



Cristiano Perius¹

Epistemologia e arte: a questão do conhecimento estético em Francis Ponge^{2*}

Epistemology and art: the question of aesthetic knowledge in Francis Ponge

Resumo

Este ensaio analisa a relação entre arte e conhecimento a partir da obra poética de Francis Ponge. O teor cognitivo está na iniciativa de edificação de uma *mathesis singularis* a partir do contato com os objetos em sua apreensão direta. A emoção poética, como fato original e causa do poema, é conduzida à descrição do objeto até a forma de uma lei estética apta à configuração objetiva do mundo. A forma estética visa a adequação entre as palavras e as coisas a partir de um recuso semiótico da linguagem, a saber, a onomatopéia. No interior do projeto cognitivo e intencional de Francis Ponge, a onomatopéia é o recurso que define o objeto, seguido por uma descrição fiel aos objetos em sua manifestação concreta. À luz da experiência poética de Francis Ponge, que correlaciona explicitamente a relação entre arte e conhecimento, estão abertas as possibilidades de pensar o conhecimento estético a partir de outras artes e artistas, como a pintura de Cézanne, entre outros.

Palavras-chave

Francis Ponge. Poesia. Linguagem. Onomatopéia.

Abstract

*This essay analyzes the relationship between art and knowledge from the poetry of Francis Ponge. The cognitive content is in the initiative of building a *mathesis singularis* from the contact with the objects in its direct apprehension. Poetic emotion, as the original fact and cause of the poem, is led to the description of the object into the form of an aesthetic law apt to the objective configuration of the world. The aesthetic form aims at matching words and things through a semiotic refusal of language, namely onomatopoeia. Within Francis Ponge's cognitive and intentional project, onomatopoeia is the defining feature of the object, followed by a faithful description of the objects in their concrete manifestation. In the light of Francis Ponge's poetic experience, which explicitly correlates the relationship between art and knowledge, the possibilities of thinking aesthetic knowledge from other arts and artists, such as Cezanne's painting, among others, are open.*

Keywords

Francis Ponge. Poetry. Language. Onomatopoeia.

1 - Universidade Estadual de Maringá, Brasil
ORCID: 0000-0003-3740-2225

2 - Este texto foi apresentado na palestra de Cristiano Perius, no Seminário Arte e Filosofia, em Porto Alegre, em 01 de novembro de 2019, no Centro Cultural da UFRGS.

*Texto recebido em: 04/nov/2019

*Texto publicado em: 10/11/2019



ARTIGO E ENSAIO

Este ensaio visa a relação entre arte e conhecimento. O tema é muito amplo para o contexto de um breve ensaio. Por essa razão iremos tratá-lo a partir de uma experiência estética específica a partir da qual a relação entre arte e conhecimento irradia, isto é, reverbera sobre as outras artes. O autor que tomaremos por referência é Francis Ponge, poeta francês do séc. XX. Como veremos nas páginas a seguir, a relação entre arte e conhecimento não se restringe a uma arte ou a um artista, mas pertence ao coração da experiência artística que vai além do meramente “belo” (caso limitemos o juízo estético à beleza formal do objeto).

Ora, ao trazer o plano epistemológico para a relação estética, não podemos esquecer, de um lado, as filosofias de Shaftesbury, Burke, Hume e Hucheston, cujo acabamento final é Kant, na Crítica do Juízo, que deu autonomia ao juízo de gosto, distinguindo-o dos juízos morais e dos juízos de conhecimento. Também não podemos esquecer, por outro lado, de que a “Arte pela Arte”, entre outras teorias estéticas que visam a autonomia do juízo estético, não apaga as relações multilaterais e interdisciplinares do objeto artístico. Em primeiro lugar porque não se trata mais, depois de Baumgarten e do nascimento da estética como disciplina autônoma, que deu especificidade ao juízo de gosto, de reeditar o triunvirato clássico, pulchrum, verum et bonum. Em segundo, porque também não se trata, inversamente, de pensar o plano epistemológico estrito senso, como se só o cientista ocupasse o lugar do conhecimento. A arte é autônoma no sentido em que se constitui como uma prática lúdica que só indiretamente incorpora elementos morais e cognitivos.

Trata-se de problematizar a expressão “conhecimento estético” como binômio, isto é, a possibilidade de pensar o conhecimento como teor inerente à experiência estética. Trata-se de pensar o “e”. Trata-se de pensar o duplo. O duplo não implica em perda do estético para ganhar no plano epistemológico, no sentido em que só o conhecimento salvaria o fenômeno estético; tampouco, inversamente, pensar o conhecimento como epifenômeno, isto é, um acidente, um acessório descartável e sem efeitos à experiência estética. De forma que a relação estética não é primordialmente epistemológica a ponto de colocar o fenômeno artístico em segundo plano, o que não quer dizer que ignora o conhecimento do mundo. A arte é autônoma na medida em que o juízo estético é independente de outro domínio, razão pela qual, na terceira crítica, Kant postula o conceito de “desinteresse” como recurso necessário à avaliação artística, embora, como veremos a seguir, estejam abertas as portas de interação com outros planos. De forma que a prática artística é livre em relação ao regramento da moral e ao método científico, apesar

da conexão com outros domínios, sejam eles o domínio ético, moral ou cognitivo. Em outras palavras, ao relacionar a arte com a ciência, com a moral, com a ética ou com a política, não se está pensando que a arte só é válida quando mobiliza a ação prática ou o conhecimento empírico.

Ora, o que é arte? O que é conhecimento? Inicialmente, essas questões prévias se colocam. Entendemos a arte como algo que possui reconhecimento estético, independentemente das polêmicas em torno deste conceito. Defendemos um conceito "pragmatista" para a arte, no sentido de que é arte o que for estabelecido a partir de usos e contextos de comum acordo. O conceito pragmatista de arte não encerra a questão em torno de uma definição de essência, ao contrário, permite ao artista e ao público a liberdade do juízo estético. O que é conhecimento? Entendemos o conhecimento em sentido empírico, ou seja, o resultado dos procedimentos e métodos que tem por objetivo a comprovação científica.

