

MURILO MENDES, FRANCIS PONGE E O POEMA EM PROSA

Patrícia Aparecida ANTONIO¹

- **RESUMO:** O presente trabalho tem por objetivo discutir a configuração do poema em prosa em duas obras: o *Poliedro* de Murilo Mendes e o *Le parti pris des choses* de Francis Ponge, respectivamente publicados em 1972 e 1942. De início, a aproximação se justifica pelo impulso desempenhado nas duas obras em focalizar os objetos mais cotidianos possíveis; e, ainda, pelo posicionamento diverso dos sujeitos líricos muriliano (menos objetivo) e pongiano (mais objetivo) em relação às coisas simples que desejam maravilhar. Nesse sentido, a forma do poema em prosa contribui na construção dessa visão específica e singular dos objetos, bem como de duas vozes líricas tão particulares. Partindo disso, procuramos refletir, dialogando com parte da fortuna crítica dos dois poetas e analisando muito brevemente alguns poemas, sobre a poesia em prosa que guardam as referidas obras do poeta brasileiro e do francês.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia lírica. Poema em prosa. Murilo Mendes. Francis Ponge. Coisa.

A aproximação entre Murilo Mendes (1901-1975) e Francis Ponge (1899-1988) demanda, à primeira vista, alguns questionamentos: em que se afinam ou se distanciam os dois poetas? E, talvez, antes disso, qual a importância de aproximá-los? De fato, em “Texto de informação”, de Murilo Mendes (1994, p.705-706), há o rastro de uma ligação mais direta entre eles: “Eu tenho a vista e a visão:/ Soldei concreto e abstrato.// Webernizei-me. Joãocabralizei-me/ Francispongei-me. Mondrianizei-me.” Este poema integra o conjunto intitulado *Convergência*, publicado em 1970, cujo título provisório era *Contacto*, e marca um direcionamento de certo modo mais objetivista da poética muriliana. Estas convergências, bem como o *Poliedro*, foram escritas naquele período que a crítica costuma chamar de “tempo europeu” da obra de Murilo Mendes. Já então Francis Ponge era considerado um dos grandes poetas da primeira metade do século XX na França. Portanto, tal pongianização do sujeito lírico muriliano é um primeiro ponto de contato, muito sutil, mas válido. Aliás,

* Doutoranda em Estudos Literários. Bolsista CAPES. UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Araraquara, SP – Brasil. 14.800-901 – gafinha@yahoo.com.br

Artigo recebido em 31/10/2012 e aprovado em 09/08/2013.

é preciso considerar a posição de um autor brasileiro que residia na Itália desde 1957, “inserido numa paisagem quadrilíngue”, em que se criou um ambiente como o de seu apartamento na Via Del Consolato, 6 – verdadeiro ponto de referência para escritores e artistas plásticos. Isso, porque o brasileiro e o francês partilhavam de uma determinada comunidade de interesses históricos, literários, sociais, enfim. O muriliano *Poliedro* e o pongiano *Le parti pris des choses* conformando as bases deste trabalho dão a ver dois conjuntos de poemas separados por um intervalo de publicação de 30 anos: o *Poliedro* foi escrito entre 1965 e 1966 e publicado em 1972; o *Le parti pris des choses*, entre 1924 e 1939 e publicado em 1942. Assim, quando da composição e publicação do referido livro de Francis Ponge, também é preciso ter em grande conta as duas Grandes Guerras, o levante das Vanguardas, a movimentação artística. Porque, de certo modo, tais acontecimentos reverberam na literatura desses poetas.

Assim, é certo dizer que pelo menos dois pontos tornam lícita a comparação: a objetivação do eu-lírico e a presença das coisas. Esses movimentos aparecem claramente no poema de Murilo Mendes citado, primeiro sob a forma de contato com outros artistas, do qual se desprende a vontade de soldar concreto e abstrato. Em seguida, pela atenção que dá ao aspecto mais concreto das palavras/coisas a partir de um eu-lírico que tende a ser menos lírico na medida do possível, o que coloca o poeta brasileiro diretamente em contato com o Francis Ponge do partido das coisas, que se quer paradoxalmente um anti-lírico. E, ainda que a citação não esteja inserida no *Poliedro*, ela aponta uma tendência por parte de Murilo Mendes a se voltar para os aspectos mais concretos da palavra. Consideramos tais aspectos intertextuais, mas, sobretudo, o modo como eu e coisa estão delineados nesses universos. Além disso, é decisivo aqui o modo como estes sujeitos operam a linguagem em sua relação com as coisas. Tudo isso liga-se intimamente ao nosso objetivo, qual seja: analisar o modo como se configura o poema em prosa no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*.

Pensando-se diretamente nas duas obras, a proximidade está bem marcada: é visível o embate entre prosa e poesia, a vontade do (in)acabamento do poema, as inclinações dicionarescas, a presença da coisa (do objeto), como fundador daquilo que ali se instaura, a aparição do natural, o humor, a posição do poeta como agente. Todavia, lançando um olhar mais atento, observa-se que estas são inclinações de muito daquilo que foi produzido no século XX em termos de poesia. E falar pensando-se eminentemente naquilo que têm de próximo os dois poetas seria como simplesmente chegar a qualquer discussão genérica sobre poesia lírica ou poema em prosa, como queiram. Não que a aproximação seja desimportante, pelo contrário, este trabalho parte daquilo que as obras têm de similar – a presença das coisas e do eu-lírico como já se disse. Parte disso, mas tem como ponto de chegada aquilo que as distancia, que as torna singulares e que deixa ver o modo particular de lidar com as coisas cotidianas

de um poeta brasileiro e de um francês ao se valerem da palavra ou do magma poético, para falar com Francis Ponge. Portanto, é sempre bom se considerar que estamos às voltas com dois poetas cujo projeto difere substancialmente: um Murilo Mendes que ainda traz muito da doutrina católica, que ainda deve ao Surrealismo, essencialista, crítico da bomba atômica e do momento presente; e um Francis Ponge, poeta das coisas (que vai às coisas, para falar com a fenomenologia), da linguagem justa que esconde (coloca em abismo) o objeto, da linguagem-ela-mesma, cultor dos clássicos, um poeta que se declara anti-poeta. Este é nosso aceno inicial à primeira das perguntas que nos fizemos. Quanto à segunda, pode-se dizer que o interesse em aproximá-los reside justamente no fato de que é índice das possibilidades do fazer poético quando se tem por centro de interesse as coisas mais cotidianas que há. Por um outro lado, contribui ainda quando pensa a questão do poema em prosa inserido em duas poéticas de caráter tão diverso.

