considerável dado sob a forma de um outro que vale menos, por exemplo, um limão que abriga uma pérola”. Remete à ideia de um objeto de tamanho decrescente que, sob uma aparência rugosa, abriga uma pérola (uma beleza estilística, uma lição poética), como ilustra, exemplarmente, “L’huître”, publicado em *Le Parti pris des choses* (1942).

*Objeu* é um neologismo, inventado em 1954 em “Le Soleil placé en abîme” (*Pièces*, 1961), e designa o objeto inserido no jogo de todas as representações humanas já formuladas a seu respeito. Assim, em “Le Soleil placé en abîme”, o objeto *soleil* [sol] é visto pelo espelho caleidoscópico de todas as imagens mitológicas, científicas, filosóficas, literárias pelas quais pode se “manifestar” em nossa mente.

*Moviment* é outro neologismo, inventado em 1976 em “L’Écrit Beaubourg” (*Nouveau Nouveau Recueil* III, 1992) e designa um monumento verbal (o texto) em movimento perpétuo (recomposições, reformulações), tal como o museu Beaubourg em Paris. Nesse texto tardio, Ponge apresenta um nome genérico para caracterizar tanto os dossiês mais antigos como os de *La Rage de l’expression* (1952), quanto os mais contemporâneos, como os de *La Fabrique du pré* (1971), ou os de *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977).

Infelizmente, não há espaço suficiente para desenvolver plenamente esse ponto. Gostaria apenas de indicar que, na esteira de Ponge, os cinco poetas contemporâneos que nos ocupam realizam a mesma desfiguração das formas poéticas canônicas: tornam híbridos os gêneros e/ ou inventam suas próprias formas textuais.

## 2. Os novos gêneros poéticos

Butor lança seu “móbile” em 1962, ilustrado pelo poema do mesmo nome e inspirado no “*movement*” pongiano (texto com divisões múltiplas, porém móveis, que oferecem uma constante reconfiguração de suas subdivisões e formulações, à semelhança do futuro Museu Beaubourg de Paris).

Deguy concebe o “carnet poétique palinodique” (neo-prosímetro), inspirado nos manuscritos inacabados de Ponge (tais como “Le carnet du bois de pins”, 1943, ou *Comment un figue de parole et pourquoi*, 1977). No “carnet palinodique”, o poeta mistura rascunhos e poemas, ensaios e impulsos líricos, reformulando o antigo sem cessar, para corrigi-lo, retomando, assim, o roda-pião (vertiginoso) do movimento heraclítico primordial do mundo e das palavras.

Prigent cria “ficções” que – ao misturar gêneros e formas (verso e prosa, gráficos, imagens e textos) e acumular de modo excessivo os intertextos culturais – destacam o aspecto de artifício – portanto, “fictício” e humano, totalmente arbitrário e separado da realidade imediata – de cada um de seus textos. É assim o “Poème n° 1”, de *Power-powder* (1977, p. 23):

### P O E M E N O 1

chambre de commerce et  
d'industrie de Paris :  
“Lip est le conflit social le  
plus préoccupant parce que  
la poursuite de l'exploitation  
à partir d'une spoliation de  
fait des actionnaires met en  
cause les principes d'autorité,  
de propriété, de respect des  
engagements vis-à-vis des four-  
nisseurs et des sous-traitants  
qui sont à la base de notre  
régime économique et de no-  
tre droit social”

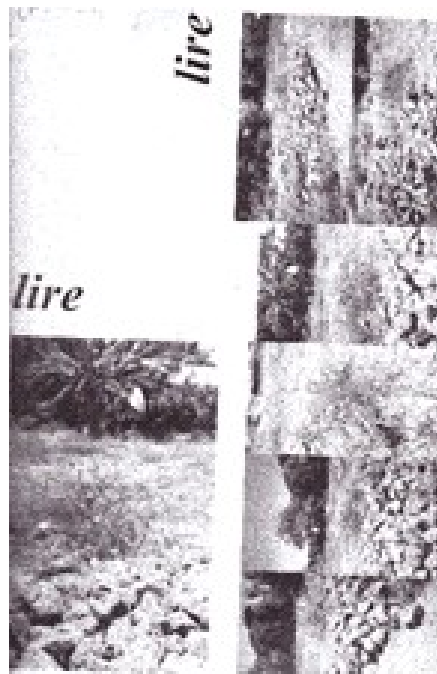
Juillet 1973

lippeux le con flic social  
l'épluche prêt au cul plan  
c'queue-là pour cuisses :  
sexpoliation  
exploitation  
-----ration des fesses  
(tissussbico ? )  
action des nerfs, section des nègres !  
prépuce d'auto : raté !  
piété propre, rince-pommes,  
bille quittée ou : bitte quillée  
(il reste des pets).

Essas *ficções* (muitas vezes cômicas e desagradáveis) lembram o “objeu” pongiano, ao acumular uma grande quantidade de pontos de vista e de cultura sobre o mesmo objeto, como em “Le soleil placé en abîme”, de *Pièces*.

Julien Blaine elabora “poemas visivos” (2007, p. 221), em que “tudo [é] para ser visto, veja bem: olhado” [“tout [est] à voir, voire: à regarder”] (2007, p. 228). Detenho-me um pouco mais sobre esse hibridismo de pintura e poesia. O *poema visivo* prolonga a tradição vanguardista do cartaz do início do século XX, indiferente às antigas oposições verso/prosa ou à escolha de um gênero (ode, epigrama, soneto etc.), e acentua os jogos híbridos, tipográficos e dispositais de Ponge, misturando letras-imagens, imagens e textos, testados em *La Fabrique du pré* (lançado em 1971) ou *La Table* (escrito entre 1967 e 1973).