Em que sentido a arte se aproxima da representação científica? Consideremos a poesia de Francis Ponge. A iniciativa poética provém de uma emoção, em seguida a qual se dá o processo de fazer o poema. Na coletânea *La rage de l'expression*, encontramos uma descrição do céu de Provença (ensolarado, perfumado, idílico, etc.). O poeta relata a beleza do céu a partir de uma viagem de carro entre Marselha e Aix. Vejamos um excerto desta narrativa:

Trata-se de bem DESCREVER o céu que me impressiona profundamente.

Desta descrição, ou em decurso dela, surgirá em termos simples a EXPLICAÇÃO de minha profunda emoção.

Se eu fui tocado, é porque se tratava sem dúvida da revelação sob a forma de uma lei estética e moral importante.

À intensidade de minha emoção, à tenacidade de meu esforço para dar conta dela e aos escrúpulos que me proíbem de apressar a descrição, julgo o interesse desta lei.

Tenho que liberar esta lei, esta LIÇÃO. É talvez o mesmo que uma lei científica, um teorema.

... Portanto, na origem, há uma emoção sem causa aparente (que o sentimento do BELO não consegue explicar). Por que este sentimento? BELO é uma palavra na falta de outra melhor.

Toda minha posição filosófica e poética está neste problema. (PONGE, 1999, p. 424)



ARTIGO E ENSAIO

3 - Problema já posto pelo Crátilo, de Platão, que discute a questão pela forma das palavras, a saber, a tese naturalista, de um lado, contra a tese convencionalista da linguagem, de outro

A função poética visa descrever a emoção tal como uma lei científica, um teorema. Trata-se, evidentemente, segundo as palavras do poeta, de uma lei estética, de uma lição. A palavra lição é grifada pelo autor e visa acentuar o princípio epistemológico que visa o objeto, que visa as coisas mesmas. Como aponta Sydney Lévy (1999, p.48) “à primeira vista, trata-se de um procedimento epistemológico em moldes clássicos: 1) fato, 2) descrição, 3) explicação, 4) lei”. O movimento de abstração e generalização produz uma lei empírica válida não apenas para um objeto específico, mas para toda classe de objetos de natureza análoga. O processo poético de Francis Ponge problematiza este processo, pois a emoção não tem causa aparente, isto é, entre o fato originário, que gerou a emoção, e a descrição, a reciprocidade não está dada ou pré-estabelecida. A lei estética não depende da natureza, mas do poeta que souber conduzi-la à forma/fórmula. Em outras palavras, entre a impressão e a expressão há um hiato, senão um abismo, que o poeta eleva ao estado de problema. Mas qual é o problema filosófico contido neste hiato, a saber, a passagem do sentimento, que é um estado corporal, para a forma poética, que é lingüística e/ou simbólica? Este problema não é apenas filosófico, no sentido em que evoca uma questão clássica da filosofia da linguagem, a saber, a adequação entre as palavras e as coisas³. Este problema é estético. Ora, o belo é resultado de uma forma estética originada por uma comoção corporal rigorosamente muda. O belo é uma categoria estética compartilhada, enquanto que a emoção é única (e até mesmo irrepetível). Trata-se de uma dificuldade categorial, pois o conceito de beleza é universal e abstrato, ao passo que a experiência é concreta e subjetiva. Como aponta Sydney Lévy (1999, pg.49): “Entre a palavra BELO, na falta de outra melhor, e o acontecimento, existe uma incomensurabilidade, uma desmesura fundamental. Todo o esforço de Francis Ponge será o de reduzir esta desmesura”. Ao perceber que a forma estética, seja ela verbal ou não, utiliza-se de linguagens específicas instituídas pelas artes, está posto o problema da natureza institucional da obra artística. Ora, é esta instituição que, queiramos ou não, corrompe o coração do diamante. A forma poética não deve trair o acontecimento. Isto é assim porque, para Francis Ponge, a linguagem não é pensada como mediação. Sartre, em “O que é a literatura?” (2004, p.13), não diz outra coisa ao afirmar que: “A poesia não se serve de palavras, ao contrário, são as coisas que se servem dele. Os poetas são os homens que se recusam a utilizar a linguagem.” Em poesia a linguagem não é meio, mas um fim em si mesmo. A escolha das palavras não é prosaica, no sentido do que é dito de forma trivial ou corriqueira, ao contrário, é uma procura cuidadosa e atenta a todos os detalhes até que o poema atinja a plenitude ao satisfazer todos os requisitos em função da forma, do ritmo, da melodia e do conceito.

Mas essa não é a única dificuldade do poeta, a saber, a dimensão categorial. Denominamos de dimensão categorial o problema estético que questiona a adequação formal do objeto artístico em função do que ele visa. Este problema é categorial porque não há, nem houve, arte adamantina, messiânica,

feita pelos anjos, instituída como a voz de Deus ou da própria natureza. Não é só o poeta que está diante de um dilema. Todas as artes procuram a expressão de seu sentido. De forma que Francis Ponge transforma um problema filosófico – o que é a linguagem, quais as suas categorias, etc. - em problema estético – qual é a forma do poema, quais seus requisitos, etc. Só assim compreendemos a afirmação de que (sic) “toda minha posição filosófica e poética está neste problema”. A questão ontológica, que interroga a relação entre as palavras e as coisas (a linguagem e o mundo) é inteiramente transferida para a criação artística.

Além da dimensão categorial contida na questão formal da arte, há uma segunda dificuldade que é temporal. Pois normalmente, seguindo o modelo de uma descrição do céu visto de dentro de um carro, o poema só é escrito depois da viagem. A experiência ocorreu dentro do carro e a representação ocorreu depois. Se seguimos o modelo epistemológico em moldes clássicos, temos a composição de dois momentos: a) a experiência de ver o céu dentro de um carro em movimento; b) a narrativa ou a representação deste acontecimento. Ora, também aqui encontramos o problema da desmesura, pois a relação entre a) e b) é descontínua. Mais ainda, é incongruente, já que na experiência ver o céu há um início, meio e fim que não coincidem com a temporalidade do poema⁴.