Afunilando um pouco mais e brevemente a perspectiva, podemos dizer de *Poliedro* que se estrutura em Setores: “Setor Microzoo”, “Setor Microlições de Coisas”, “Setor A Palavra Circular”, “Setor Texto Delfico”, cujos poemas em prosa, embora não inflexivelmente, mantém uma certa uniformidade entre si tanto no que se relaciona ao tema ou mesmo à forma. Ainda que possa causar a impressão de irregularidade, a obra estrutura-se de modo a dar a ver as múltiplas faces das coisas; mesmo quando o que se tem é a voz do oráculo, com suas iluminações, mostrando o invisível, como em seu último setor. De um modo geral, está presente ainda a imagem surrealista, o catolicismo e o Essencialismo já tão característicos da poesia muriliana, bem como o retorno daquele humor da década de 30, que, desta feita, aparenta intensidade diversa com vocalises cortantes de ironia, descrédito e desilusão. Aliás, humor e religiosidade já não são os mesmos: se aquele é quase cínico, a religião tende ao paganismo. De resto, são marcas do modo como vê este eu-lírico uma sociedade em conflito e estilhaçada desde a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, é marca da relativa regularidade de um poeta que estreara em 1930, pois evidentemente que a presença de tais características se dá de maneira redimensionada, à luz de outro momento (falar de evolução poética em relação a isso seria, é claro, redutor ao extremo).

Por seu turno, *Le parti pris des choses* enfeixa um conjunto de poemas em prosa que vem à tona em 1942, também anos de grande turbulência. Vejamos que se atássemos as pontas, a obra de Ponge estaria no início dos conflitos da Segunda Guerra, praticamente no centro do que muito provavelmente foi o momento histórico mais decisivo do século XX; e a de Murilo em seu extremo quase que oposto, sofrendo ainda os abalos do que se passou. Esses poemas em prosa, em sua maioria curtos, têm sempre o objetivo de dar conta de objetos muito simples e cotidianos: « *Pluie* », « *Le feu* », « *Végétation* ». De fôlego curto (salvo em algumas exceções), não se voltam

a nada que não seja aquilo a que se prestaram apreender. Seu objetivo é dizer a coisa, procurar para cada uma a palavra justa. Daí a presença de características tão marcantes: o pendor clássico, uma linguagem objetiva, cujo eu-lírico procura se esconder ao máximo. Isso, porque ao se voltar às coisas, procede também a uma higienização da língua francesa, tão desgastada pelo uso diário, pelas imposições externas.

Parece claro que cada uma das obras guarda especificidades que são da ordem da poética a que pertencem, daí ser necessário levar em conta a trajetória dos poetas. Se o *Poliedro* situa-se quase que no ocaso da poesia muriliana, coroando uma trajetória múltiplice; *Le parti pris des choses* é a estreia de um escritor que ficou marcado como o poeta das coisas. Dois pontos opostos, mas que, em seu interior, desenhavam um verdadeiro *carrefour* poético – questionador do que seja a poesia, da maneira como ela mesma se divisa ou como é divisada por aqueles que a fazem, e de seu lugar entre outras coisas desses mesmos universos poéticos.

Do poema em prosa a Murilo e Ponge

Nos dois poetas, o poema em prosa favorece o contato entre o eu-lírico e as coisas porque, enquanto gênero que se vale de prosa e poesia, possibilita uma visada não-convencional sobre tais coisas. Evidentemente, em termos de forma, a poesia em versos ou a prosa seria esse convencional do qual ambos fogem. Isso, ainda que nos pareça também claro que toda a questão precisa ser relativizada. Ora, não é necessária e exclusivamente no poema em prosa que a “visada não-convencional sobre as coisas” se abre. Qualquer grande poesia, seja ela em prosa ou em verso, lança uma outra luz sobre aquilo de que fala. No entanto, especificamente no caso de Murilo e de Ponge, a forma do poema em prosa parece apontar a um algo muito mais decisivo e definidor, que faz entrever um horizonte outro, pautado por uma perspectiva que o verso e a prosa estritos não seriam capazes de proporcionar. Aliás, a escolha da forma é sintomática de uma visão de mundo que se quer expressar. Porque, se o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* procuram não só acenar aos objetos mais cotidianos, mas dar-lhes voz, fazer ver o que não está visível, uma forma que se quisesse fechada não bastaria. O que equivale a dizer que uma forma gasta também não se adequaria, já que o novo desponta nessas obras como perspectiva fundamental. Ao observarmos a face poliédrica dos objetos, ao tomarmos o partido das coisas, é preciso que o eu-lírico se coloque numa posição também ela diferenciada. O poema em prosa é este lugar a partir do qual a visão é ampla, fluida, direta, mas ainda assim lírica porque tende a si mesma.

Uma pequena retrospectiva sobre esse sub-gênero lírico vem a calhar.

Há muito, pelo menos desde a *Poética* aristotélica¹, já existia a ideia de que poesia não é sinônimo de verso. Ainda que o consenso nem sempre tenha existido: as doutrinas clássicas francesas, que tinham em Boileau (1636-1711) e sua *Art poétique* o maior representante, pregavam uma separação muito rígida entre os gêneros literários (épico, lírico e dramático), bem como rígidas regras de versificação (métrica e sintaxe). São da literatura francesa do Pré-Romantismo e Romantismo alemão e francês as primeiras manifestações do poema em prosa (embora já estivessem em gérmen muito antes). Modelar desse período é a prosa poética do Rousseau (1712-1778) de *Les rêveries du promeneur solitaire*, além da de nomes como Sénancour (1770-1846), Chateaubriand (1768-1848) e Nerval (1808-1855), bem como as traduções e pseudotraduções de poemas em prosa, para a língua francesa, de outras literaturas como a alemã por exemplo.