A página 26 dos *Poèmes vulgos* (2007) apresenta um exemplo do que seja o “poema visivo”:



(2007, p. 26)

“Ler” torna-se, aqui, “ver”. O verbo muda de sentido – o que demonstra visualmente a inversão de sentido da leitura das duas metades da página; uma que respeita a horizontalidade habitual europeia e outra a verticalidade exótica (oriental).

Uma única palavra – ler – acompanha seis imagens de uma paisagem tida como exótica (com bananeiras), destacando-se como um título. Partindo do princípio de que a parte da página seguinte ao título tem por função explicá-lo, deduz-se que as imagens aqui servem para explicar as palavras “ler”.

Em que consiste “ler”? Em uma reunião de imagens e não mais de palavras. Por esse dispositivo visual, Blaine força o leitor a buscar o sentido etimológico originário do verbo francês derivado do latim *legere*, que quer dizer “recolher, reunir”. Convida-o a aceitar que “ler um poema” equivale, sobretudo, a “com-preender (apreender junto) imagens” múltiplas e “submeter-se a uma síntese visual instantânea”, em vez de esquecer o impacto visual, *físico*, das palavras, englobando-as em um sentido abstrato. Esse sequestro do verbal pelo visual enriquece os modos de apreensão da página-poema, tanto texto como quadro.

Também me debruçarei um pouco mais sobre a atualização proposta por Jean-Marie Gleize. Ele retoma (radicalizando-a) a palavra de ordem pongiana de produzir “uma poesia que não se nomeia como poesia” (PONGE, 1999, p. 631), e sobre a qual ele teoriza a estrangeiridade em *Sorties* (2009):

Desde o início dos anos 1980, ela [a pós-poesia] produz todo tipo de “textos”, de objetos textuais [que] - [...] se caracterizam (o que, de imediato, é o mais espetacular) por dispositivos de montagem que reúnem citações, notas, amostragens, compactação, montagem, processamento de um material heterogêneo [...] contaminado pela imagem, o som). [*saída dos gêneros canônicos*]. (2009, p. 60)

Gleize acaba por dar um nome (genérico) a esses “tipos de textos”: nomeia-os “prosa em prosas, apontando, a partir do plural



aberto, a pluralidade de prosas pós-genéricas, novos objetos, outros objetos, objetos não identificados” (2009, p. 392) pela retórica poética tradicional.

Mais uma vez, inspira-se em Ponge quando este reivindicou ser “um artista em prosa” (1999, p. 215), justamente para demonstrar que seus textos escapavam das categorias tradicionais de poesia (especialmente, das formas acadêmicas do verso ou do poema em prosa).

Para ilustrar o deslocamento formal proposto por Gleize, vejamos o início de “Altitude zéro”, o segundo capítulo de *Chiens noirs de la prose* (1999):

O capítulo 2 começa com o resumo de uma história. Há em primeiro plano, lá no alto, a frase que desfila (na esquina da W 81st ST9 e da Avenida Columbus, fundo preto, tela gigante): A POESIA NÃO É UMA SOLUÇÃO. Eu estou na janela, acima das copas das árvores. Esta desaparece na borda da tela e reaparece imediatamente na outra borda. Quando eu paro de olhar, vejo que ainda avança para o interior de meus olhos, dentro. A poesia não é uma solução. Não há solução. Ainda mais tarde, na noite, vem a pergunta. Quem a pôs? Eu penso nesta ligada àquela do tráfego. A passagem anônima, o fluxo ininterrupto, os motores na Avenida Columbus.

Le chapitre 2 commence avec le résumé d’une histoire. Il y a d’abord, en surplomb, la phrase qui défile (à l’angle de W 81st ST10. et de Columbus Avenue, fond noir, écran géant): LA POÉSIE N’EST PAS UNE SOLUTION. Je suis à la fenêtre, très au-dessus du sommet des arbres. Elle disparaît au bout de l’écran et reparait aussitôt sur l’autre bord. Quand je cesse de la regarder, je la vois encore qui s’avance à l’intérieur de mes yeux, dedans. La poésie n’est pas une solution. Il n’y a pas de solution. Plus tard encore, dans la nuit, la question revient. Qui la pose ? Je la crois liée à celle du trafic. Le passage anonyme, le flux tendu anonyme, les moteurs sur Columbus Avenue”. (GLEIZE, 1999, p. 33)

“O resumo de uma história” indica, de imediato, o estatuto veicular, denotativo, do texto, situando-o como “prosa”, na

classificação retórica tradicional. Porém, “resumo” especifica também o estatuto de citação (sintética) da página. Ora, Gleize embaralha a identidade do autor do “resumo”: o “eu” aparece na linha 4 ou é um outro? A indefinição “uma” e o impessoal “há” nos leva a um “terceiro”). O objetivo é tornar indecível a identidade do enunciador do resumo.

A “história” é, de fato, sobre um “nós” anônimo. Tal anonimato é duplicado pelo dispositivo utilizado no texto: na citação anônima de uma “história”, outra citação é incorporada e relatada em letras maiúsculas: “A poesia não é uma solução”. O enunciador (o “eu” da linha 4) também enfatiza o anonimato: a frase passando em um *outdoor* luminoso é acionada unicamente (mecanicamente) pelo movimento dos carros que passam diante de um detector. O encadeamento de citações umas nas outras, sem autoria, produz o efeito de destacar a impessoalidade (ou transpessoalidade) dos enunciados propostos, os quais não têm mais legitimidade para expressar a interioridade de um “eu” individualizado e, menos ainda, qualquer emoção lírica.

O encadeamento tem por efeito também destacar que toda prosa se constitui de outras prosas advindas de outras (citações exatas ou condensadas)<sup>11</sup>. Eis um exemplo de “prosa em prosas” autorreflexiva que corresponde ao novo tipo de objetos pós-poéticos que buscam transcender qualquer qualificação genérica poética tradicional e evitar qualquer expressividade lírica.