*

A poesia de Francis Ponge visa superar estas duas dificuldades. Categorialmente, as palavras não visam converter uma experiência sensível em um objeto de representação estético. Temporalmente, não visa dizer depois o que ocorreu antes.

Como superar a dimensão categorial da linguagem? As palavras, como se sabe, são instituídas como referencial simbólico e conceitual das coisas. “É um objeto semiótico que possui seu próprio código de escrita e de leitura funcional. Os conceitos permitem reconhecer os acontecimentos, mas de maneira aproximativa, autorizam o conhecimento do que contém de regular, durável e invariante.” (LÉVY: 1999, p.50) Para entender a função eminentemente categórica da linguagem, uma imagem de Luis Carlos Borges é eloquente: Em “Del rigor en la ciencia”, menciona a perfeição cartográfica de um império antigo dotado de um mapa que continha todos os detalhes do território. “Este mapa tinha o tamanho do império, pois coincidia ponto a ponto com ele”. (BORGES: 2005, p.241) Ora, a nada serve um mapa do tamanho do território. Razão pela qual a linguagem, afirma Bergson, é uma rede que, jogada ao mundo, deixa passar entre os fios a maior parte das coisas. O mapa é um utensílio que mostra algo do território e, como tal, precisa ser menor do que ele, isto é, renunciar o diferencial e o particular para ganhar no plano conceitual e abstrato:

4 - Por essa razão escreve Sartre, em *A Náusea*, que entre narrar e viver é preciso escolher, isto é, não é possível fazer coincidir a vivência com a narrativa. Uma estória narrada é ordenada e verossímil, ao passo que a vida é desordenada e contingente.



ARTIGO E ENSAIO

A linguagem simplifica, dá uma forma e ordena as coisas, logo, deixa de lado os detalhes. Portanto, a ordem que a linguagem impõe às coisas não é necessariamente a ordem das coisas. A linguagem é um utensílio que torna as coisas inteligíveis, todavia, é um utensílio estranho às coisas. A ordem das coisas ou não existe (a coisa em si não possui nenhuma ordem) ou tem um nível de complexidade diferente da linguagem. Fazer passar uma coisa por uma malha lingüística nos ajuda a compreendê-la, mas a custo de retirar dela sua ecceidade. (LÉVY: 1999, p.36)

Merleau-Ponty diz de Cézanne que “sua pintura seria um paradoxo”: “visa a realidade e se proíbe os meios de atingi-la” (1984, p.116). Trata-se do projeto de pintar a natureza tal como se apresenta aos sentidos sem recorrer ao engenho artístico, isto é, compor o quadro sem o apoio de técnicas de composição, leis ou regras áureas. Cézanne quer apresentar a natureza sem enquadrá-la, isto é, unir a sensação e a inteligência, o pintor que vê e o pintor que pensa. Quer despir o objeto das ordenações humanas, restituir a “ordem nascendo por uma organização espontânea” (MERLEAU-PONTY:1984, p.116). O pintor não ignora o papel da inteligência que orienta, segundo princípios de racionalização do olhar, o caos das aparências. A esta dificuldade, apresentar o objeto em si mesmo sem representá-lo, isto é, sem convertê-lo ao que significa a partir de idéias, Merleau-Ponty chama de “suicídio de Cézanne”. Ora, a iniciativa poética de Francis Ponge visa a mesma experiência:

Estamos, com efeito, aquém da linguagem, em contato com o que Francis Ponge chama de “objeto bruto” e com os materiais “brutos”, eles também, da língua, pois é preciso fazer ou refazer a coisa em palavras. Trata-se de uma apreensão direta do real, em toda sua singularidade, através de uma linguagem trabalhada, modelada, apta a trazê-la “diretamente”, por assim dizer. Em outras palavras, as coisas de Ponge não são metáforas, nem símbolos, nem fábulas, nem enigmas. Seu sonho é fazer crer que o texto sobre o objeto é o objeto. Sonho impossível, sem sombra de dúvidas, já que a tendência natural das palavras é sempre dizer alguma coisa, enquanto que as coisas, elas mesmas, Ponge não cessa de repetir, vivem no mundo do silêncio. (LÉVY: 1999, p.50)

A natureza material das coisas não é gramatical ou lógica. A formação lingüística dá a ver estados de coisas, mas a preço de limitar o mundo

aos preconceitos de uma percepção viciada a ver eternamente o mesmo. De que maneira a fábrica poética de Francis Ponge escapa do fenômeno que poderíamos chamar de desnaturalização das coisas, de um lado, ou de gramaticalização da forma, de outro, ambos tributários da dimensão categorial? Em primeiro lugar, através do recurso nominativo da linguagem. Segundo Sartre, no ensaio intitulado "O homem e as coisas", o primeiro interesse de Ponge é o da *nomeação*. Não se trata, contudo, de qualquer nome. O interesse do poeta é a adequação perfeita entre as palavras e as coisas. Mais ainda, ele deseja que a escolha de suas palavras não seja o início errático e arbitrário do mundo, mas algo sólido e profundo: "O ideal de Ponge é que suas obras, compostas por palavras-coisas, que sobreviverão à sua época e talvez à sua espécie, por sua vez se tornem coisas. E escapando assim ao homem que a produziu, a palavra torne-se um absoluto." (SARTRE: 2005, p.237) Através da onomatopéia, nome e coisa se aproximam, formando um amplexo evocativo e circular. O nome evoca a coisa que, por sua vez, evoca o nome:

Préfixe des préfixes
déjà présent dans préfixe
préfixe déjà dans présent.
Pas moyen de sortir de nos onomatopées originelles.
Il faut donc y rentrer. (PONGE : 2002, p. 75)

A palavra "PREFIXO" já contém "fixo" o "pré", isto é, há uma identidade entre o significado e a forma da palavra. O "pré" de prévio, colocado antes do semantema, é um prefixo, isto é, um afixo anterior ao núcleo lexical da palavra. Ora, o vocábulo prefixo contém, fixado em si mesmo, o que ele apresenta em sua forma e conteúdo.