Com o estabelecimento do Romantismo (cujo horizonte se pautava pelo desejo de renovação e pela busca de meios de expressão novos) vêm à tona os chamados « *petits romantiques* », que se sobressaem justamente pela criação do poema em prosa como gênero autônomo. Dentre eles, destaca-se Aloysius Bertrand (1807-1841), consensualmente considerado o criador do poema em prosa com o seu *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de 1842. Com poemas escritos entre 1827 e 1830, a obra tem sua temática voltada à Idade Média, ao grotesco e ao pitoresco, e privilegia os recursos formais da poesia impostos à prosa (VICENTE, 1998). Estes poemas, eram, sobretudo, formalmente apurados, “cinzelados com esmero” (LEITE, 1982). Daí, em grande medida, segundo Suzanne Bernard (1959), no basilar *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, o poema em prosa de Bertrand poder ser chamado de **poema formal ou artístico**, formalismo ao qual vão aderir tempos depois os parnasianos.

Todavia, é somente no *fin-de-siècle* que o poema em prosa aparece de modo mais consolidado. Com Baudelaire e seus *Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris)*, de 1869, cujo olhar recai sobre as contradições da vida urbana moderna e a beleza efêmera e misteriosa que existe nesse caos, aparece “[...] o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p.23). No caminho aberto pelo autor de *Les fleurs du mal*, o Simbolismo francês marca o auge do poema em prosa, especialmente com Mallarmé e Rimbaud. É este último quem inaugura uma nova forma de poesia

¹ É na seção IX do texto de Aristóteles (1988 apud PIRES, 2006, p.35) que encontramos: “Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.”

em prosa: o **poema-iluminação ou anárquico** (ainda de acordo com a já citada Suzanne Bernard). Seguindo as premissas de que o poeta se faz vidente por meio de um longo e imenso desregramento de todos os sentidos, a fim de que o desconhecido seja atingido, uma nova forma de expressão é exigida. Daí porque os poemas em prosa de *Une saison en enfer* e *Illuminations*, de 1873 e 1886, prestam-se a criar sensações novas por meio da aproximação de elementos díspares, radicalizando o conceito romântico de analogia. Rimbaud instaura uma poesia que desarticula o discurso lógico, que investe no sensorial, no inconsciente e no obscuro, enfim, numa gama de oposições que parecem se resolver no próprio todo de cada poema. De Rimbaud ao século XX, o poema em prosa continua bem-vindo, tanto pelas vanguardas, quanto pelos que vieram depois. Dentre eles, podemos citar J.-K. Huysmanns, Max Jacob, Pierre Reverdy, René Char, Francis Ponge e bem recentemente Yves Bonnefoy. No Brasil, mesmo que a origem do poema em prosa acene timidamente na segunda geração do Romantismo, com Vitoriano Palhares (*As noites da virgem* de 1831) e na terceira parte da *Lira dos vinte anos* de Álvares de Azevedo, publicada em 1853, foi somente com Raul Pompéia e suas *Canções sem metro*, publicadas em 1900, que o gênero surgiu. Todavia, é no Simbolismo que o poema em prosa tem em Cruz e Sousa um de seus expoentes, com *Missal*, publicado em 1893, e *Evocações* em 1898². Pode-se dizer que no Modernismo brasileiro o poema em prosa foi largamente utilizado por Drummond, Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Mário Quintana, João Cabral de Melo Neto, dentre tantos. De fato, permanece de maneira muito feliz na poesia brasileira contemporânea o gosto pelo poema em prosa, como podemos observar na obra de Ana Cristina César, Manoel de Barros, Jamil Senege, Cláudia Roquette-Pinto.

A brevíssima digressão de teor histórico sobre o poema em prosa é válida porque dá a ver um gênero que se mostra muito flexível e sabe muito bem se reinventar. Na verdade, o que se tem especificamente com o poema em prosa é a vacilação da definição fechada dos chamados gêneros literários. Estes, de fato, nunca se encontram em estado puro, estão sempre em diálogo uns com os outros – daí a possibilidade de um poema ser narrativo e um romance ser poético. O que, de fato, determina este ou aquele gênero é o quanto ele guarda em sua essência de narratividade, liricidade e dramaticidade. O que implica que o poema em prosa é em si mesmo o questionamento da indistinção entre poesia e prosa e dos limites entre os gêneros literários. Vejamos o fato de que se é criado sob os auspícios do século XIX, é justamente devido ao desejo de liberdade, de fuga de uma expressividade que se

² Grande parte do que se disse e dirá sobre o poema em prosa deve muito à cuidadosa tese de doutoramento intitulada *Pela volúpia do vago: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*, bem como ao ensaio “O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poesia em prosa”, publicado na revista *Itinerários*, ambos de autoria de Antônio Donizeti Pires (2002, 2006).

engessava em formas extremamente fixas. Trata-se, portanto, de um subgênero lírico que já nasce sob o signo da liberdade. Aliás, a prosa ritmada que se encontra no cerne do poema em prosa é marca do desejo de fusão de extremos que se pode observar já nos Romantismos (alemão, inglês e francês): poeta e crítico; arte e vida; imaginação e ironia. Pares que foram aproveitados pelo modernismo e pelas vanguardas. O poema em prosa sempre foi visto sob o signo de grandes embates e tensões: prosa e poesia, gêneros literários, o verso livre e o metrificado. Como diria Suzane Bernard (1959, p.434), não estamos falando de « [...] *un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais [d']un genre de poésie particulier, qui se sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques* [...] »³. Ainda de acordo com a autora, os princípios estéticos que regem o poema em prosa se fundamentam em algumas oposições: toma seus elementos estruturais da prosa, mas se constrói como poema; é fruto da tensão entre “organização artística” e “anarquia destrutiva”; o que leva às duas formas já mencionadas aqui, a do poema-formal e a do poema-iluminação.

O que se dá com o poema em prosa, e aqui já podemos falar novamente em Murilo Mendes e em Francis Ponge, é o fato de que volta as costas a uma forma convencional e às categorias pré-estabelecidas porque coloca em causa a criação do artista. O poeta deixa de lado as “constrições expressivas” e toma como sua ferramenta principal a prosa poética, de teor extremamente rítmico e imagético. É a mensagem altamente codificada da poesia tradicional que o poema em prosa nega, indo contra o metro, e se resumindo de certo modo ao trabalho com o ritmo e imagem. Porque, no caso, é a mistura entre poesia e prosa que proporciona a flexibilidade sonora, imagética, mas que está em plena consonância com o objeto (com o objeto do qual fala e com o objeto que é). De um modo inescapável, existe qualquer coisa de paradoxal no poema em prosa que nos permite entrever, por exemplo, as rimas nas aliterações e assonâncias, as estrofes nos parágrafos. É esta interpenetração profunda entre prosa e poesia que permite a Murilo Mendes ser narrativo, sem que seu objetivo seja necessariamente o de nos contar uma história. E que faz com que Francis Ponge possa descrever e definir sem se tornar estritamente um narrador. Tanto mais, porque o poema em prosa

[...] valoriza essencialmente o RITMO e a IMAGEM, bases da renovação da poesia da modernidade: esta [...] ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e com ritmos e imagens (interiores) ditados pelo eu profundo do artista, cada vez mais cômico do esfacelamento do mundo e de sua fragmentação como sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia). (PIRES, 2006, p.49, grifo do autor).