### **3. O imperativo radicalizado da “Forma/sentido”**

Ora, as diferentes reformas lexicais, gramaticais ou genéricas realizadas por Ponge, bem como por Butor, Deguy, Prigent etc. ocorrem porque eles têm a ambição de alcançar uma forma-sentido. A respeito disso, Blaine e Gleize mantêm-se à margem.

Em 1948, em “My creative method”, Ponge, ao definir o poema, evoca a perfeição da escrita vista como uma “evidência” da expressão. Ele acrescenta:

A que se refere esta evidência? [...] A uma conveniência, a um respeito, a uma adequação (eis o mais delicado) dessa expressão (em relação a si mesma absolutamente perfeita) à perfeição do objeto (de um objeto) imaginado. (1999, p. 530)

Essa adequação abrange a ideia, como ele escreve, em 1923, em “Baudelaire (leçon des variantes)”, de que não é possível alterar uma palavra sem mudar o sentido ou a referência proposta, pois “o sentido é a palavra, a palavra em seu lugar, o lugar e a reconfiguração dos lugares. O sentido é a forma e a forma é o fundo” (1984, p. 101). Não se poderia ser mais explícito.

Esse ideal leva Ponge a tomadas de partido de natureza técnica. Pois, se a palavra é a coisa (e vice-versa), não se devem mais respeitar as instruções clássicas (e não tão somente acadêmicas) da retórica dos gêneros poéticos. Em “My Creative Method”, o escritor comenta, explicitamente, tal consequência: “Cada objeto deve impor ao poema uma forma retórica particular. Não apenas sonetos, odes, epigramas: a própria forma do poema deve ser, de certo modo, determinada pelo assunto” (1999, p. 533).

Para atingir esse ideal poético, Francis Ponge recorre à prática de um neo-caligrama, definido por ele mais adiante: “Não há muito em comum entre este e os caligramas de Apollinaire: trata-se de uma forma mais discreta... Isso não quer dizer que não uso, às vezes, alguns artifícios de ordem tipográfica” (*Idem*).

Na conclusão de “A vespa”, o escritor dá um exemplo do que seria o ideal de um texto reflexo de seu objeto (isto é, espelho do funcionamento íntimo de seu objeto):

Etcetera...

E, enfim, quanto ao resto, quanto a uma série de qualidades que eu teria omitido de explicitar, caro leitor, paciência! Haverá, cedo ou tarde, uma crítica perspicaz o suficiente para me REPROVAR por esta *irrupção* na literatura da minha vespa de maneira *inoportuna, irritante, impetuosa* e, ao mesmo tempo, *imprecisa*, para DENUNCIAR o aspecto *informal* destas notas, sua apresentação *desordenada*, em *ziguezague*, para se PREOCUPAR com a sensação de *brilho descontínuo*, de *picada* sem profundidade, mas não sem perigo, não sem *veneno na cauda*, que estas revelam – enfim, para TRATAR magnificamente minha obra com TODOS OS NOMES QUE ELA MERECE.

Et caetera...

Et enfin pour le reste, pour un certain nombre de qualités que j’aurais omis d’expliciter, eh bien, cher lecteur, patience ! Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l’autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fongueuse* et *musarde* à la fois, pour DÉNONCER l’allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée*, en *zigzag*, pour S’INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant* sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la queue*, qu’elles révèlent — enfin pour TRAITER superbement mon œuvre de TOUS LES NOMS QU’ELLE MÉRITE (1939). (1999, p. 345)

Segundo Ponge, o que identifica o movimento da “vespa” é a imprevisibilidade de seu voo, que ele reformula por meio de “ziguezagues” para figurar como espelho (lógico) adequado à “errância” estrutural de seu texto.

Butor também retoma o imperativo poético da forma-sentido, como explica em “L’entretien avec Bénédicte Gorrillot”, de 25 de novembro de 2009, em Nantes:

MB: Nas páginas de *Mobile e Illustrations*, encontramos as mesmas técnicas de montagem: colagem de citações pessoais, repetição de palavras; há um choque de frases curtas que mimetizam o reflexo do mar, o movimento das ondas do mar.

A linguagem busca mimetizar o objeto e isso faz com que *Mobile* se aproxime das *Illustrations* e cultive a forma-sentido, sendo, portanto, um poema. (NANTES, 1h04, *podcast* em France-culture.fr)<sup>12</sup>

O ideal da forma-sentido também é compartilhado por Michel Deguy, que tratou explicitamente sobre esse ponto, em 2000, na leitura “Sur Mallarmé”, publicada no número 85 da revista *Po & sie*:

“Na poesia” quer dizer “mais dentro” [...]; mais imanente “à *lingua*”; [...] nela, a forma não está de um lado e o fundo de outro. [...] a disposição de seu conjunto depende a contenância. [...] A contenância é a indivisão do continente e do conteúdo.

[...] O nome comum torna-se próprio [...] As significações se intensificam [...]. Segundo o léxico saussuriano agora em vigor, o significado e o significante vivem mais intimamente sua indivisão. (2009, p. 90-91)

### III. A poesia crítica: desfiguração pela negatividade contemporânea

A forma-sentido continua sendo, entretanto, uma proposta poética dificilmente alcançada, porque, como lembra Dominique Combe, em *Poésie et rhétorique*<sup>13</sup>, baseia-se em um cratilismo linguístico, ou seja, na crença de um eventual acordo entre as palavras e as coisas – prescrita, no século XX, com a afirmação saussuriana do arbitrário do signo:

A proposta é [...] cratiliana, uma vez que postula uma “adequação” entre a palavra e as coisas [...]. É a maneira mais perigosa do demônio da analogia [denunciado por Mallarmé], que passou, no entanto, pelo filtro de uma aposta crítica. (COMBE, 1997, p. 243)

Essa consciência negativa foi formulada e dramatizada pela primeira vez por Francis Ponge – que parece ter se tornado o pai

moderno (involuntário) da criação contemporânea –, e isso levou a poesia a tal ponto *crítico*, ou seja, a um ponto tal de desfiguração, que passou a não mais ser reconhecida como poesia.