Vejamos outro exemplo em que a considera a adequação das palavras em relação ao que elas visam. Em "O partido das coisas", encontramos a descrição da "borboleta":

Pousa no cimo das flores o fio atrofiado que carrega e vinga
assim sua longa humilhação amorfa de lagarta.

Minúsculo veleiro dos ares maltratado pelo vento como pétala
supérflua, vabagundeia pelo jardim. (PONGE: 1999, p.28)



ARTIGO E ENSAIO

O passado de lagarta contrasta o aperfeiçoamento visual e admirável do inseto que saiu do casulo para colorir o mundo. A metáfora seguinte: “minúsculo veleiro maltratado pelo vento”, dá-se em função da natureza funcional do barco a vela em sua exposição ao vento. O verbo aplicado ao vôo deixa claro a constituição onomatopaica da palavra “VA-GA-BUN-DE-AR”. O próprio nome “BOR-BO-LE-TA” é onomatopaico, pois imita, com a sucessão das sílabas, o desempenho sinuoso e desordenado de seu vôo. De forma performática, a formação lexical e morfológica das palavras adquirem uma disposição fenomenológica, pois apresentam aspectos essenciais das coisas, tais como aparecem.

Examinemos um excerto de “A mesa” (fr. *table*):

Para se ter uma incontestável tável, basta tirar de incontestável seu insuportável *incontes*, de *insuportável* seu insuportável *insupor*. Tável não é senão um suporte, apenas mais do que este sufixo que atribui a qualquer uma possibilidade-de-ser de acordo com qualquer radical: sim, este ável, apoiado somente neste coluna, o T (que, pictograficamente, a designa). Assim, para te obter, ô Tável, basta marcar com o Tau da predestinação o sufixo que exprime a possibilidade-de-ser toda pura. Eis, portanto, a que magnificação nós chegamos. (PONGE, 2002, p.307)

O poeta diz poeticamente que a letra T contém a mesa inscrita em sua forma. *Table*, em francês, deriva do latim popular *tabula*. A versão portuguesa vem do latim clássico, *mensa*. Nossa língua conservou, no entanto, a versão gálica em outros vocábulos, como tábua, tábula, tábua, tabela, tablado, tablete, tabuleiro, etc. Ora, se tiramos o apoio da mesa, ela tomba. O verbo tombar vem de tombo, cair com barulho, pois, sem suporte – *insuportable* –, a mesa deita, sucumbe, torna-se cama. Verdadeira (fr. *véritable*) sustentação, o t da mesa precede, como radical, o sufixo incontestável (fr. *incontestable*) que a palavra *table* apresenta em si mesma. O “*tau* da predestinação”, em semi-cruz, retorna ao t que se inscreve na tábua da mesa...

Como podemos ver nestes exemplos, as palavras adquirem, como significantes, as mesmas propriedades que encontramos nas coisas. Ora, não é só o apoio sobre as propriedades visuais e fonéticas do significante, gráfica ou tipograficamente, que sustenta a homologia entre as palavras e as coisas. O recurso onomatopéico não é apenas morfológico e fonético. É expressivo. Gerard Genette, lingüista da mímese da linguagem, no ensaio *Mimologiques*, expõe da seguinte maneira o ideal de uma linguagem mímica a partir do formato das palavras: “O pensamento tornou-se corporal por meio dos verbos e dos nomes, levando a voz que sai boca a tornar-se um espelho da realidade.” (GENETTE:

1976, p.112) A técnica mimética é resultado de um processo de fabricação onomatopéica dos fonemas:

[Inicialmente] interjeições primeiras. A dor suscita as cordas baixas (*Heu*); a surpresa se exprime um tom mais alto (*Ha*); o desgosto pela articulação labial (*Pouah*); a dúvida ou a divergência pela nasal (*Hum*), de que já reconhecemos o valor de negação. A segunda ordem é aquela das palavras "necessárias" cuja forma é imposta pela configuração do órgão vocal em um certo estágio de seu desenvolvimento: assim o vocabulário infantil se articula todo em vogal e labial (*Mamãe, papai*). A terceira ordem é aquela das palavras "quase necessárias", que são os nomes dos órgãos da voz, sempre tirados da inflexão do próprio órgão – ou, se preferir, composto de consoantes articuladas sobre esses órgãos: garganta (*gutural*), dente (*dental*), língua (*lingual*), boca, lábio... Só a quarta é composta de onomatopéias propriamente ditas, isto é, de palavras formadas à imitação de um barulho produzido pela coisa que designa (*uivo, miado, galope, choque...*). (GENETTE: 1976, p.100)

Ora, o processo onomatopéico não se limita apenas ao som, à mímica vocal. Ele visa a essência dos objetos. G. Genette explora uma ideomimografia generalizada onde o imitado não é apenas o som, mas o simbólico. A palavra é uma *IDEIA* mimética: Deus vem de luz; *God* vem de good. As línguas se dividem: [idéia de luz] *Thor* (mitologia nórdica), *Theós* (grego), Deus (pt.), Dieu (fr.), Dios (es.), Dio (it.), etc; [idéia de bondade] *God* (in.), Gott (al.), etc. Há uma tendência espontânea para a imitação do objeto seja pelo som ("s" de assobio, "r" de rato, "v" de vento, o "ch" de chuva, etc), seja pela idéia (a raiva da palavra raiva, a paciência da palavra paciência...) O poema sobre a cabra, de Francis Ponge, é motivado pela formação das letras da palavra "*CHÈVRE*".