³ “[...] um híbrido a meio-caminho entre prosa e verso, mas [de] um gênero de poesia particular, que se serve da prosa ritmada para fins estritamente poéticos.” (BERNARD, 1959, p.434, tradução nossa).

É partindo desse gancho que coloca em relevo o ritmo e a imagem, a linguagem, enfim, operada por um eu criador, que se devem entender o *Poliedro* e o *Le parti pris des choses* como livros de poemas em prosa. Textos em que se destacam características eminentemente poéticas como a predominância do eu (em contraposição ao não-eu da prosa e ainda que aparentemente o eu pongiano seja muito opaco), a concisão, a sobriedade, o destaque, o rigor, a sonoridade. E, se são características poéticas, é porque estão sujeitas à dependência da linguagem. Sobretudo, ao preferir a expressão poema em prosa (nunca de maneira fechada, evidentemente), queremos com isso privilegiar a coisa, o objeto artístico, o poema, e um modo particular de visão de mundo adotado pelos poetas. Aliás, queremos privilegiar o trabalho com a linguagem em detrimento de sua ferramenta de construção, a prosa poética, esta também muito presente nas obras dos dois autores. Na esteira das diferenças, é bom lembrar que Todorov (1980 apud PIRES, 2006, p.52, grifo do autor) deixa claras as diferenças que se dão entre a “[...] APRESENTAÇÃO (o gênero lírico: poesia em versos; poema em prosa) e REPRESENTAÇÃO (o gênero narrativo: epopéia, narração e descrição versificadas; ficção em prosa – romance novela, conto).”

É interessante observar, no entanto, o modo por vezes dúbio e vacilante como Murilo Mendes e Francis Ponge, e a crítica que lhes é dedicada, lida com essa interpenetração de gêneros. Começemos com um excerto do pongiano *Méthodes*, publicado em 1961. A citação é longa, mas muito reveladora:

PRÔEME. – Le jour où l'on voudra bien admettre comme sincère et vraie la déclaration que je fais à tout bout de champ que je ne me veux pas poète, que j'utilise le magma poétique mais pour m'en débarrasser, que je tends plutôt à la conviction qu'aux charmes, qu'il s'agit pour moi d'aboutir à des formules claires, et impersonnelles,

on me fera plaisir

on s'épargnera bien des discussions oiseuses à mon sujet, etc.

Je tends à des définitions-description rendant compte du contenu actuel des notions,

– pour moi et pour le Français de mon époque (à la fois à la page dans le livre de la Culture, et honnête, authentique dans sa lecture en lui-même).

Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire des rimes (des rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire des synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la nature, des objets, etc.

Du fait seul de vouloir rendre compte du contenu entier de leurs notions, je me fais tirer, par les objets, hors du vieil humanisme, hors de l'homme actuel et en avant de lui. J'ajoute à l'homme les nouvelles qualités que je nomme.

Voilà Le Parti pris des choses. (PONGE, 1999, p.536, grifo do autor).

Na tradução de Leda Tenório da Motta:

PRÔEME – No dia em que quiserem admitir como sincera e *verdadeira* a declaração que faço a todo instante, de que não me quero poeta, que *utilizo* o magma poético, *mas* para me desembaraçar dele, que eu tendo mais para a convicção que para os charmes, que se trata para mim de chegar a fórmulas *claras e impessoais*,

me darão prazer,

economizarão muita discussão ociosa a meu respeito etc.

Eu tendo para as definições-descrições capazes de dar conta do conteúdo atual das noções,

– para mim e para o francês de minha época (ao mesmo tempo em dia com o livro da Cultura e honesto, autêntico em sua leitura de si mesmo).

Meu livro deve substituir: 1 – o dicionário enciclopédico, 2 – o dicionário etimológico, 3 – o dicionário analógico (ele não existe), 4 – o dicionário de rimas (de rimas interiores também), 5 – o dicionário de sinônimos etc., 6 – toda poesia lírica a partir da Natureza, dos objetos etc.

Pelo simples fato de querer dar conta do *conteúdo inteiro de suas noções*, eu me deixo puxar, *pelos objetos*, para fora do velho humanismo, para fora do homem atual e para a frente. Acrescento ao homem as novas qualidades que nomeio.

Aí está *O Partido das Coisas*. (PONGE, 1997, p.54, grifo do autor).

Interessantíssimo é o fato de que, embora o próprio Ponge renegue o estatuto de poeta, a forma que mais se adequa àquilo que ele deseja do *Le parti pris de choses* é a do poema em prosa. O que temos ali, normalmente está num único parágrafo, um bloco de força visual ou vários, nos quais aparecem por vezes sinais gráficos que separam essas partes (estrelas, na obra completa publicada pela *Bibliothèque de la Pléiade*). O fato de se valer do magma poético para dele se desembaraçar, o emprego de formas claras e impessoais, o apuro formal, a vontade de procurar a palavra justa, o leva na mesma direção do poema-formal de Bertand. Não seria incorrer em erro afirmar que Francis Ponge é um poeta de tom parnasianista/realista, e, portanto, clássico. Mas, voltando à citação, duas coisas são decisivas: primeiramente, o fato de querer que seu livro substitua toda a poesia lírica. Ora, em grande medida, só outra forma de poesia poderia substituir uma poesia já existente, donde se depreende o caráter inventivo e libertário da prática literária pongiana. Pois que é afirmação ainda quando da negação, pois que almeja ser uma poesia não voltada exclusivamente para o eu, mas mais aberta. Agora, vejamos que em cada dicionário que o livro de Ponge deve substituir, está inscrito de modo natural um alto nível de trabalho com a linguagem: enciclopédia (conhecimento), etimologia

(origem das palavras, remetendo à relação entre palavra e coisa), analogia (o único dicionário que, segundo ele, não existe, pois que a imagem cria o que não existe), o dicionário de rimas (internas, porque se trata de prosa também), bem como o dicionário de sinônimos. Por esse prisma, chamar ao *Le parti pris des choses* de livro de poemas em prosa é válido porque dá a ver uma estrutura que não é fixa (prosa e poesia), ainda que se oriente por determinadas ordens. Em outro sentido, essa definição vale porque nos mostra que os poemas de Francis Ponge almejam ser a própria coisa num grau que lhes permite substituí-las não só num dicionário, mas em vários. No limite, essa não seria uma poesia lírica que se faz, mas uma poesia lírica que é. Esses poemas são construção, objetos de linguagem, e rivalizando aos objetos do mundo, têm lugar cativo. Nesse sentido é que podemos falar numa espécie muito particular de poema-objeto.