## 1. Lucidez epistemológica: abismo palavras/ coisas

Já em 1928, em “Raisons de vivre heureux”, Ponge constata a lacuna que separa, inevitavelmente, as palavras e as coisas:

Deveríamos poder dar a todo poema este título: razões para viver feliz, [...] se o pensamento se voltasse às coisas de uma maneira aceitável para estas: sem prejudicá-las, descritas a partir de seu próprio ponto de vista.

Porém, essa é [...] uma perfeição impossível. [...] Há sempre a relação com o homem... Não são as coisas que falam por elas, mas os homens entre eles que falam das coisas, de modo que não podemos, de modo algum, escapar do homem. (1999, p. 197-198)

Michel Butor concorda com essa constatação pongiana, herdada de Mallarmé. Em 2009, em uma de suas entrevistas com Roger-Michel Allemand, ele declara: “Há muitos obstáculos entre o mundo e eu. [...] Mas os obstáculos existem para serem contornados, infringidos. [...]. Porém, não vamos conseguir jamais uma fusão” (2009, p. 65). Em 1964, em *Essais sur le Roman*, o escritor já se mostra atormentado por esta consciência negativa: “Uma palavra não expressa jamais completamente seu objeto” (1972, p. 30).

Essa consciência crítica também é compartilhada por Deguy, como se pode ver neste trecho de *Actes*:

As palavras conversam entre elas, sussurram, acenam o lugar, as coisas; elas se organizam [...] encarregando algumas de anunciar a essas *coisas mudas* [...] o que – no poema – é delas.

[... mas] “o que o poema busca dizer não tem, de fato, correspondente exato” no léxico. Essa carência, esse vazio, é o que aspira toda linguagem, toda *minha* linguagem. (1966, p. 275)

Prigent também reafirma constantemente o abismo entre as palavras e as coisas. Em 2004, diante de Hervé Castanet, ele lembra que “o reconhecimento do arbitrário do signo e da inadequação das palavras às coisas é a rocha contra a qual se batem incessantemente as ondas da poesia. Mas não batem dolorosamente – pois é desse reconhecimento que surge o impulso de escrever” (2004, p. 17).

Julien Blaine repete os termos dessa dificuldade linguística e valida esse pessimismo epistemológico:

É A VURDADE  
DURA [...]  
VER COMO PODE SER TRADUZIDA, CONSTRANGIDA  
A VERDADE (i.e. A VURDADE)

C'EST LA VURETÉ  
DUR [...]  
VOIR COMMENT ON PEUT TRADUIRE, TRAQUER [...]  
LA VÉRITÉ (C.à.D: LA VURETÉ) (2007, p. 46)

O jogo de assonâncias e aliterações convida a decifrar em “vurdade” a palavra-valise “dura-verdade”, ou seja, a “captura árdua de uma verdade” que permanece secreta, como indica a questão em aberto (“ver como”)14.

Gleize também compactua com essa consciência negativa. Em 1995, no “1<sup>er</sup> manifesto”, do *Principe de nudité intégrale*, escreve: “Sim, a frase é uma ilusão, a pior das ilusões. Nada de frases” (1995, p. 21). A “frase” que articula as coisas do mundo

em uma sintaxe, uma gramática, desvirtua sua complexidade inicial e pode produzir tão somente artefatos, imitações (“ilusão”). Essa ruptura do real pelas palavras é reformulada mais adiante nestes termos: “A cada volta da língua, a cada giro, a nudez ganha” (1995, p. 49).

## 2. Uma *mimesis* crítica, e mesmo negativa

Uma constatação tão negativa poderia resultar em afasia. É o que assombrou Ponge. Mas, como escreve, em 1926, em “Notes d’un poème (sur Mallarmé)”, o poeta também se define pela recusa “de ser tão discreto quanto o silêncio” (1999, p. 181). Ele prossegue: “Mallarmé não está entre os que pensam em silenciar as palavras. Ele tem uma ideia elevada da potência do poeta. O que faz é denunciar o barulho pelo barulho” (1999, p. 82). O que diz, aqui, o autor? O silêncio é, ainda, um som, mesmo negativo: é o sinal de uma recusa, de uma retração e, portanto, de uma presença (embora fugaz). É preciso apresentar o silêncio das coisas em fuga – e, desse modo, expressá-las em sua verdade mais autêntica.

Desde 1926, Ponge defende o princípio de uma *mimesis* crítica, para não dizer negativa, ou seja, de uma figuração, não mais da plena presença do mundo, de acordo com as palavras humanas (como defende Aristóteles, em sua *Poética*), mas, sim, uma figuração da fuga, da ausência de um real que se rebela contra as formulações humanas. Em 1941, em “Page bis”, ele esclarece essa via possível:

Isto é o que se passou em minha mente: 1º. reconheci a impossibilidade de me expressar; 2º. senti-me derrotado diante da tentativa de descrição das coisas (...) 3º. reconheci (recentemente) a impossibilidade não somente de exprimir, mas de descrever as coisas.



Minha abordagem se encontra nesse ponto. Posso, então, decidir tanto me calar, mas não me convém: esse tipo de coisa não se resolve abruptamente; quanto decidir publicar descrições ou *relações malogradas de descrições*. (PONGE, 1999, p. 206-207)

Trata-se, para Ponge, de apresentar o traço verbal, em páginas descritivas decepcionantes, da fuga das coisas e, assim, pela *falta*, enunciar a verdade pura (a potência da resistência às palavras).

