

Do pictórico em Francis Ponge

Francis Ponge on the pictorial

Roseli de Fátima D. A. Barbosa¹

IEL/UNICAMP



Resumo: Este trabalho apresenta um estudo sobre a relação entre literatura e artes plásticas em dois textos de Francis Ponge. Esse poeta relacionou-se e escreveu sobre artistas plásticos durante sua vida. A intenção é estudar como se dá essa relação e como podemos identificá-la através de marcas pictóricas que revelam a maneira como trata e escreve sobre o mundo da pintura com seus respectivos pintores. Esse autor tem a poesia como meio de falar de objetos do cotidiano, artes plásticas e pintores, animais e paisagens.

Palavras-chave: Poesia francesa; Francis Ponge; Pintura

Abstract: This paper presents a study on the relationship between Literature and Plastic Arts in two texts of Francis Ponge. This poet has an intense epistolary activity with the artists of his time and wrote about them. Our intention was to study the way this relationship takes place in his work, and how it can be identified in the text by means of pictorial marks. Those marks reveal how Ponge considers and writes about paintings and painters. His writings are a means of talking about everyday objects, including those in paintings and motifs such as animals, landscapes, and still life.

Keywords: French poetry; Francis Ponge; Painting

Introdução: da relação entre pintura e escrita

Entre os teóricos da Antiguidade, a pintura era esporadicamente comparada à poesia. Depreende-se essa comparação, esse *paragone*, termo usado por Leonardo da Vinci, antecipado em Simônides de Ceus (PRAZ, 1982: 2-3), poeta grego (556-467 a.C.), dos versos de Horácio (*Ars Poetica*, 1988: 361-365 apud LESSING, 1998: 58), poeta latino (65-8 a.C.):

Poesia é como pintura (*ut pictura poesis*);
 uma te cativa mais, se te deténs mais perto;
 outra, se te pões mais longe;
 esta prefere a penumbra;
 aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque
 não teme o olhar penetrante do crítico;
 essa agradou uma vez;
 essa outra, dez vezes repetida, agradecerá sempre.

E nesta outra tradução (HORÁCIO, 1941: 314):

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

Enquanto na tradição grega a pintura não tinha o valor dos demais campos do saber da época, pois era relegada às técnicas manuais, no Renascimento, e de modo especial em Leonardo da Vinci e em Leon Battista Alberti, a pintura é valorizada acima de outras artes. Uma mostra desse interesse dos humanistas pode ser percebida no uso de técnicas da Retórica para realizar esse movimento de valorização, fazendo com que a pintura se constitua como discurso sobre a imagem: a pintura quer despertar o espectador, quer ser texto, quer ser lida (SELIGMANN-SILVA: 11 apud LESSING, 1998). Essa valorização do efeito imediato da pintura (contra o mediado pela língua da poesia) perdurará até o século XVIII, embora, já no Classicismo francês, a reflexão sobre a pintura se afaste de sua associação com o sentido da visão, do imediatismo,

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária.

para voltar-se à valorização da razão, marcando fortemente uma intelectualização da obra pictórica (Ibid.: 15-16).

Ao estabelecer um *paragone*, uma comparação entre essas duas artes, Leonardo da Vinci defende a supremacia da pintura sobre a poesia, pois a pintura realiza plenamente a mimesis, ao pôr a natureza diante dos olhos pela via da obra. O “pôr diante dos olhos”, a enérgeia da retórica latina, seria realizada diretamente ou mais perfeitamente pela pintura porque essa se relaciona de imediato à visão, sendo essa o mais nobre dos sentidos para Leonardo da Vinci, como também para Robert Delaunay: *La vision c'est le véritable rythme créateur* (DELAUNAY, 1957: 186), porque mais próxima com relação à realidade. E em da Vinci: “Não vês tu que o olho abraça toda a beleza do mundo?” (DA VINCI, 1517 apud LICHTENSTEIN, 2005: 18) “[...] e ainda: o poeta, ao descrever a beleza ou a feiura de um corpo qualquer, o faz membro a membro, em momentos sucessivos, e o pintor o torna visível de uma só vez.” (Ibid.: 21). A poesia, por outro lado, ao recorrer à imaginação transitória, somente pela via indireta da descrição, pela mediação das palavras, poderia realizar algo semelhante (SELIGMANN-SILVA apud LESSING, 1998: 9, 12-15). Então, pintura e poesia tratam o mesmo tema de maneiras diferentes e assim, como no comentário atribuído por Plutarco a Simônides de Ceus: “a pintura [é] poesia muda e a poesia [,] uma pintura falante” (PRAZ, 1982: 3).