Representativo disso é o poema « *Pluie* », por exemplo. Podemos dizer que, de um movimento acelerado e sempiterno de queda vertical, marcado pela descrição, o que ocorre no último parágrafo e que veio se estabelecendo ao longo do poema todo, é a parada da maquinaria. Notemos como a forma do poema em prosa favorece a presença quase que física do objeto:

Pluie

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. À peu de distance des murs de droite et de gauche tombent avec de plus de bruit des gouttes plus lourdes, individuées. Ici elles semblent de la grosseur d'un grain de blé, là d'un pois, ailleurs presque d'une bille. Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplomb elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.

Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation.

La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse.

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie s'arrête. Alors si le soleil reparait tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore : il a plu. (PONGE, 1999, p.15-16).

Na tradução de Júlio Castañon Guimarães:

Chuva

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

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

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

Quando a mola se distende, certas engrenagens por algum tempo continuam a funcionar, cada vez mais lentamente, depois toda a maquinaria pára. Então, se o sol reaparece, tudo logo se desfaz, o brilhante aparelho evapora: choveu. (PONGE, 2000, p.47-48).

A chuva tem espessura maciça no início, são gotas que caem em sentido vertical. Como que se abrandando, torna-se horizontal, enfraquece, suspende-se, prepara-se. Como máquina, pequena bomba de naturalidade imensa, explode e desfaz-se no vapor, dando lugar ao sol. Este caminho prescreve não só o correr da chuva, como também o do texto e do próprio sujeito lírico, estes dois últimos intimamente ligados. Vale a pena notar que saímos de um ponto em que tínhamos como parâmetro a visão, em seguida a audição e por fim, como se aos dois se juntasse a esfera significativa da

palavra e a completasse, somente a ação, « *il a plu* », ela mesmo já terminada com a quebra do movimento, com a rarefação. Isto, é claro, sem que nunca tenham estas três faces se separado. Todavia, pode-se dizer que, de um modo geral, o que caracteriza a chuva é mesmo o modo como se movimenta – um processo que é, ao fim e ao cabo, o do próprio texto, poema em prosa. Parando aos poucos a maquinaria, os próprios parágrafos diminuindo, evapora-se o líquido. Perdem-se as palavras na memória e na reconstrução. O sol reaparece como mola outra que proporcionará um novo recomeço. Na linguagem, este mesmo objeto retomará a ação que o torna o que é: sempre uma outra coisa. A chuva choveu, « *il a plu* ».

Ainda no que toca ao francês, cabe narrar uma rusga ocorrida no cenário crítico brasileiro. O poeta Heitor Ferraz Mello (2000), em resenha ao livro de Leda Tenório da Motta, *Francis Ponge: o objeto em jogo*, diz “sentir falta de uma análise detida de alguns de seus poemas [de Francis Ponge]”. A réplica da autora, também publicada pelo Caderno *Mais! da Folha de S. Paulo*, é definitiva:

1. **O poeta Francis Ponge (1899-1988), ainda que não sem angústia, não faz qualquer distinção entre prosa e poesia**, o que aliás, entre outras coisas, o leva a chamar o poema de “proema” ou “proêmio” (“proème”). Assim, quando eu comento longamente, no capítulo três, um dos mais extensos e torturantes textos de Ponge, **o texto intitulado “Tentativa Oral”** (inteiramente traduzido por mim noutra parte: “Francis Ponge, Métodos”, Imago, 1997), acho que estou fazendo bem aquilo que o resenhista diz que eu não faço, a saber: análise do... **poema**. (MOTTA, 2000b, aspas do autor, grifo nosso).

A divergência coloca, logo de saída, a posição de Francis Ponge que, mais uma vez está marcada pela inventividade, vontade de liberdade, justamente por conta do « *proème* » (uma nova designação para o poema em prosa?). E coloca também o modo como os dois críticos compreendem a obra pongiana em termos de indistinção entre prosa e poesia (e, para além disso, crítica). Ora, ao chamar de poema o longo texto de Francis Ponge intitulado “Tentativa oral”, transcrição de uma célebre conferência feita em Bruxelas, em 1947, Leda Tenório da Motta nada mais faz que designar a potência lírico-crítica desse texto. E, de fato, (tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge) o modo como os gêneros se interpenetram torna mais complexa uma definição fechada. Pois nesse caso, “[d]iscurso sobre a obra e discurso da obra [estão] confundidos, na melhor tradição moderna, tudo nessa reunião já é, de saída, poético [...]” (MOTTA, 2000a, p.11-12). De acordo com Octavio Paz (1976), a poesia de René Char, Francis Ponge e Yves Bonnefoy se alimenta da tensão, união e separação, entre prosa e verso, reflexão e canto. Nesse sentido, o trecho do *Méthodes* acima citado, embora faça parte da seção intitulada “*My creative method*”, poderia igualmente ser lido nessa

clave. Essas dualidades⁴ marcam, sem sombras de dúvida, o caráter proteiforme do poema em prosa.

Tomemos Valéry (1999), em seu clássico ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, quando diz que o movimento da poesia assemelha-se ao da dança, enquanto o da prosa se assemelha ao andar. Ora, a dança pressupõe a música. Se a marcha da prosa tem um objetivo definido e a dança da poesia tem um fim em si mesmo, o que se dirá das obras que compõem nosso *corpus*? Que o movimento regulado, pensado, da dança tenha a si mesmo como fim já é muito interessante. No entanto, pode-se dizer que a mistura de poesia e prosa valoriza o ritmo de modo inovador e, conseqüentemente, também a imagem poética. Segundo Octavio Paz (1976, p.45), a imagem diz o indizível, leva-nos à outra coisa como a prosa, mas, com a imensa diferença de que, no poema, estamos em face a uma realidade concreta e

[n]este caso o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. [...] Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela o que de fato somos.