A “Vespa” bate em retirada? O “etcetera” conclusivo (mencionado anteriormente) representa, através de seu poder contrariante, a fuga do animal ausente de qualquer lista exaustiva de suas “qualidades”. O “etcetera” e a fragmentação das versões inacabadas são os tropos da “nova retórica”, negativa, pela qual o poeta pode *expressar* a fuga do real.

Michel Butor pratica também a *mimesis* crítica. No prefácio ao tomo IV das *Œuvres Complètes*, consagrada à poesia de Butor, e, em particular, a suas *Illustrations*, Mireille Calle Gruber descreve este gesto corrosivo: “Em Butor, o recurso da imagem surge devido à *imprecisão* do nome próprio. [...] Desse modo, o trabalho poético esforça-se para compreender o espaço de sua perda” (2006, p. 19). Mas a ausência da imagem que apoia o texto, em algumas reedições, tem uma função igualmente negativa, como observado pela estudiosa:

Agora, compreendemos melhor o objetivo do texto [da reedição das *Illustrations*] sem as imagens [dos pintores]. Trata-se da inscrição de uma presença *in absentia* no texto que carrega a sua marca. A poesia é [para Butor] [...] a marca do apagamento e (única) figuração possível do outro em fuga. (CALLE-GRUBER, 2006, p. 19)

O poema “Les incertitudes de Psyché” foi relançado, em 1969, sem a litografia de André Masson que o havia inspirado e acompanhava a primeira publicação de 1968<sup>15</sup>:



“O que ele pode ter a esconder?  
Todas as noites, eu o exploro.  
Enquanto ele me fala maliciosamente, me acaricia,  
eu passeio vagarosamente meus dedos sobre seus traços, sobre  
seu nariz, por exemplo, sinto os detalhes de suas narinas, e eu o faço rir, pois, muitas vezes, simplesmente, sou incapaz de responder corretamente as suas questões” [...]  
“Eu o imaginei muito negro, seu cabelo era de prata, de um tão puro preto ou da cor dos rebanhos e dos rios, ou branco como suas asas do cisne, ou mesmo completamente verde o verde de suas escamas, e eu o achei encantador.  
[...] É meu olhar que ele teme. Ele teme que meu primeiro olhar sobre ele se fixe eternamente naquele instante casual; ele que sempre quis ser um outro para mim; prender eternamente nesse inesgotável tesouro de formas o que lhe dá acesso ao invisível.  
E, no entanto, mostra-te, caro monstro! Sob o risco de me perder de ti, eu quero te ver.”



“Que peut-il avoir à cacher ?  
Toutes les nuits, je l'explore.  
Tandis qu'il me parle délicieusement, qu'il me caresse,  
Je promène minutieusement mes doigts sur ses traits, sur  
son nez par exemple, je détaille ses narines, et je le fais rire car souvent, naturellement, je suis incapable de répondre correctement à ses questions” [...] (p. 145)  
“Je l'ai rêvé parfaitement noir, sa chevelure fut-elle d'argent, d'un si pur noir ou bien la couleur des troupeaux et des fleuves, ou blanc comme ses ailes de cygne, ou même vert de tout le vert de ses écailles, et je l'ai trouvé délectable.  
[...] C'est mon regard qu'il craint pour moi; il craint que mon premier regard sur lui le fixe à tout jamais pour moi dans cette forme qu'il n'aura choisie que pour un instant, lui qui voudrait toujours être un autre pour moi, puiser toujours dans cet intarissable trésor de formes auquel lui donne accès l'invisibilité.  
Et pourtant, montre-toi, cher monstre ! Au prix de me perdre pour toi, je voudrais te voir.” (p. 152)

(BUTOR, 1968, p. 145-152)

Por outro lado, Butor não escolheu por acaso essa figura mítica, inspirado pelo conto de Apuleio, “Amour et Psyché” [Eros e Psiquê]. Psiquê, que não pode ver seu marido Eros – que só lhe visita à noite [proibindo-lhe qualquer visão] –, representa o poeta que não pode jamais se aproximar completamente do real com as suas palavras: “Ele teme que meu primeiro olhar sobre ele se fixe eternamente naquele instante casual; ele que sempre quis ser um outro para mim” (BUTOR, 1968, p. 152).

O contato, embora concreto e sensual, revela-se sempre incompleto – como demonstra o poema de 1968 a partir do abalo sistemático do indicativo, com o qual costumamos enunciar categoricamente uma verdade sobre o real; no entanto, aqui, o modo verbal é constantemente corrompido pelas modalidades interrogativas e conjecturais recorrentes. Da mesma forma, a reiteração de imagens contraditórias (Eros adorável – Eros monstruoso) interdita a fixação de um corpo único e atesta a instabilidade do real-Eros. Poderíamos acrescentar a fragmentação textual, principalmente na versão de 1969: os espaços em brancos e alíneas quebram a continuidade da narrativa, isolam de forma excessiva os detalhes, distendem e problematizam o encadeamento.

Michel Deguy também desenvolve uma figuração crítica, como afirma, em “Aide mémoire”, em *Gisants* (1985): “O que não pode ser dito/ Deve ser escrito” [“Ce qu’on ne peut pas dire/ il faut l’écrire”] (1985, p. 122). Ele expõe, assim, a responsabilidade do poeta de apontar em seus poemas o modo como o real mantém-se à distância, apenas acessível, quase presente, mas distanciando-se, somente *como*, como-se-tocado: “Privando-se do que não tem/ O poema entrega a falta à sua língua/ Para que o cego seja nomeado o vidente” [“Se privant de ce qui lui manque/ Le poème en confie le défaut à sa langue/ Pour que l’aveugle soit nommé le voyant”. ] (1985, p. 123). Mostrando o invisível-indizível (ou seja, a figuração do ser) por certos tropos figurativos (que encenam essa “ausência”, esse excesso), o poema restitui, de fato, a visão (“vidente”) àquele

que não via mais (“o cego”). O poema enuncia, assim, o Real, roçando em uma estreita barra do traje de quem se afasta (Vênus-Afrodite, você, a sensação, as coisas mudas, etc.).

