

## ALGUNS COMUNICADOS SOBRE AS PALAVRAS

Raquel Stolf

Texto apresentado no Seminário ARTE E LITERATURA: A (DES)CONSTRUÇÃO DA CRÍTICA ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE, promovido pelo Museu Victor Meirelles – Agenda Cultural/2003 e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura/UFSC, Florianópolis, 2003.

Na comunicação Alguns comunicados sobre as palavras, parte-se do texto Um comunicado sobre as palavras, do livro O pão do corvo, do artista Nuno Ramos, desdobrando-se algumas reflexões a partir deste texto ficcional. Através de breves análises de proposições artísticas contemporâneas que utilizam a palavra como matéria, experiência e conceito, enfocam-se obras que articulam: tentativas de materializar as palavras, de encostar as palavras no mundo e tentativas de escrever sobre as coisas, de encostar-se às coisas através das palavras. Nesse trajeto, intersectam-se pensamentos de escritores como Francis Ponge, Ernesto M. de Melo e Castro, Arnaldo Antunes, Clarice Lispector, e considerações sobre conceitos de filósofos como André Comte-Sponville e Gilles Deleuze. Proponho pensar esse texto com 9 lados, onde cada lado ressoa ou silencia os seus outros.

### LADO 1

O texto Um comunicado sobre as palavras, do livro intitulado O Pão do Corvo, do artista Nuno Ramos, assinala que existem duas grandes famílias de palavras: as palavras súbitas e as palavras que roubam tempo. As palavras súbitas aparecem fugidamente. Duram pouco. São, como escreve Nuno Ramos, espécies de “pontilhões transparentes”.<sup>(1)</sup> Concisas e raras, vêm quase sempre cercadas de espanto. Parecem “uma enorme coincidência que logo some”,<sup>(2)</sup> misturando precisão e harmonia. Já, as palavras que roubam tempo, complementares das palavras súbitas, estão sempre disponíveis, subtraindo nosso tempo com sua incessante reproduzibilidade, trombando incompletas em nossos cérebros cansados, buscando perpetuar-se indefinidamente. As palavras rouba-tempo, escreve Nuno Ramos, “nos cercam a cada momento, a tal ponto que já não é possível separar nossa vida da sua. (...) [Entretanto,] se não alimentarmos com visões ou sentimentos, se não trouxermos o vento até elas, se não dissiparmos a clausura asfixiante de sua falta de objeto, entram rapidamente em colapso”.<sup>(3)</sup> O cérebro que hospeda as palavras rouba-tempo pode também colapsar junto com elas, mas, essa crise extrema pode implicar uma possibilidade de silêncio e liberdade. Isso acontece porque as palavras rouba-tempo, “diante da morte do hospedeiro, recuam e diminuem suas atividades, recolhendo-se como um exército ordenado de formigas. (...) O que lhes interessa não é de fato destroçar o hospedeiro mas mantê-lo num estado de torpor em que processa, numa espécie de fotossíntese, a substituição contínua do que lhe é exterior pela sintaxe das próprias rouba-tempo”<sup>(4)</sup>.

Outro modo de combater a proliferação das palavras que roubam tempo consiste em materializá-las: dar corpo a essas palavras, escrevendo-as com matérias pesadas e viscosas, “escapando à ilusão aérea e vibratória que as caracteriza. A primeira tarefa deste método é sempre grafar as palavras, evitando a forma oral. Como já dissemos, o

caráter imaterial que assumiram, através das ondas sonoras, é que permite sua camuflagem astuciosa”.<sup>(5)</sup> Dar corpo às palavras implica em torná-las “pesadas, onduladas, viscosas ou sujas, escrevendo-as com barro, concreto ou metais fundidos, sempre em escala significativa”.<sup>(6)</sup> As palavras passam então por um processo de desaceleração, tornam-se lentas e isoladas. E, na medida em que se encorpam, parecem perder sentido. Nessa etapa, “já não há perigo de que nos enganem”,<sup>(7)</sup> sublinha Nuno Ramos.