Segundo Júlio Castañon Guimarães (1993, p.266, grifo do autor), o poema em prosa parece acenar àquela “outra coisa”, indefinível, inominável, reveladora e liberta, que buscavam os poetas tanto românticos, quanto modernos e modernistas.

A “outra coisa” é a especificidade do poema em prosa, reafirmada numa passagem conincidentemente assinalada por Murilo Mendes no exemplar [de *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* de Suzane Bernard] que lhe pertenceu: “Há aí uma verdadeira demonstração desta lei da *gratuidade* que quer que o poema em prosa não tenda a nada mais que ele próprio, e se vaze em prosa desde que se proponha a narrar ou a demonstrar.”

Do que se depreende, como em Ponge, a vontade de Murilo Mendes de que o poema se apresente como organismo fechado, coeso, seja ele mesmo objeto. Na esteira disso, vale pontuar, ao final de seu indispensável estudo intitulado *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*, Júlio Castañon Guimarães (1993) sugere que o brasileiro e o francês procedem (guardadas suas singularidades) a um movimento de “não-distinção entre gêneros” – prosa, poesia e crítica.

Em relação à forma dos poemas do *Poliedro*, ainda que em alguns momentos sejam de mais fôlego que os do *Le parti pris des choses*, desenham-se também em

⁴ Adalberto Luís Vicente (1999) trata com propriedade desse caráter dual do poema em prosa no texto “Abordagens dualísticas do poema em prosa”, publicado na revista *Lettres françaises*.

blocos. Ou se dividem no que talvez pudéssemos chamar pequenas cápsulas extremamente poéticas separadas por sinais gráficos – o poema “O tigre” é só um dentre vários exemplos. No entanto, a obra conta, ainda, com um setor que é digno de nota: o “Setor Texto Delfico”, em que se intensifica a noção poliédrica, como se o que vemos nos outros setores estivesse num grau de poeticidade elevado à máxima potência. Como poderíamos chamar cada verso ou frase que se separam umas das outras por meio de um sinal gráfico (●)? « *Il est écrit en aphorismes, en maximes, comme il convient à une parole d'oracle.* »⁵ (MERQUIOR, 1974/1975, p.237). Aforismos, micro-poemas, versos, cápsulas poéticas, dentre tantas respostas possíveis. Vai-se, no caso do “Setor Texto Delfico”, em direção a um estraçalhamento de qualquer categoria preestabelecida, ainda que suas imagens de força por vezes estranha lembrem uma recolha de versos, de iluminações, uma galáxia. Mas, verdadeiramente, é preciso concordar com José Guilherme Merquior (1974/1975): há um efeito de vertigem nesse “Setor” que floresce da sua relação com Delfos, o mito, o oráculo – um setor em que o poeta opera o texto, a palavra, articulando-os ao homem e a tudo que lhe circunda.

Num texto intitulado “Murilo Mendes e o poema em prosa”, Leonil Martinez (2006, p.70) lembra muito bem que “[...] os textos em versículos da Bíblia desempenharam um papel central na gênese deste gênero protéico [o poema em prosa], desconcertante pelo seu polimorfismo, e que possuiria ligações com o aforismo, na medida em que uma parte significativa do Novo Testamento é vazada em aforismos.” Considerando-se, portanto, a face aforismática do “Setor Texto Delfico”, é passível que o *Poliedro* seja lido como matéria una, coerente com o próprio título – múltiplas faces formando um conjunto, um todo completo. Todavia, de modo geral, Murilo Mendes causa muito mais divergência crítica em relação à classificação de seus escritos que Francis Ponge. Isso ocorre talvez porque possa ser filiado à tradição do poema-iluminação, dada a sua proximidade com a imagem surrealista diretamente herdeira de Rimbaud. Dificuldade que advém provavelmente dessa herança anárquica, mais despreocupada e experimentalista, mas que caminha sempre numa direção totalizante, qual um Baudelaire moderno, porém católico.

Vejamos que a principal edição da obra completa do brasileiro, publicada pela Editora Nova Aguilar, em 1994, divide-se em poesia e prosa já em seu título. O *Poliedro* está incluído numa seção intitulada “Prosa, 1945-1975”. Leonil Martinez (2006, p.69), no texto acima citado, argumenta com grande sucesso persuasivo, no sentido de mostrar que, contrariamente ao que a publicação da *Poesia completa e prosa* faz inferir, bem como ao juízo de muitos críticos, Murilo Mendes sempre buscou manter um convívio de múltiplos registros literários em sua obra. Disso, o articulista

⁵ “É escrito em aforismos, em máximas, como convém a uma palavra de oráculo.” (MERQUIOR, 1974/1975, p.237, tradução nossa).

depreende a noção de que a produção de poemas em prosa não se restringiria à alegada segunda fase da obra, atentando, inclusive, à narratividade dos poemas em verso dos primeiros escritos, bem como a poemas em prosa que não foram publicados. Posicionamento com o qual nos sentimos inclinados a concordar em virtude da noção de um grande tecido, de uma continuidade que se estabelece especialmente nas obras finais do brasileiro por meio de um intenso diálogo com o que vem de fora – literatura, personalidades, artes plásticas, cultura. Como diria Fábio Lucas (2001, p.51) na literatura muriliana reina a “[...] absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética, instaurando-se um movimento de polivalência generalizada. Os blocos temáticos se articulam sem se ligarem, de tal sorte que cada signo dialoga com todos os outros. Daí a unidade do texto muriliano, dentro da fragmentação e da diversidade.”

Num prefácio a *Transístor*, antologia publicada em 1975, em Portugal, e no Brasil em 1980, Luciana Stegagno Picchio (1980), que seria anos depois a organizadora da referida edição da obra completa, vale-se quase sempre de elementos buscados à teoria da poesia para nos situar um Murilo Mendes prosador:

[a] prosa de Murilo Mendes é tão imaginativa, sintética, poética (no sentido estruturalista de virada para si própria) como o é a sua poesia. A escolha de uma ou outra forma, com uma separação nada nítida entre os dois níveis expressivos, só depende da funcionalidade do texto, da mensagem que lhe é confiada.