Por uma inflexão inteiramente natural damos a entender que a cabra [*CHÈVRE*], próxima do cavalo [*CHEVAL*], mas feminina com o acento grave, é só uma modificação modulada, que não galopa [*CAVALE*] nem desliza [*DÉVALE*], mas de preferência escala, pela sua última sílaba, essas rochas abruptas, até a área de lançamento de voo, ao ninho suspenso da vogal muda. (PONGE, 1999, p.807)



ARTIGO E ENSAIO

Francis Ponge leva em conta o acento grave da palavra *CHÈVRE*, a letra “V”, a letra “R” e a letra “E”, ao final. O acento lhe confere conotação feminina, se comparado ao cavalo [*CHEVAL*]. Determinada a escalar a montanha, abriga-se no penhasco sobre as áreas de voo, isto é, exíguos espaços planos representados pela brevidade da letra “E”, ao fim do nome, depois de passar pelo “R”, de rocha, e pelo “V”, de vale. Nenhuma tradução é hábil o bastante para a gradação verbal entre as palavras “*CHEVAL*”, “*CAVALE*”, “*DÉVALE*” e a letra “V”. Pois enquanto o cavalo galopa [*CAVALE*], plaina [*DÉVALE*], a cabra está acostumada ao alto, ao íngreme, ao alicive e declive da letra “V”.

Ora, o movimento que promove o nome não é arbitrário, mas dependente da natureza do objeto. Ao tratar as palavras com um ser em si, o poeta visa o estatuto epistemológico da nomeação. Conclui-se disso que a dificuldade categorial é superada pela relação autêntica entre as palavras e as coisas. Francis Ponge chama esta relação de “pensamento em círculo” [*pensée en boucle*], pois há uma dimensão fenomenológica do mundo a ser reproduzida pelas palavras. O objetivo do poeta é adequação entre a linguagem e as coisas, segundo a famosa equação (sic): “*Parti pris de choses égale compte tenu des mots*”. [*Tomar o partido das coisas IGUAL levar em conta as palavras*] (PONGE: 1999, p.522) Assim, como onomatopéias originais, descobertas em toda a extensão da língua, a palavra não degrada (literalmente: desce de grau) em relação ao que ela visa. Ao contrário, é meio de conhecimento. Trata-se de uma experiência originária. A palavra francesa “*connaissance*” é testemunha deste casamento: conhecimento é “co-nascimento” onde a expressão e a coisa estão juntas, unidas maritalmente. A palavra tira as coisas do anonimato, trazendo-as ao plano humano do conhecimento. O nascimento do mundo coincide com o reconhecimento lingüístico, isto é, com o poder nominativo da palavra que tira as coisas do não ser ou do esquecimento.

A dificuldade categorial, anteriormente mencionada, desaparece a partir do momento em que a palavra representa um meio de (re)conhecimento. A forma poética deve satisfazer a duas exigências: no campo da linguagem, privilegiar o nome, isto é, tratar a palavra com a dignidade de objeto em si; no campo das coisas, perceber como elas se manifestam. Em Francis Ponge, o ato da fala só se completa com a percepção do singular e do concreto. Podemos então voltar ao ponto de partida: há uma emoção, que é corporal e muda, a ser descrita pela linguagem que toma o partido das coisas, isto é, que re-produz, seja pelo som, seja pela ideia, as propriedades do objeto. É só então que o poema pode ser um teorema (ou uma lei empírica), pois o objeto é reconhecido em seu próprio ser, utilizando o poeta como meio.

Merleau-Ponty diz de Cézanne que “Começava por descobrir as bases geológicas” (1994, p.119). Ao pintar “cada toque dado deve satisfazer a uma infinidade de condições, por isso meditava às vezes por uma hora antes de executá-lo, pois deve conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p.118). “Atacava então seu quadro por todos

os lados ao mesmo tempo, cercava de manchas coloridas o primeiro traço de carvão, o esqueleto geológico. A imagem saturava-se, ligava-se, desenhava-se, equilibrava-se, tudo ao mesmo tempo se maturava. A paisagem, dizia Cézanne, se pensa em mim e eu sou sua consciência." (MERLEAU-PONTY: 1994, p.119) Estas citações, do texto *A Dúvida de Cézanne*, mostram seu desejo de uma pintura fiel às aparências, onde o pintor, fiador do objeto tal como é em si mesmo, é destituído de interesse ou parti pris humano. Por essa razão, em seus quadros, "a própria natureza está despojada dos atributos que a preparam para comunhões animistas: os objetos transidos hesitando como na origem da terra." (MERLEAU-PONTY: 1994, p.119) Tal como Cézanne, em pintura, a poesia de Francis Ponge é anti-lírica, isto é, evita o ideal de ornamentação romântico. Pelo contrário, descreve a experiência de forma objetiva. Mais do que a representação afetiva do poeta, visa o conhecimento do objeto. Sua obra pode ser lida como um caderno de notas, um rascunho de laboratório, estabelecido integralmente sob o cânone do princípio cognitivo. Encontramos em seus poemas uma multiplicidade de referências científicas que remetem à geologia, à geografia, à ecologia, à química, à física, etc. Muito além das referências ao saber científico de seu tempo, que aparecem de forma difusa e aliterada, o teor epistemológico se traduz por uma atitude científica garantida por um ideal poético que não é só estético, mas também científico: "Sim, eu gostaria mais de ser sábio do que poeta. Eu desejo menos chegar a um poema do que a uma fórmula, a um esclarecimento de impressões. Se for possível fundar uma ciência cuja matéria seria as impressões estéticas, quero ser o homem desta ciência." (PONGE: 1999, p. 425)

Como alcançar o saber científico a partir de um conjunto de impressões? Não temos aí uma contradição em termos? Podemos elevar ao estado de conhecimento a descrição de uma experiência cuja virtude é ser fiel a uma emoção, admiração ou espanto diante do mundo? Qual é o prodígio capaz de unir a objetividade do mundo à comoção do artista em sua experiência subjetiva? Segundo Roland Barthes, o "debate entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade científica conduz à seguinte interrogação bizarra: por que não haver, em alguma medida, uma ciência nova para cada objeto? Uma *Mathesis singularis* (e não mais *universalis*)?" (BARTHES, 1984, p.19) A *mathesis singularis* – ciência do singular – é o princípio cognitivo de Francis Ponge. Trata-se de pensar o conhecimento a partir da experiência direta com um objeto único. Mais ainda, de colocar-se diante dele sem nada pressupor, destituir-se de todos os preconceitos a fim de conduzi-lo com tal ao aparecer, como se estivéssemos diante dele pela primeira vez.