É preciso especificar que Heidegger, aqui, forja o pensamento poético de Deguy, com sua concepção de ser que transborda cada ente (o ente como cada uma de suas encarnações provisórias singulares circunstanciadas), mas dando a si mesmo, de qualquer forma, uma parte ínfima e instigante na circunstância presente (é a potência de “*thaumázēin*” do *Dasein* desenvolvido por Heidegger e retomado por Deguy).

Deguy elabora, assim, uma autêntica retórica crítica, constituída por tropos que acentuam a incompletude da expressão, a incapacidade de chegar a um significado claro e estável. Ao lado da “comparação [que] sustenta o incomparável” (DEGUY, 1985, p. 122) e do “como se” (DEGUY, 1985, p. 123), ele valoriza a virtude da perífrase, como em *L’impair*: “A (peri)frase gira em torno de; e o em torno-de aproxima-se do que falta em seu lugar, um vaziojamais preenchido”; nenhum nome próprio; nem inequivocidade” (DEGUY, 2001, p. 84). Os neologismos ou peregrismos (palavras estrangeiras importadas para o francês) interditam também a abordagem direta do sentido em prol do enigma primeiro de seu significante que permite experimentar, *sentir*, tornar presente (representar) a fuga ameaçadora das coisas para além das palavras.

Ao nomeá-la e realizá-la, uma página de *Gisants* ilustra essa *mimesis* negativa de maneira exemplar:

A CELA ESTAVA VAZIA  
O vazio como é chamado  
mas entrincheirado  
Incomunicável na arca esvaziada  
Seria a ausência da parte pelo todo  
E salvaguardada do olhar  
A renúncia mas serenamente tu  
tens a simbolização possível

LA CELLA ÉTAIT VIDE  
Le vide comme on l'appelle  
Mais enchâssé  
Mis au secret dans l'arche évidée  
Serait l'absence de partie pour un tout  
Et soustraite au regard  
Le renoncement mais paisiblement tu  
A la possible symbolisation (DEGUY, 1985, p. 98)

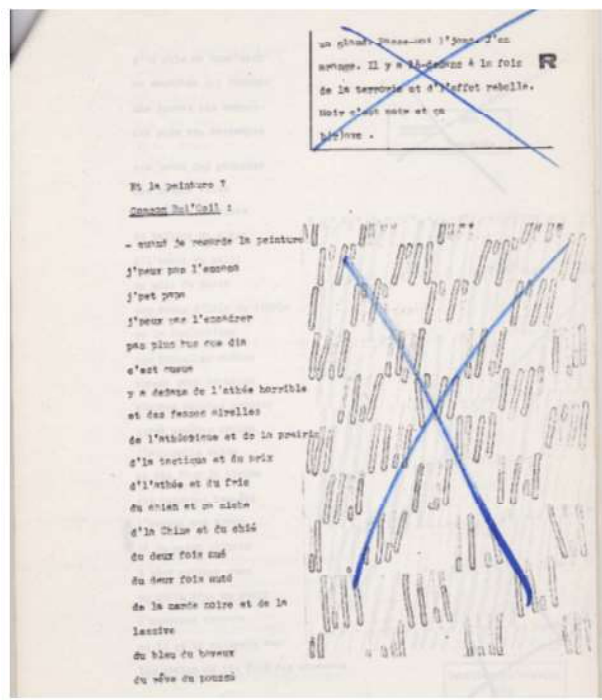
“Cella” é uma palavra latina que, inicialmente, é um enigma para o não-latinista. Para ele, “cella” é, estritamente falando, um “vazio”, por isso o título do poema apresenta, na verdade, uma tautologia. Ao mesmo tempo, o título elucida a razão do emprego do peregrismo latino. Trata-se de cavar, imediatamente, um “vazio”, um “buraco”, uma ausência na língua corrente (comum) e, assim, lembrar ao leitor este ato de lucidez: as palavras jamais tocam (imobilizam, “entrincheiram”) o real.

Por outro lado, o latinista sabe que *cella* significa “sala sagrada central do templo, invisível aos olhos do pagão” (GAFFIOT, 2000, p. 287). Ele consegue compreender a pertinência da escolha desse vocábulo latino. Em essência, “cella” designa o invisível, a presença próxima oculta. Em essência, “cella” pode designar o Real na maneira como permanece secreto aos olhos dos homens (pela “paredé” das palavras imperfeitas).

Christian Prigent pode ser considerado um dos teóricos mais importantes da figuração crítica, ampliada como figuração negativa. Em 2004, na entrevista com H. Castanet, ele desenvolve o que havia afirmado em 1998: “A poesia se define como o simbolismo paradoxal de um vazio, [...] um vazio [que], na esteira de Lacan, chamo de real, à medida que tem início ‘lá onde o sentido é suspenso’” (CASTANET *apud* PRIGENT, 2004, p. 7). Nenhum real sensual é atingido pelo verbo-Prigent, nem mesmo, como em Deguy (heideggeriano e não lacaniano nesse ponto) (ou como em Ponge ou o Butor do *Objen*), a ponta da barra sensual do “traje das coisas”

ou de Afrodite. Somente a fuga dessa presença sensual é abordada pela *figuração negativa*. Prigent radicaliza a ausência do “buquê” mallarmeano: o ausente; é a imagem poética que não terá jamais o odor, a maciez aveludada da pétala de rosa ou da pele.