Como os poemas propriamente ditos, pela sua disposição gráfica, pelo acento do significante, pela concentração sintética da informação delegada a vocábulos polissêmicos e irradiantes, antes que a termos denotativos, as prosas murilianas se colocam no eixo paradigmático da metáfora, muito mais do que ao longo do eixo metonímico do sintagma. E por isso, quando topamos com o trecho informativo, humilde, embora às vezes ironicamente esclarecedor, temos como que a surpresa duma intrusão. (PICCHIO, 1980, p.13).

Com efeito, termos como “sintética”, “poética”, “virada para si própria”, “disposição gráfica”, dentre os tantos que compõem o trecho, parecem empreender uma definição de poesia. Mas, se de acordo com a autora a separação entre poesia e prosa só depende da funcionalidade do texto, o caso aqui é o de questionar se os textos inseridos no *Poliedro* têm por função estrita narrar uma história. Poderíamos trabalhar tais escritos de modo satisfatório com conceitos como tempo, espaço, narrador, focalização? Preferimos a expressão poemas em prosa exatamente porque a força deles reside no que têm de poesia, no modo como o poeta articula o ritmo poético das palavras aos objetos que focaliza. O que lhe permite dizer, por exemplo que: “A pérola é uma minúscula sílfide japonesa; pérola, o casulo do silêncio, uma vírgula luminosa, a perfeição do zero, o eco da pérola.” (MENDES, 1994, p.997). A sua essência,

portanto, é poética. No mesmo prefácio de Luciana Stegagno Picchio (1980), salienta-se o “exercício hedonístico de escutar-ver palavras” que aponta nitidamente para um movimento que é da poesia (e muito pongiano diga-se de passagem). Entretanto, o modo como a interpenetração de gêneros se dá é tão complexo que a vacilação da definição começa, como em Francis Ponge que nega ser poeta, pelo próprio autor: os textos de *Transístor* foram antologizados pelo próprio Murilo Mendes (com a ajuda da esposa Maria da Saudade). O que só leva a crer na consciência de Murilo Mendes sobre o fato de que o ato da literatura não se fundamenta com base em expressões compartimentadas.

Na edição do *Poliedro* de 1972, publicada pela J. Olympio, em que consta a bela, ficcional e teatral “Microdefinição do autor” logo na abertura do volume (e que, veja-se, originalmente abre o *Poliedro*), lemos no prefácio “Murilo Mendes e o Poliedro”, assinado por Eliane Zagury (1972, p.xi), que esta obra

[...] vem oferecer-nos a clarificação de mais uma face da poesia muriliana, embora seja um livro em prosa. Prosa lírica, sem dúvida, mas prosa – é bom não confundir. Apresenta todas as características da linguagem poética de Murilo Mendes, exceto uma que, no entanto, é fundamental: a densidade máxima que a língua suporta na tensão/fono-grafo-semântico-sintática.

Que os textos sejam escritos numa “prosa lírica”, ou prosa poética, como preferimos, é um fato. Mas, fica difícil pensar que poemas como “Marilyn” ou “O peixe” não atinjam a densidade da linguagem poética. Difícil pensar que o “[...] entrechoque de impressões sensoriais, evocações artísticas, literárias, histórico-geográficas, simbolizações novas e antigas, associações fono/grafo-semânticas [seja] suavizado pela frase menos tensa, tomando aparência de afirmação objetiva [...]” (ZAGURY, 1972, p.xii). Isso, porque é justamente essa “frase menos tensa” que, fazendo a linguagem operar numa outra clave, aponta para esse algo novo, essa outra “face da poesia muriliana” que vai fugir de uma linguagem extremamente codificada (o Murilo Mendes de *As metamorfoses* e de *Mundo enigma* é comumente acusado de hermético, impenetrável). Aliás, do modo como é colocado, o poema ainda aparece como centro de relações, como o lugar em que tudo é conciliado – ficcionalmente. Quanto a essa “aparência de afirmação objetiva”, pode-se dizer que é um modo outro de entrever os objetos e se relaciona diretamente com a postura do sujeito lírico muriliano nesse momento. Fica bem clara, com a leitura da fortuna crítica de Murilo Mendes, a tendência a considerar os poemas do *Poliedro* como prosa ou esticá-los, única e exclusivamente, para o memorialístico.

Por fim, Irene de Miranda Franco (2002, p.50, grifo do autor), em seu excelente *Murilo Mendes: pânico e flor*, diz:

[n]a leitura de *Poliedro* prefiro falar em prosa poética a poema em prosa. Creio que a segunda nomenclatura ainda privilegia o que seria uma estrutura poética clássica ou tradicional: a expressão faz a poesia figurar como grande paradigma de que a prosa tentaria se aproximar, lançando mão de recursos que seriam típicos de poemas. Já a expressão “prosa poética” me parece mais vaga e talvez dê mais conta da fluidez genérica de *Poliedro*.

Ora, o próprio caráter multiforme do poema em prosa, e o seu desenvolvimento ao longo da história literária o comprova, não permite pensá-lo enquanto estrutura fixa pelo que proporciona em termos de flexibilidade, de criação, de oscilação entre prosa e poesia. Não se trata de um conceito fechado, definitivo. A expressão poema em prosa é mais adequada sobretudo porque dá conta da função substantiva, da essência daqueles textos, que é poética. De fato, o problema da crítica em relação ao poema em prosa muriliano se deva, muito provavelmente, em decorrência da dificuldade em concebê-lo como função substantiva, fechada em si mesma, autônoma. Vale pontuar o fato de que esses poemas em prosa do *Poliedro* são escritos em prosa poética. Sobre esta última, cabem as felizes considerações de Antônio Donizeti Pires (2006, p.55): “[...] a prosa poética não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma. É expressão adjetiva e está presente nos três gêneros literários, podendo aparecer, indistintamente, em romances, contos, novelas, peças de teatro ou poemas em prosa, no todo ou em parte.” Trata-se, conclui o ensaísta, de “[...] uma ferramenta, um meio técnico (prosa poética) que está à disposição dos vários gêneros literários [...]”