Segundo Merleau-Ponty (1994, p. 85), "A ciência manipula as coisas e se recusa a habitá-las". A objetividade científica é a perspectiva segundo a qual a pluralidade subjetiva é posta de lado em favor do dado positivo. O método científico neutraliza a subjetividade a fim de fazer aparecer o objeto. O dado positivo é o resultado do movimento categorial que retira os perfis da experiência em benefício de algo invariante. Ora, a iniciativa poética de Francis Ponge não retira a subjetividade da experiência, pelo contrário, é uma freqüentação amigável, uma



ARTIGO E ENSAIO

visita, um convite a reconhecimento do objeto a partir de um processo inacabado de (re)descoberta. Assim, a arte representa o retorno ao objeto em sua multiplicidade de perfis. Encontra-se aqui a superação da segunda dificuldade, nomeada de dificuldade temporal. Pois o texto, o quadro, o poema, apresentam uma temporalidade análoga a que sentimos diante do objeto. Como aponta Sydney Lévy:

A obra de Francis Ponge toma o aspecto de um objeto em três dimensões – senão quatro (a quarta sendo a dimensão temporal) contendo complicações, tensões que ele desfaz, explica e explicita de trabalho em trabalho. De maneira não linear ou cronológica, mas com idas e voltas, os laços e referências que dão a sua obra essa espessura que lhe era tão cara e que a faz entrar na ordem do real com um valor e um estatuto quase idêntico ao das próprias coisas. (LÉVY: 1999, p.20)

A temporalidade da obra de arte não se limita, de maneira intelectualizada, a essência dos objetos convertidos em conceitos. Pelo contrário, reconstitui, em sua repetição obstinada e desordem interna, a complexidade do objeto. De texto em texto, de obra em obra, o poeta aplicar-se-á em fazer surgir o mesmo sentimento que teríamos diante das coisas. A obra não é a coisa, sabemos, trata-se da dificuldade categorial, minimizada, todavia, pela prerrogativa de conhecimento que o poema proporciona. Em outras palavras, há uma dimensão epistemológica em toda obra que visa restabelecer o contato com as coisas de maneira originária. O poeta visa descrever o objeto em sua emergência, aprendendo-o em sua constituição interna. Assim, a iniciativa de Francis Ponge é fazer da arte os modos e os meios de restituição das coisas em sua imediatez, atualidade e apreensão direta. Evocativo, o poeta toca o ser das coisas com o nome:

Aparecei, fruta de pinho, aparecei na fala. Não vos conhecemos. Dai vossa fórmula. Não é por nada que fostes observadas por F. Ponge...

Ao menos em agosto de 1940 encontrei a familiaridade com as frutas de pinho. Nesta época, estes particulares círculos naturais adquiriram sua chance de sair do mundo mudo, da morte, da não observação, para entrar no domínio da palavra, da utilização pelos homens a fins morais, enfim, no Logos, ou, se preferimos, por analogia, no Reino de Deus. (PONGE: 1999, p.385)

A experiência de ver o objeto é transportada ao fazer estético segundo um processo cuidadoso de nomeação e descrição poética. A definição é o primeiro passo, em seguida ao qual é necessário descrever o objeto segundo sua própria forma de aparecer. Francis Ponge descreve o princípio de uma poesia científica, voltada ao próprio objeto, da seguinte maneira: "Poderíamos imaginar uma sorte de poética nova, situada entre dois gêneros (definição e descrição), que emprestariam ao primeiro a infalibilidade, a indubitabilidade, a brevidade também, e ao segundo o respeito pelo aspecto sensorial das coisas". (PONGE: 1999, p.516) Tudo se passa como se o famoso princípio de neutralidade científica, segundo o qual o sujeito não interfere (ou, ao menos idealmente, não deveria interferir) nos resultados da experiência, se transportasse para definição do objeto. Mas a linguagem não é neutra. O nome não é imparcial, pois, contaminado por si mesmo, traz em seu interior a motivação velada dos interesses que o instituíram. O ser, ao contrário, é gratuito. É sem por que. Como então exigir do poeta a explicação de algo que se basta em si mesmo? Mas o homem move-se entre as coisas e a linguagem deve ser o elo, o apelo, o convite ao reconhecimento de si e de seu entorno. A lei estética visa este elo, pois se é verdade que a linguagem interpreta, isto é, apresenta em si mesma uma lógica gramatical e exterior às coisas em sua espontaneidade, também é verdade que a linguagem é um mapa, um guia, uma orientação segura. Não é só uma carta de boas intenções, mas um meio de freqüentação e de conhecimento. A forma poética renuncia o sentimentalismo adocicado e subjetivista para se ater ao objeto em sua própria forma: "ela nos dá a impressão muda de ter feito a experiência da coisa, de ter diante de nós, não o mapa, mas o território, não a representação da coisa, mas a própria coisa. O que nós recebemos, de fato, é ao mesmo tempo a coisa complexa e a linguagem. Forma e discurso se conjugam." (LÉVY: 1999, pg.97) Rencontra-se aqui o "e" que nos havia revelado o nó górdio e o elo intrínseco entre arte e conhecimento. A palavra é a forma que informa, literalmente, põe na forma, o objeto que já nasce enformado. O nome traz as coisas ao mundo dito, fixa, em sua forma, a identificação do objeto - tal como as crianças de Piaget, que acreditavam que a palavra lua está inscrita no objeto lua.