Para realizar essa *mimesis* radicalmente negativa (ou, de acordo com as suas próprias palavras, uma “simbolização paradoxal”), Prigent utiliza, como Butor, o recurso de textos figurativos contrariantes, evocando constantemente imagens (de pintores ou de jornais) que, no entanto, esconde de seu leitor. O exemplo mais notável encontra-se em *Power/ powder*. Um manuscrito revela que o início de “La leçon de chinois” foi inspirado por um pequeno desenho de Philippe Boutibonnes. Em um papel branco, o pintor multiplicou traços curtos riscados, como hieróglifos, um pouco como Cy Twombly. Todo o início de “La Leçon de chinois” descreve, na verdade, esta pequena obra de Boutibonnes:



Prigent, “La Leçon de chinois”, *Power-Powder*, manuscrito de outubro de 1974 (gentilmente cedido pelo escritor)



Por que a fotografia ?

- Aqui no escuro, nenhuma outra solução. [...]
- Sim, eu fotografo corredores. Tenho que assumir.

[...]

Sequência do diálogo. [...]

- É inútil. Não há nada. Os corredores são buracos. Nada para fotografar, nada. Você é sugado. Você é como o pó. [...]
- Sim, eu fotografo corredores. Tenho que assumir, eu sei.

-Pourquoi la photographie ?

-Ici dans le noir, pas d'autre solution. [...]

-Oui, je photographie les couloirs. Je dois prendre ça. (1999, p. 18)

[...]

Suite du dialogue. [...]

-C'est inutile. Il n'y a rien. Les couloirs sont des trous. Rien à photographier, rien. Tu es aspiré. Tu es comme la poussière. [...]

-Oui, je photographie les couloirs. Je dois prendre ça, je le sais.  
(1999, p. 19)

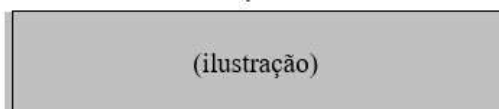
A “fotografia” é um meio de produzir uma imagem do mundo, ou seja, sua figuração. Entretanto, trata-se, aqui, de fotografar o “escuro”, isto é, um vazio, (um “nada”), um corredor sem iluminação que é como um “buraco”. Por trás dessa parábola da “fotografia do buraco negro de um corredor”, o poeta toma sua decisão de figurar, também ele, a fuga radical do real, fora das representações humanas (imagens ou frases). Essa fuga passa pelo fracasso da frase em constituir um sentido; isto é, *conseguir* expandir o sentido, permitindo que uma referência (real, exterior) se construa. Gleize explora, assim, os valores (pongianos) da repetição que bloqueia a progressão lógica (o avanço do sentido). Ele trabalha, ainda, com a fragmentação, através da duplicação da palavra em um falso diálogo no qual as personagens de ficção não se ouvem, respondendo, de maneira sistemática, cada uma a seu modo. Assim, as frases caem no *vazio* (somente dando abertura para o vazio de uma referência impossível); só valem pelo seu significante e podem *equivaler* ao rastro deixado pelo Outro (o Real) em sua fuga.



O “escuro”, de Gleize, é inspirado pela fotografia e aproxima-se dos empréstimos às artes plásticas que Julien Blaine multiplica, para figurar, ele também, o fracasso da linguagem poética em lançar-se em direção a uma referência real.

Assim, em “Fable” (2007, p. 275), ele trabalha com a imagem contrariante (na esteira de Butor ou Prigent):

**fábula**  
*A rayure havia perdido seu G*  
*& o y*  
*perdido seu rabo, y = v\**  
:  
?



*\* e a rayure torna-se uma bela gravura<sup>15</sup>*

**fable**  
*La rayure avait perdu son G*  
*& le y*  
*perdit sa queue, y = v\**  
:  
?



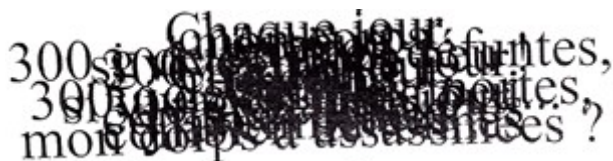
*\* et la rayure devient une belle gravure*

(BLAINE, 2007, p. 275)

A imagem contrariante *esconde* uma referência: mas qual? Trata-se de uma referência que é, em si mesma, discrepante, pois meramente autorreferencial, linguística, desligada de qualquer presente sensual material. A imagem deveria ilustrar uma “fábula”, ou seja, um processo lógico, unicamente verbal. Trata-se, aqui, de uma apócope (perda de sua cauda, perder a cauda de uma palavra, uma letra ou

um traço tipográfico mutilado). Essa dupla decepção (uma imagem roubada de uma palavra abstrata que, por sua vez, esconde uma presença sensual) não permite que nada do ser sensual projetado pela palavra seja visualizado, por esse gesto de falar – que o título “fábula” evoca, lembrando que “para-ari”, em latim, significa falar. Fiz alusão à radicalização: Blaine como Prigent apresenta tão somente o reflexo adequado de um contato impossível com o ser, visível apenas indiretamente, pelo traço (signos ortográficos) de fuga da sua essência – e longe dos olhos.

Outro procedimento dessa *mimesis* radical negativa: Blaine radicaliza o fracasso linguístico com rasuras, tipográficas, como em “chaque jour, chaque jour mon corps évacue 300g de cellules défuntes” [a cada dia, a cada dia meu corpo evacua 300g de células mortas].