Interessante notar que o movimento de dicionarização nos dois autores é fundamental porque deseja concretizar as coisas, cada verbete deve ser uma coisa. Mas de um modo de concretização que possibilita que elas mudem. Daí a importância da configuração do poema em prosa, sua flexibilidade, sua capacidade de se adequar, de se modificar, de ser tão fluido e diverso quanto as coisas simples das quais Murilo e Ponge querem falar. “Dessa diversidade, decorre a dificuldade que muitos teóricos tiveram ao tentar definir de maneira abrangente o gênero, o que levou Guy Lavaud em uma enquete publicada pela revista *Don Quichotte* a afirmar com um certa ironia que **o poema em prosa não se define, ele existe.**” (VICENTE, 1998, p.125, grifo nosso).

Em Murilo Mendes e Francis Ponge o que salta aos olhos é a presença do objeto. Mas, como não poderia deixar de ser, trata-se de uma presentificação que se dá de maneiras diferentes: enquanto o francês busca fazer a coisa falar, dar voz ao objeto, e situar essa relação a *mi-chemin* do “inventário do mundo e da jogada de linguagem”, Murilo Mendes nos dá a coisa, mas como algo que a depassa. Identificamos, no *Poliedro* e no *Le parti pris des choses*, dois movimentos que se distanciam no que concerne à relação eu-lírico e coisa (ou objeto). No caminho de

apreensão das coisas, para Murilo, trata-se do movimento do eu para a coisa; e para Ponge, da coisa para o eu. Movimentos que se caracterizam, sempre guardadas as especificidades de cada poeta, por serem mais e menos subjetivo, muito embora, a vontade de objetivação, de concretização, esteja presente nos dois poetas. Aliás, é bom que se diga: o ponto de vista expresso no poema é sempre o ponto de vista do eu-lírico, seu posicionamento, ainda que a sua vontade seja a de enganar o leitor, construir um objeto, multifacetar-se. Mas, que fique claro: esses movimentos do eu para a coisa e da coisa para o eu só existem a partir do trabalho com a linguagem. Nesse sentido, tanto para Murilo Mendes quanto para Francis Ponge, o poeta aparece como operador da língua que, conjuntamente com ela (organismo vivo), participa do processo da literatura. Além disso, a escrita aparece como lugar de luta entre poeta e linguagem, entre poeta e poema: não há domador, nem domado. O poema (ou qualquer literatura que seja) não se petrifica após a publicação, pois que o texto é uma coisa perpetuamente inacabada (Ponge), verdadeiros estudos que outros devem continuar (Murilo).

É dessa dimensão viva e interminável do literário e da relação entre eu e coisa, sempre dada na linguagem, que se torna cabível afirmar, numa convergência de projetos, que em *Poliedro* e em *Le parti pris des choses*, o poema em prosa é um objeto inserido no mundo; o poema é um organismo, vivo, autônomo, que o poeta constrói. São objetos poéticos que se aproveitam da tentação da prosa, do ritmo, da unidade, da gratuidade, da brevidade, da condensação. Assim, « *Le mollusque* », « *Le gymnaste* », « *Le galet* » ou “A baleia”, “A caixinha de música” e “Marilyn” têm tanta validade quanto as coisas reais das quais partem. Um valor de outra ordem, evidentemente, porque são outra coisa. Vale o que disse Jean-Marie Gleize (1983, p.171) sobre os objetos na obra de Ponge: « *Ce sont donc de petites choses parfois ambiguës, tendant à rivaliser en existence avec les choses du monde.* »⁶

ANTONIO, P. A. Murilo Mendes, Francis Ponge and the prose poem. **Revista de Letras**, São Paulo, v.52, n.2, p.113-132, jul./dez. 2012.

- **ABSTRACT:** *The present paper aims to discuss the configuration of the prose poem both in the works of Murilo Mendes' Poliedro (1972) and Francis Ponge's Le parti pris des choses (1942). From the beginning, the similarity between both works is explained by the impulse of focusing on daily objects and also the diverse positioning of the lyrical subjects in Murilo Mendes (less objective) and Francis Ponge (more objective) when they establish a relation with the simple things they wish to marvel. In*

⁶ “São, portanto, pequenas coisas por vezes ambíguas, rivalizando em existência com as coisas do mundo.” (GLEIZE, 1983, p.171, tradução nossa).

accordance, the form of the prose poem helps to build this specific and singular view of the objects. Using this background to dialogue with the critical scholarly resources on both writers, we briefly analyse some poems and set out to reflect on the prose poem, which holds the works of the Brazilian and the French poets open to comparison.

- **KEYWORDS:** *Lyric poetry. Prose poem. Murilo Mendes. Francis Ponge. Thing.*

Referências

- BAUDELAIRE, C. **Pequenos poemas em prosa**. Florianópolis: UFSC, 1996.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- FRANCO, I de M. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- GLEIZE, J.-M. **Poésie et figuration**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GUIMARÃES, J. C. **Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- LEITE, G. M. M. **Aspects de la modernité dans Gaspard de la Nuit de Aloysius Bertrand**. 1982. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Francesa)—Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.
- LUCAS, F. **Murilo Mendes: poeta e prosador**. São Paulo: EDUC, 2001.
- MARTINEZ, L. Murilo Mendes e o poema em prosa. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.67-74.
- MELLO, H. F. Monumentos verbais. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/hferraz1.html>>. Acesso em: 15 jan. 2002. Não paginado.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, J. G. Le “Texto Delfico” de Murilo Mendes. **Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes**. Paris, v.IX, t.35-36, p.235-245, 1974/1975.
- MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2000a.

_____. Uma incursão de risco. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2000b. Caderno Mais! Disponível em: < <http://www.revista.agulha.nom.br/ltenorio1.html>>. Acesso em: 15 jan. 2002. Não paginado.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PICCHIO, L. S. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.

PIRES, A. D. O concerto dissonante da modernidade: narrativa poética e poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, v.24, p.35-73, 2006.

_____. **Pela volúpia do vago**: o simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2002.

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

_____. **Œuvres complètes**. [Paris]: Gallimard, 1999. v.1.

_____. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VICENTE, A. L. A narrativa poética no poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.125-131, 1998.

_____. As abordagens dualísticas do poema em prosa. **Lettres Françaises**, Araraquara, n.3, p.4-14, 1999.

ZAGURY, E. Murilo Mendes e o Poliedro. In: MENDES, M. **Poliedro**. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1972. p.vii-xii.