Segundo a experiência de Piaget, a partir de certo estágio da aprendizagem infantil, a criança não identifica um nome, de um lado, e uma coisa, de outro. Pelo contrário, entende o nome e a coisa de forma simultânea e unificada, como se uma coisa deixasse de ser ela mesma ao mudar de nome. Através do nome e de sua descrição funda-se o princípio cognitivo do poeta, pois se é verdade que "a palavra cão não morde", também é verdade que os objetos estão comprometidos pelas palavras que as nomeiam e descrevem como são. Em outras palavras, o texto poético não visa colocar-se no lugar das coisas por meio da representação. O que o texto poético visa é a própria coisa em sua singularidade e expressividade. Ao contrário da ciência empírica, não visa a uma lei ou teorema geral, apto a qualquer objeto. Como ciência do particular, visa um objeto único, que é apresentado em si mesmo, sem mediação. O texto, assim, não procura representar a coisa



convertendo-a em conceitos ou ideias, mas exprimi-la, oferecendo ela mesma à experiência. O texto e a coisa se interpenetram, pois entre as palavras e as coisas não há nada de arbitrário ou de artificial. A expressão poética transmite a cor, o perfume, a forma, o som, enfim, todas as atribuições do objeto. Ora, a cor, no projeto pictórico de Cézanne, não visa ser o preenchimento aleatório do desenho, mas a própria coisa em sua singularidade e concretude:

Realizada a cor em sua riqueza, atinge a forma sua plenitude. (...) A coisa vivida não é reencontrada ou construída a partir dos dados dos sentidos, mas de pronto se oferece como um centro de onde se irradiam. Vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos. – Cézanne dizia mesmo: seu odor. (MERLEAU-PONTY, 1994, pg.118)

Como a palavra poética não é mais um elemento retórico e alusivo, a cor revela, segundo a intencionalidade da pintura de Cézanne, todos os elementos que encontraríamos na percepção. Assim como a cor, na pintura, a palavra exprime a percepção do objeto em sua presença. Tomada em si mesma, a palavra é um conceito, pois representa a faculdade categorial de representação simbólica. Na página poética adquire, entretanto, a possibilidade de exprimir o sentimento como *pathos* único que se dá na experiência originária. Conclui-se disto que a palavra não é arbitrária, mas expressiva, isto é, manifesta a própria coisa em suas configurações e aspectos.

Merleau-Ponty diz, de Cézanne, que “se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que a composição das cores traga em si este Todo indivisível; de outra maneira, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará numa unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é para todos nós a definição do real.” (MERLEAU-PONTY: 1994, p.118) Os poemas de Francis Ponge constituem o retorno às coisas mesmas a partir de um processo de **repetição**. É neste sentido que as coisas tornam-se, na mesa do poeta, um palimpsesto, um caderno de rascunho, revisitado constantemente. Poemas como *A Mesa* representam décadas de composição. A razão deste retorno às coisas de forma repetitiva e obstinada está em que a expressão apresenta os mesmos paradoxos que se encontram na percepção. O objeto dá-se por inteiro, mas é apreendido por perfis. Ao dizer que a expressão do que existe é uma tarefa infinita, Merleau-Ponty retoma o sentido originário da percepção, que é a abertura ao mundo. O paradoxo da percepção consiste na coexistência entre percepção e impercepção sob o modelo da Gestalt: perceber é não perceber tudo. Perceber é uma modalidade de figura/fundo. Está na essência da condição sensível a impossibilidade de absorver o objeto na forma inteligível. O significado inteligível não lhe é equivalente, pelo contrário, é a transposição intelectualizada das categorias da percepção.

Ora, a expressão retoma este laço fundamental entre a existência das coisas e a percepção sensível. Por essa razão as coisas estão dadas e são ao mesmo tempo inesgotáveis. Compete ao artista revelar a novidade, isto é, retornar à percepção e exprimir o que ali se apresenta. De forma que o retorno ao objeto, em suas sucessivas aparições, implica incompletude da expressão que é solidária à percepção sensível.

Se o objeto dever falar por si, toda a dificuldade está em capturar sua essência muda. Em Francis Ponge, a linguagem humana é neutralizada em favor das coisas. Ora, é pleonasma e redundância afirmar que a linguagem é humana. Por essa razão ela é operada contra si mesma, em filigrana, pois o antropomorfismo da linguagem deve ser reduzido ao máximo a fim de se aproximar do mundo mudo. Será necessária a tarefa de desantropologizar a linguagem, descondicionando-a de todas as significações comuns. Em "A raiva da expressão", Francis Ponge afirma que todos os escritores devem lutar contra as regras da linguagem. Diz, de seu método, que é preciso "assassinar o poema em nome do objeto" (PONGE: 1999, p.378). Assim, a ação poética visa a coisa em seu silêncio. Os objetos são visados a partir do que resiste à linguagem concebida como um anteparo, véu ou tela que se interpõe entre o homem e as coisas. Retirando o véu, as coisas aparecem "mudas", sem dispositivos conceituais ou práticos que as condicionam ao mundo humano. Por isso o silêncio é a "pátria dos poetas" concebidos "embaixadores do mundo mudo mergulhados na noite do logos, até finalmente se encontrarem ao nível das raízes onde se confundem as coisas e suas formulações" (PONGE: 1999, p.631). Só assim a coisa mesma, destituída de interesses práticos, pode (re)aparecer de outra forma no interior da emoção poética:

É como se à coisa muda conviesse um meio de conhecimento também mudo. Entendemos por conhecimento mudo um conhecimento à margem da linguagem, à margem de suas operações lógico-simbólicas, um conhecimento constituído por uma prática que instrui uma reconfiguração, uma reorganização e um reposicionamento emotivo. (LEVY: 1999, pg.106)

O instrumento do poeta é a linguagem, mas, paradoxalmente, usa a fala para evocar o silêncio guiado pela emoção que visa a presença muda das coisas: "Quem vai tirar da matéria o seu caráter inerte, reconhecer sua qualidade de vida particular, sua atividade, seu lado afirmativo, sua vontade de ser, sua estranheza fundamental, sua selvageria, seus perigos, seus riscos? (PONGE: 1999, p.565) A dignidade da linguagem está no respeito a esta dimensão corporal da emoção que contempla o objeto mudo. Este entusiasmo, esta fé, que resulta da moção de credibilidade às coisas, leva o poeta a falar contra as palavras. A força do poeta não está na beleza formal do verso, mas no conhecimento científico que as



ARTIGO E ENSAIO

palavras representam. A emoção poética é a experiência do contato novo com as coisas, não percebidas ou evocadas pelo prosaísmo humano.