Como sugere a expressão *ut pictura poesis*, poesia é como pintura, Horácio (Ibid.) compara a poesia com a pintura, colocando a pintura como o termo referencial da comparação; assim, a pintura é privilegiada com relação à poesia – a poesia como a pintura. Os teóricos do Renascimento, no entanto, inverteram o sentido da comparação colocando o termo referencial como a poesia. A *Ut pictura poesis erit*, frase acima da *Epístola aos Pisões*, passa a ser: a pintura como a poesia. Assim, a tradição conservou esse último sentido (LICHTENSTEIN, 2005: 10), aquele que conservei neste trabalho.

Ao tratar da poesia perpassada pelos traços da pintura no autor Francis Ponge, estudamos de que maneira aparecem esses traços. Sua poesia vem de uma exploração dos objetos cotidianos, aqueles mais corriqueiros, como uma mesa, um engradado de frutas, uma laranja, uma flor, um rio, uma paisagem. Explora as qualidades dos objetos, relatando com pormenores também os seus interiores.

Sua reflexão adentra pelo campo da descrição, em que cada tema é abordado exhaustivamente. Para encontrar a palavra justa, a mais clara, a mais adequada e pertinente para o poema, Ponge procura apoio no Littré, seu dicionário favorito, fonte das descrições minuciosas, *placées en abîme*, de seus textos, procedimento que se pode dizer lírico, pois o lirismo pode fazer com que um autor produza exhaustivamente buscando formas

de expressar o que está sentindo, como diz Maulpoix (1998: 36):

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

É com esse lirismo do verbo que Ponge descreve a natureza, morta ou paisagística, como um pintor a retrata na tela. Essas palavras, objetos, seres, representavam como um modelo de inspiração, como uma natureza-morta é representativa para o pintor (PONGE, 1961: 142). A obra de Ponge apresenta facetas do ponto de encontro entre artes diferentes visualmente, distantes quanto à forma de significar, mas ligadas, como diria o poeta, pela fúria da expressão com que são criadas. Feitas para denunciar a realidade, ora serena, ora violenta, que faz parte de cada época. Assim como Braque, Picasso e outros, que com suas obras denunciaram a violência ou o que estavam sentindo naquela época, Ponge, a seu modo, também denunciava a realidade de seus objetos. Queria mostrar suas qualidades, sua essência a serviço do homem, talvez uma maneira de dizer que a realidade pode ser outra, que temos que reagir, que temos sempre algo a flagrar, a dizer. Mais do que um objeto em si, o que o preocupa é o uso da palavra. Ponge quer sair do comum, pois tem um desgosto pela prática comum e utilitária da linguagem, tem vontade de criar, “segundo Valéry, uma linguagem dentro da linguagem” (PIERROT, 1993: 463). Seus textos-obra, escritos com as cores da fúria de sua expressão, nos permitem recuperar traços da pintura.

1 Da pintura à escrita

Ponge, ao sair do atelier da escrita para entrar no atelier de pintura, abre um caminho em que o quadro pintado é contemplado pelo escritor, o qual é estudado e posto em forma de texto, que por sua vez o leitor lê. Lendo-o, o leitor faz o sentido inverso, daquele do escritor, para chegar ao quadro. Entre o espectador e o quadro há sempre a linguagem, mesmo que aquele ainda não fale, seu olhar se encontra “prescrito”, “pré-escrito” (VOUILLLOUX, 2005: 23).