(BLAINE, 2007, p. 137)

## Conclusão

Espero ter dado algumas contribuições que sirvam para nos localizarmos na floresta densa da criação poética francesa a partir de 1960. Ponge é um dos guias, uma vez que ele permite isolar uma veia poética extraordinária, ou seja, uma série de autores fortemente inspirados por seu pensamento *crítico*, sem que isso signifique, necessariamente, a uniformidade de suas práticas. Longe disso.

Busquei listar algumas destas práticas mencionadas: repetição de palavras ou de frases; inacabamento exposto pela declaração de que rascunhos ou notas preparatórias são publicados; imagens

veladas ou desenhos deliberadamente estranhos e esqueléticos, perífrases desmesuradas e múltiplas; comparações carregadas de inexatidão; radicalização nas fragmentações (pelo excesso de alterações nas letras, temas, estilos); confissão de corte e colagem tomados de empréstimo de pintores ou sobreposições cacofônicas emprestadas de músicos.

O interesse do fio *crítico* puxado por Ponge está, sobretudo, no fato de ter me proporcionado abordar a variedade de estilos de poetas grandes leitores desse predecessor, o que me permitiu, assim, apoiando-me em Ponge, transitar, paradoxalmente, por uma parte bastante importante da diversidade da poética contemporânea.

## Referências

BLAINE, J. *Poèmes vulgus*. Paris: Al Dante éditions, 2007.

BUTOR, M. “Les Incertitudes de Psyché”. In: COGNIAT, Raymond (org.). *Variations sur l’amour*. Paris: Club du livre, Philippe Lebaud éditeur, 1968.

\_\_\_\_\_. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard (Poésie), 1972.

\_\_\_\_\_. *Mobile* (1962). Paris: Gallimard (L’Imaginaire), 1991.

\_\_\_\_\_. “Michel avant Butor, la transparence couve”. In: *Michel Butor, rencontre avec Roger-Michel Allemand*, Paris: Argol (les Singuliers), 2009.

CALLE-GRUBER, M. “Préface”. In: M. Butor, *Œuvres Complètes*, t. 4 (Poésie I, 1948-1983). Paris: La Différence, 2006.

COMBE, D. “F. Ponge et l’invention d’une nouvelle rhétorique”, § “poème génétique”. In: BOMBARDE, Odile (org.). *Poésie et rhétorique*. Paris : Lachenal & Ritter éditeurs, 1997.

DEGUY, M. *Gisants*. Paris : Gallimard (Poésie), 1985.

\_\_\_\_\_. “Je remplis d’un beau non ce grand espace vide”. In: *Poésie : numéro spécial Mallarmé*, n. 85, avril 2000, Belin, p. 90-91.

\_\_\_\_\_. *L’impair*. Tours: Farrago, 2001.

\_\_\_\_\_. *Le Sens de la visite*. Paris: Stock, 2006.

- FLOBERT, P. *Le Grand Gaffiot, Dictionnaire latin-français*. Paris: Hachette, 2000.
- GIRAUDO, L. *Michel Butor ou le dialogue avec les arts*. Lille: Presses du Septentrion, 2006.
- GLEIZE, J.-M. *Sorties*. Paris: Al Dante (Questions théoriques), 2009.
- \_\_\_\_\_. *Principe de nudité intégrale*. Paris: Seuil, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Les Chiens noirs de la prose*. Paris: Seuil (Fictions & Co), 1999.
- JARRETY, M. (org.) D. Rabaté, D. Fourcade. In: *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Paris: PUF, 2001.
- PONGE, F. *Le Savon*. Paris: Gallimard, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Baudelaire, leçons et variantes". In: *Pratiques d'écriture*. Paris: Hermann, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres complètes* (B. Beugnot éd.), t. 1. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1999.
- \_\_\_\_\_. *Œuvres Complètes* (B. Beugnot éd.), t. 2. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2002.
- PRIGENT, C. *Power-powder*. Paris: Christian Bourgois, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Commencement*. Paris: POL, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Viallat, la main perdue* [1993]. Paris: Metz, éditions Metz-Musée, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas*. Dieu-le-fit: Cadex, 2004.

## Notas

3 Ver Christian Prigent, *quatre temps: rencontre avec Bénédicte Gorrillot*. Paris: Argol, 2009.

4 Lembro que "teatro" vem do grego *theaomai*, "olhar atentamente".

5 Todos os poemas citados são apresentados na língua de origem e na tradução. [N.T.]

6 É o que, em *Sorties*, J.-M. Gleize chama de "prática glossolálica".

7 Na tradução, não é possível reproduzir os mesmos efeitos sonoros, por isso optou-se por manter, no texto, as palavras em francês. Buscou-se um efeito aproximativo. [N. T.]

8 A exemplo das matrioskas ou bonecas russas. [N. T.]

9 Ler em inglês: West eighty first (81st) Street

10 O encadeamento das vozes de J.-M. Gleize tem por modelo linguístico o processo dialógico próprio de todo discurso, desenvolvido por Bakhtin em *Théorie du roman*.

11 Disponível em: [http://sites.radiofrance.fr/chaines/Franceculture2/nouveau\\_prog/connaissance/alacarte\\_fiche.php?src\\_id=14000318diff\\_id=260000257](http://sites.radiofrance.fr/chaines/Franceculture2/nouveau_prog/connaissance/alacarte_fiche.php?src_id=14000318diff_id=260000257)

12 “Os textos [de Ponge] constituem uma forma-sentido (Meschonnic) que permite ver a essência da poesia”. (COMBE, 1997, p. 245).

13 No original, as assonâncias são em “ur” e as aliterações em “té”. [N. T.]

14 Consulta unicamente na Biblioteca Nacional de França, na seção de livros raros.

15 Para manter o jogo de palavras no poema, manteve-se a palavra em francês “rayure”, cujo significado, aqui, é risco. [N.T]

Recebido em: 04/03/2017

Aceito em: 10/03/2017