Segundo Sartre, em *O que é a literatura?*, o valor da poesia está na recusa de ser prosaica. A prosa visa a linguagem como meio de conversação entre os falantes (nomeados de emissor e de destinatário). A comunicação representa, na prosa, uma forma de linguagem que não visa os signos em si mesmos, mas a significação corrente. A poesia, ao contrário, “interrompe” a comunicação, pondo em no lugar as palavras como “coisas”, isto é, puros significantes. É só então que a linguagem aparece em si mesma como *télos*. A linguagem não é mais um meio, um instrumento, uma ferramenta, mas o próprio objeto da expressão. Conclui-se disso que a tarefa do poeta é descobrir a força das palavras em sua própria forma, sem a necessidade de visar a leis humanas. Só assim o poeta é apto a descobrir as virtualidades da expressão, a intencionalidade da linguagem em referência a si mesma, sem mediação.

Sartre chamou Francis Ponge de “filósofo materialista”. A materialização é iniciativa de petrificação das palavras visadas como um ser em si. “Ponge vê a fala como uma verdadeira concha que nos envolve e que protege de nossa nudez, uma concha que secretamos à medida de nossos corpos tão moles.” (SARTRE: 2005, p.233) Segundo a metáfora da concha e do molusco, Sartre identifica o ser para si à negatividade da consciência intencional de um molusco mole e sem forma, livre vir a ser. O ser em si, ao contrário, não tem consciência de si. É maciço como a concha, não muda de forma, ou seja, não possui liberdade para ser. Ora, o interesse poético é dar à linguagem a solidez do ser em si. A cientificidade da forma poética deve resistir ao transitório, ao tempo e ao próprio homem. Se os homens não existirem, permanecerão as coisas, o ser em si, a matéria inerte. Sartre descreve do seguinte modo este momento em que só as coisas permanecem:

Talvez seja permitido entrever por trás da empresa revolucionária de Francis Ponge um grande sonho necrológico: o de enterrar tudo o que vive, o homem sobretudo, com o sudário da matéria. Tudo o que sai de suas mãos é coisa, inclusive e sobretudo seus poemas. E seu desejo último é que essa civilização inteira se apresente um dia, com seus livros, como uma imensa necrópole de conchas aos olhos de um macaco superior, ele próprio coisa, que folheará distraidamente esses resíduos de glória. Ele presente o olhar desse macaco, já o percebe pousado sobre ele: sob esses olhos medusantes, sente seus humores se solidificarem, transforma-se em estátua; tudo se acabou, ele é da natureza da rocha e do seixo, a esputefação da pedra paralisa seus braços e pernas. É essa inofensiva e radical catástrofe que seus escritos visam preparar. É para ela que ele requisita os serviços da ciência e de uma filosofia materialista. (SARTRE: 2005, p.262)

A citação descreve uma cena curiosa em que não há homens, mas apenas coisas. Nenhuma alma viva sobre a Terra, tudo está morto e enterrado em cemitérios de palavras-conchas, folheadas por um macaco, ele mesmo coisa, isto é, petrificado pela materialidade da linguagem. Ora, o poeta é este símio indiferente igual Medusa que, ao olhar o homem, paralisa-o, sem tomar partido. A imobilidade pétrea, que lhe paralisou os membros, representa o processo de conversão do para si em ser em si. A humanidade inteira repousa sobre este livro que o descreve do ponto de vista material e estático. A intencionalidade de Francis Ponge é a de fazer uma história pétrea, escrita por Deus. Ciência régia, de valor incontestável, sonho de uma visão objetiva e absoluta.

Segundo Sartre, a atividade artística visa a iniciativa “de realizar simbolicamente nosso desejo de existir ao modo do em-si.” (SARTRE: 2005, p.262) Ora, o que permite a passagem ao em si é o movimento que identifica a palavra à coisa. Essa identificação corresponde ao que Sartre chama de “petrificação”, ou seja, a fixação de algo sem forma em algo material e sólido. Não só as coisas, também o para si é identificado ao ser em si, pondo termo à contingência humana e fixando de uma vez por todas a sua forma, pois, segundo Sartre, o ser humano é vazio. Só a obra de arte lhe dá forma, isto é, preenche o vazio. Petrificado em palavras, isto é, inscrito em obra, acaba o processo infinito e malgrado do desejo humano de ser em si. Esta é a realidade da obra: fixar a imagem humana de forma definitiva, interrompendo a nossa falta. Esta possibilidade é permitida pela passagem da realidade à linguagem ou, dito de outro modo, pela passagem das coisas às palavras. Dizendo o ser, isto é, convertendo-o em palavras, o poeta transmite o saber – como em um livro de ciências. Se esse texto fosse lido por um ser de outro planeta ou por um homem de outra era, este ser ou este homem conheceria o mundo tal como inscrito em um livro de memórias. Ora, tal como o passado que, segundo Sartre, também é um ser em si, a emoção poética fixa o sentimento mais profundo do existir. Visual ou lexical, isto é, inscrita na matéria, a obra de arte assume a forma definitiva de nossa liberdade e desejo de ser.



ARTIGO E ENSAIO

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Vol 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- GENETTE, Gérard. *Mimologiques: Le voyage de Cratyle*. Paris: Seuil, 1976.
- LÉVY, Sydney. *Francis Ponge: De la connaissance en poésie*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: *Textos selecionados*. Tradução de Nelson Alfredo Aguillar. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- PONGE, Francis. *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 1999. (Bibliothèque de la Pléiade)
- PONGE, Francis. *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 2002. (Bibliothèque de la Pléiade)
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*. Tradução de Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.



Cristiano Perius

Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina, mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo, doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos, estágio de pesquisa na França e pós-doutorado pela Universidade de São Paulo e pela Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador na área de Estética e Fenomenologia Francesa Contemporânea. Atualmente é coordenador do GT de Filosofia Francesa Contemporânea, da ANPOF.

Como citar: PERIUS, Cristiano. Epistemologia e arte: a questão do conhecimento estético em Francis Ponge. Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez, 2019; V24; N.41 e-97974 e-ISSN 2179-8001

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.97974>