No momento em que o quadro é enviado para o mercado para ser visto, ele torna-se objeto de discurso. Vouilloux (Ibid.) sustenta o argumento de que linguagem

² O sujeito lírico se dá, mas não existe. Por mais pleno de desejo que esteja, seu corpo lhe falta. Enquanto cada indivíduo se encontra fechado em seu envelope sensível, unitário e perecível, o sujeito lírico se difrata em palavras, linhas, manchas, traços, objetos, verbos, complementos, rimas, ritmos e metáforas.

pode nos levar ao quadro através da descrição. Derivada do original pictórico, o papel da linguagem se reduz à repetição, tomando para si o status de “dublê” verbal do quadro, de simulacro linguístico da imagem pintada.

Exemplo singular da importância do discurso sobre a pintura, e com isso da palavra escrita, o quadro relatado em Vouilloux (Ibid.), numa cena de *Jacques le Fataliste et son Maître*, retrata uma conversa na qual Jacques pergunta a seu mestre se ele gosta de quadros. A resposta surpreende porque diz que gosta só dos relatados, isto é, dos contados, e não do objeto em cores à sua frente, porque não entende nada de pintura. E Jacques propõe então uma cena que seu mestre imagina, fazendo um elogio a Jacques ao dizer que a cena é tão bem ordenada e coesa que aquele deveria, quando retornasse a Paris, contá-la para que Fragonard a pintasse (VOUILLLOUX, 2004: 15).

Nesse trecho comentado por Vouilloux (Ibid.), a cena sugerida se mistura à cena imaginada como pintura pelos dois personagens. Pode-se notar que a cena foi minuciosamente montada, o que satisfaz plenamente o observador, tanto que esse sugeriu que fosse contada para um pintor para ser retratada. Aqui, parece que não houve dificuldade alguma de compreensão pictórica, já que se trata de uma questão de imaginação: o que a pintura fez muito bem foi cumprir seu papel de cenário, com personagens, objetos, ambiente e emoção (tão bem ordenada e coesa) para que o quadro fosse pintado e discutido pelos dois personagens de Diderot. Atrelado, então, ao objeto-quadro, apresenta-se o objeto-descrição, contado em versos ou em prosa pelos poetas. E também esse outro que fica na imaginação de personagens, que numa conversa imaginam uma cena e a concretizam em palavras.

Em *La Mounine*, texto-poema de Ponge, podemos flagrar esse encontro das artes. A paisagem está à frente do escritor que, por sua vez, a perscruta para enfim “rabis-cá-la” no papel. É o que veremos no que segue.

2 Marcas pictóricas na obra de Ponge

2.1 *La Mounine*

Podemos observar em *La Mounine* (PONGE, 1976: 173-215) termos da pintura e mesmo uma preocupação com as tonalidades das cores, de acordo com o momento em que o autor observa seu motivo. Seguem fragmentos do texto e sua tradução (os trechos em negrito são comentados em seguida):

[...]

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

[...]

Campagne à végétation **grise**, avec du **vert jaune d’email perçant** malgré tout, sous un ciel d’un **bleu plombé** (entre la **pervenche** et la **mine de crayon**), d’une immobilité, d’une autorité terribles, et ces urnes, ces **statues** de bambini, ces fontaines à volutes des carrefours constituant oeuvres, signes, traces, preuves, indices, testaments, legs, héritages, marques de l’homme – et supplications au ciel.

[...]

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

[...]

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

[...]

Sur la campagne de Provence
règne un pétale de **pervenche**
Ce jour **bleu de cendres** vaut nuit
Qui pèse sur la Provence.

Aux environs d’Aix-en-Provence
Pétale de **violettes bleues**
Pervenche ou **mine de crayon**
Il y a du **rose** sous ce **bleu**
Toutes choses égales d’ailleurs
Parfaitement Monsieur **Chabaud**
L’a vu mieux que Monsieur **Cézanne**

Rose pervenche à **mine de crayon**
Il tient son **ombre estompée** dans son **éclat** même
Son **ombre est estompée** dans son éclat meme
L’**ombre est estompée** à l’intérieur des corps
Ainsi la mort dans la plus pure joie

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

[...]

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

- 1° L'autobus avançait (cinématique)
 2° L'autorité du ciel sur le paysage
 a) le ciel
 b) le **paysage**
 m'avait fortement surpris, ému, intrigué.
 3° Quand apparurent les **statues**, les urnes, **mon émotion tout à coup fut décuplée: il y eut sanglot.**

[...]

- c) puis :
 c'est à ce moment que les **statues** apparurent et que je fus **saisi d'un sanglot**, l'élément humain introduit par les **statues** me semblant d'un caractère déchirant.
 d) Je restai accablé puis fus distrait par d'autres **impressions**: l'arrivée à Aix, les événements qui suivirent, etc.
 e) Mais je devais évidemment me souvenir de mon émotion. Voilà bien le sujet de poème, ce qui me pousse à écrire : soit le désir de **reformer le tableau** pour en conserver à jamais la jouissance présumptive, soit le désir de comprendre la cause de mon **émotion**, de **l'analyser**.

[...]

Un jour, dans quelques mois ou quelques années, cette vérité aux profondeurs de notre esprit étant devenue habituelle, évidente – peut-être, à l'occasion de la relecture des pages malhabiles et efforcées qui précèdent ou bien à l'occasion d'une nouvelle contemplation d'un ciel de Provence – écrirai-je d'un trait simple et aisé ce Poème après Coup sur un Ciel de Provence que promettait le titre de ce cahier, mais que – passion trop vive, infirmité, scrupules – nous n'avons pu encore nous offrir.
 Roanne, mai-août 1941.

Tradução dos trechos:

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

[...]

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

[...]

(O **pintor Chabaud**). O que me tocou, é o **azul de lavanda**, a atmosfera tão “pesada” (não é a palavra), tão fechada sobre a **paisagem, cinza e verde amarelado** nascente. (Mais de **nitrogênio** que **H** ou **O** [**hidrogênio**

ou **oxigênio**]? Tão **cendrada, chumbada**: tão bom **contraste** para as **cores delicadas**, como o espelho negro dos **pintores**.

[...]

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

[...]

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

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

Rosa pervinca com grafite

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

Pétalas de **violetas azuis**

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

[...]

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

1° O ônibus avançava (cinemático/a):

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

a) o céu

b) a **paisagem**

tinham me surpreendido, emocionado, intrigado verdadeiramente.

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

[...]

c) Depois:

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

- d) Fiquei prostrado, depois fui distraído por outras **impressões**: a chegada em Aix, os acontecimentos que se seguiram etc.
- e) Mas, eu deveria evidentemente me lembrar de minha **emoção**. Eis aí o tema de poema, esse que impulsiona a escrever: seja pelo desejo de **reformular o quadro** para conservar para sempre a alegria presuntiva, seja pelo desejo de compreender a causa de minha **emoção**, de analisá-la.

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

Roanne, maio-agosto de 1941.

Podemos perceber nesses fragmentos que Ponge estuda várias possibilidades para o poema como uma série espiralada de um único assunto apaixonante, assim como Cézanne fez uma série de mais de sessenta telas da montanha Sainte-Victoire. Essas diversas possibilidades para criar o poema, essas repetições de termos, de palavras, como para dar ênfase ao assunto que ele aborda, podem ser comparadas às diversas pinceladas, diferentes umas das outras, em espessura e extensão, que acompanham e dão o toque preciso ao trabalho. Ponge vai e volta com suas repetições retocando a cor de suas frases, sobrepondo cores de seu agrado para finalizar bem a sua obra. Seu poema é um quadro sendo pintado, pois nos leva a imaginar uma paisagem em que as cores foram pensadas de acordo com a realidade do momento, uma impressão que seus olhos captaram e suas mãos, como que ávidas de cor, tomaram do pincel indo e voltando nos versos até esgotar o assunto. *La Mounine* foi pensado como um quadro sendo pintado ou já pintado pelos pintores Chabaud e Cézanne, que ele cita em seu poema. Observar um objeto familiar a Ponge nos faz reportar ao seu trabalho, emprestando dele seu olhar perscrutador e indagador. Os trechos em negrito assinalam os traços da pintura na sua escrita. Descrevendo as combinações de cores e matizes com termos da pintura e nomes de pintores, o texto nos dá uma noção da paisagem em sua volta e da impressão do momento.

O texto nos indica o período em que o motivo está sendo estudado. É de manhã. E o cenário é o campo de Aix, a Provença francesa. Os impressionistas pintam em determinadas horas para fazer sobressair mais ou menos a claridade e as sombras. *Ciels*, a primeira palavra, é o plural pictórico de *ciel*. Assim, ao falarmos dos céus

de um pintor, dizemos por exemplo, *les ciels de Monet*, ficando o substantivo plural *cieux* para os outros casos. *Valeurs très foncées*, valores – é um termo que trata da intensidade das cores com sua luminosidade no quadro, também é um termo próprio da pintura. Temos a cor azul escrita de maneira poética, *azur*, e não *bleu*, trata-se de um azul claro, o celeste. Esse azul ganha tons, ora mais para o lilás, no caso de *violettes bleues*, em que o azul vem carregado também de um pouco de vermelho, ora de um pouco de preto, o que torna esse azul um pouco acinzentado. Trata-se de um céu colorido, esse céu que perpassa todo o texto, como fazem os pintores que pincelam aqui e ali, nunca finalizando completamente uma etapa, para integrar e harmonizar todas as cores em seu conjunto no quadro.

Végétation grise: trata-se de cinzas coloridos que vêm fazer parte da paisagem, não impedindo que apareça o verde amarelado sob esse céu chumbado, acinzentado que está entre a pervinca, um tipo de azul, e outro tom de cinza mais escuro que é a da mina do lápis. Em seguida, temos o substantivo *statues*, que faz parte do mundo da pintura e da escultura: estátua, aquela que aparece como mais um motivo na decoração do quadro que está sendo descrito. Em seguida ainda, o poeta inclui o nome de um pintor, *le peintre Chabaud*, que constitui um enunciado referencial.

Com relação ao texto, podemos identificar duas famílias de enunciados susceptíveis de dizer algo sobre a imagem: os referenciais e os alusivos. Os referenciais são exemplificados pelo nome do autor e o nome dos títulos dos quadros. O nome do autor, sendo o nome próprio, por si só não se traduz, está inscrito no grupo dos signos desprovidos de sentido. “Ele circula inalterável de uma língua para outra” (VOUILLLOUX, 2005: 17). Os enunciados alusivos carregam um elemento importante que é a descrição. Dessa descrição podem-se reconhecer duas vertentes. Primeiro, temos os denominadores que seriam os substantivos que vão designar os pintores e a obra, tais como “artista”, “pintor”, “mestre”, “quadro”, “tela”, “cor”, “tinta”, “retrato”, “paisagem” e muitos outros. Segundo, temos as notações descritivas que variam do simples uso de adjetivos aos comentários em torno da pintura.

Voltando ao texto, encontramos as cores *bleu de lavande*, um azul para o lilás, *gris* e *vert-jaune*, cinza e verde amarelado, *azote*, nitrogênio, componentes que podem alterar a tonalidade da cor, assim como o *H*, de hidrogênio e o *O*, de oxigênio, *cendrée* e *plombée*, adjetivos para a cor voltada mais para as tonalidades de cinza. Em seguida, temos o substantivo *repoussoir*, o contraste que vem a ser a oposição de luz e sombra, de cores e de motivos no quadro para fazer sobressair certos elementos, trazê-los mais para frente, para perto do

observador, ou levá-los mais para longe, na perspectiva. E então, *couleurs délicates*, as cores delicadas da paleta dos impressionistas que fazem o dia claro, a alegria do ambiente. E o substantivo *peintre*, que designa a própria pessoa, aquela que pinta.

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

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

Com a próxima frase, *elle peut aussi bien durer des années*, Ponge sugere que este estudo faz dessa paisagem, que poderia durar anos, assim como nos casos dos grandes artistas, Miguelângelo, Rafael e outros, que demoravam anos para acabar a sua obra. O poeta reporta assim uma certa semelhança de duração entre artes plásticas e arte poética. A próxima frase vem de encontro com o observador da cena: quando extasiado com a magnitude do trabalho do pintor, se emociona. Repete novamente *statues* e *sanglot*, dando retoques aqui e ali como um verdadeiro pintor. *Impressions*, substantivo que vem de encontro com a pintura impressionista, aquela que é feita das impressões que o pintor tem com relação à paisagem que se apresenta diante de seus olhos. Mais adiante, *reformer le tableau*, quer marcar a alegria que sente pela paisagem e selá-la para sempre na escrita. É o trabalho do impressionista que tira aquele momento de alegria do dia para pintar seu quadro com cores que marquem esse sentimento, dando uma naturalidade clara no quadro. Assinala a relação do artista com sua

obra que, mesmo acabada, pode, mais tarde, ou depois de anos, receber retoques ou mudanças, seja porque os olhos agora já descansados do tema veem outro jeito de acomodar as coisas no quadro, seja porque o artista ainda tem sua obra por inacabada, como um monumental *placé en abîme*, apontando sempre para outras possibilidades. Uma comparação desse processo com o trabalho de anos a fio dos grandes mestres como Miguelângelo, Rafael, Rubens, J.-L. David, Cézanne e tantos outros pode ser logo derivada.

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

Os traços da pintura neste texto levam-nos a pensar sobre as palavras como material de composição plástica, como coisas. Em *Francis Ponge un Poète* (p. 43), o autor discorre sobre o nome das coisas. Essas coisas são palavras antes mesmo de serem nomeadas por alguém e serem chamadas pelo nome: é uma volta a uma significação primeira, aproximando-se delas para concebê-las em sua “espessura” e diferença em relação a outras palavras. As coisas são assim tão palavras quanto as palavras são coisas. Essa visão física do mundo é esboçada abertamente no texto “Décrire” no mesmo livro, onde afirma que graças à Literatura se pode refazer o mundo ao mesmo tempo concreto e abstrato, interior e exterior do verbo, graças à “espessura semântica”. Essa visão de refazer o mundo encontra-se também nas artes plásticas de forma marcante: concreto e abstrato, figurativo e abstrato se interpelando no grande cenário do mundo. As palavras em sua face material seriam os objetos que tomam o lugar de objetos do mundo exterior a elas, tal como os materiais das artes plásticas, notadamente os pigmentos da pintura, o fazem.

2.2 La Fenêtre

Ponge olha o mundo a seu redor, se interessa por ele e através dele molda seu próprio mundo, o das ideias, das palavras através de suas coisas, toma partido delas e vê em cada uma um universo a ser explorado. Em Braque (*Le Peintre à l'étude*), descreve o sólido, o marrom da madeira, da lenha, do bosque, revela o branco azulado das nuvens, o preto dos fornos à lenha, tudo na medida certa para satisfazer os olhos e tranquilizar as emoções a tal ponto que, “se acaso em uma exposição não houvesse Braque, teríamos a tendência, por insatisfação ou incômodo, de nos aproximar de uma janela ou de uma mesa e buscar serenidade, tanta é a tranquilidade que o trabalho desse artista inspira”.

Evocando a tranquilidade, Ponge faz de seu poema *La Fenêtre* (PONGE, 1962: 43) um caligrama em que se

nota a grande janela da Provença se abrindo para os vastos e tranquilos campos de flores e ervas. Seguem tradução e texto original:

A Janela
(fragmento)

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

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

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

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

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

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

Nesse poema, o título dá a chave de leitura, insinuando a cena. De fato, ao apreender todo o caligrama com os olhos, a primeira palavra que se destaca é “janela”, que denota o espaço físico que atrai os olhos ao primeiro contato com uma verdadeira janela. Assim a janela pode ser construída na página, denotando outro espaço real, aquele que está além da mesma (LAPACHERIE, 1985). Ou, como nos fala Laranjeira em sua introdução à antologia *Poetas de França Hoje 1945-1995*, antes de ter acesso à leitura linguística, o leitor “vê globalmente o objeto textual. Essa percepção espacial é o primeiro elemento condicionante da leitura poética que é retroativa e tabular” (1996: 20). Após o primeiro contato visual com o poema, seu título pode ser visto como o ferrolho da janela; a primeira e a última estrofe, como as abas que se abrem; e, a estrofe central evoca, pela disposição gráfica diferente das demais, o espaçamento que se abre para a amplidão dos campos, sugerindo que a janela está escancarada. O último verso da estrofe central, “mostra o dia”, também sugere todo um panorama que

os olhos podem captar, além de sugerir a luminosidade do dia, independentemente do momento. Essa luz, sem a qual não há pintura, aparece gloriosamente, difratada, espalhada, difusa, nas pinturas impressionistas e mostra-se aqui através desse simples objeto de estudo tão caro ao escritor.

No último verso do poema, Ponge evoca a janela quase fechada na atitude de proteção contra o sol forte do dia, reafirmando a janela como o assunto principal de seu poema-quadro. O poema pode ser visto assim, como a própria janela, o objeto da cena prefigurado pelo poeta. Ponge parece querer pôr o objeto nas páginas, e não o poema, evocando os sentidos, sobretudo a visão, que a janela aberta suscita, com toda a luz entrando, mas também o odor do ar fresco, do perfume dos campos, a escuta do ranger da grande janela e o tato, o prazer de abrir os ferrolhos, faltando apenas o paladar. Mas não é muito difícil imaginar o autor tomando seu cafezinho, olhando através de seu querido objeto. Parece tirar desse último sua emoção.

Considerações finais

Ponge é o poeta das coisas, do mu-n-do mudo, que estende seu trabalho de descrição aos quadros, esculturas, vendo nesses (suas) coisas mudas que precisam se deixar apreender, expressar. Trabalho, aparentemente descritivo, motivado pela emoção que o poeta sente e tenta explicar ao escrever seus textos. Muitos de seus textos trazem marcas pictóricas, é o que podemos constatar nos dois textos acima. *La Mounine* é relatado de tal maneira que podemos perceber o quadro descrito com suas tonalidades, a paisagem se transformando em quadro. *La Fenêtre*, com sua disposição na página enquanto objeto, parece mais uma escultura. O autor fez da paisagem seu estudo, um objeto da língua, uma figura, tratando de verbalizá-la.

Referências

- DELAUNAY, Robert. *Du Cubisme à l'art abstrait*. Paris: Édition Jean Touzot, 1957.
- HORÁCIO. Epístola aos pisões. In: *Obras completas*. Trad. Antônio Luiz de Seabra, São Paulo: Edições Cultura, 1941.
- HORÁCIO. *Ars Poetica Aristóteles, Horácio, Longino, A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.
- LAPACHERIE, Jean-Gérard. Le poème pictural. “Train” de Pierre Albert-Birot. *Littérature*, n. 59, p. 3-14, 1985.
- LARANJEIRA, Mário. *Poetas de França hoje 1945-1995*. São Paulo: Edusp, 1996.
- LESSING, Gotthold E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (Org.). *A pintura. O paralelo das artes*. São Paulo: Editora 34, 2005. v. 7.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. Les images amoureuses, ou la confession d'un masque. *Littérature*, n. 106, p. 21-49, 1997.

MAULPOIX, Jean-Marie. *La poésie comme l'amour*. Essai sur la relation lyrique. Paris: Mercure de France, 1998.

PIERROT, Jean. *Francis Ponge*. Paris: José Corti, 1993.

PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris: Gallimard, 1961.

PONGE, Francis. *Pièces*. Paris: Gallimard, 1962.

PONGE, Francis. *La Rage de l'expression*. Paris: Gallimard, 1976.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

VOUILLOUX, Bernard. *Un art de la figure*. Francis Ponge dans l'atelier du peintre. Paris: Septentrion, 1998.

VOUILLOUX, Bernard. *Tableaux d'auteurs Après l'Ut pictura poesis*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte XVIII^e-XX^e siècles*. Paris: CNRS, 2005.

Recebido: 09 de julho de 2010

Aprovado: 25 de abril de 2011

Contato: rosellie123@hotmail.com