## **LADO 2**

Mas, não há garantia de que isso aconteça. Assim como minha fala, neste exato momento, pode estar roubando o tempo de vocês, ou até subtraindo tempo de mim mesma, posso também estar falando algumas palavras súbitas sem o saber, em função da situação de complementaridade (e conseqüente trânsito) entre as duas famílias. Nessas condições, alguns truques se insinuam: as palavras rouba-tempo podem se camuflar de palavras súbitas ou ainda, as palavras súbitas podem resolver se reproduzir, eternizando-se ou podem ser materializadas e ter seus sentidos amplificados. Ou ainda, breves tendências súbitas podem habitar algumas palavras rouba-tempo e algumas palavras súbitas talvez colecionem desejos secretos que consistem em cometer pequenos furtos.

Esses embaralhamentos e deslocamentos ficcionais possibilitam algumas reflexões e podem ser percebidos em algumas obras artísticas que utilizam a palavra como matéria, experiência e conceito. Em minhas investigações artísticas, articulam-se tentativas de materializar as palavras, de encostar as palavras no mundo e tentativas de escrever sobre as coisas, de encostar-se às coisas através das palavras.

## **LADO 3**

A proposição artística SUSPIRANDO consiste numa intervenção efetuada em 1998, onde instalo a palavra suspirando, escrita com suspiros (doces feitos com açúcar e clara em neve), na escadaria de uma universidade.<sup>(8)</sup> Ao escrever com suspiros nos degraus da escadaria, construindo a palavra com a matéria a qual indiretamente se refere, efetuam-se deslocamentos de sentidos, jogo entre as várias espessuras da palavra. Durante 3 dias, instaura-se no espaço público uma área transitória, onde sentidos de suspirando são insinuados pelo cheiro das matérias comestíveis: as pessoas sobem e descem a escadaria, algumas desviando da palavra, outras a pisoteando. Alguns passantes comem os doces, esburacando as letras. A palavra torna-se porosa, subtraída. Nas parcelas de lentidão da palavra materializada são injetadas pausas repentinas que ocupam o vazio no corpo das letras, acelerando seu desaparecimento.

Após o sumiço devido ao amassamento dos suspiros, a palavra se torna ilegível e o cheiro de açúcar fica ainda mais forte. Quando a palavra suspirando desaparece formalmente, virando açúcar-pó, é que seu sentido vem à tona nos corpos dos outros, incitando as pessoas a produzirem breves respirações, a suspirarem, de desejo, de nada, de saudade, de gula ou melancolia.

Se essas pessoas foram roubadas, não houve queixas. Talvez porque os sentidos da palavra foram ativados via olfato, camuflando-se na invisibilidade do ar ou porque a tontura que o açúcar provoca nos ânimos despistou o instante do furto.

Outra tentativa de materializar a palavra, inventando sua estatura, peso ou substância, pode ser percebida num desenho chamado palavra transparente empilhada, desenho que construí num caderno, em 1995. Catorze palavras magricelas e equilibradas empilham-se quase caindo. Possuem tamanhos diferenciados e não têm profundidade, só altura e largura. E, se o sentido da palavra transparente consiste em permitir que outros objetos sejam vistos através da sua espessura, aqui a transparência constitui somente uma franzina barreira malabarista.

Um trabalho que dialoga com palavra transparente empilhada é o desenho a lápis (16,5 x 56 cm) intitulado Uma pilha de linguagem (1966), do artista Robert Smithson, que participou da Land Art e propôs conceitos como site e non-site. No topo da pilha de palavras há a palavra linguagem, desenhada sobre outras palavras que se referem à escritura/linguagem: fraseologia, fala, língua, tradução, parágrafo, etc. Palavras que falam sobre o mundo das palavras. Essa relação, que pode ser súbita ou roubar nosso tempo com suas circunvoluções, é assinalada em O MONO GRAMÁTICO, onde Octavio Paz pergunta:

“(De que está feita a linguagem? E sobretudo, está feita ou é algo que perpetuamente está se fazendo?) (...) Talvez as coisas não sejam coisas mas palavras: metáforas, palavras de outras coisas. Com quem e de quem falam as coisas-palavras? (Esta página é um saco de palavras-coisas.) Talvez, à maneira das coisas que falam consigo mesmas em sua linguagem de coisas, a linguagem não fale das coisas nem do mundo: fala de si mesma e consigo mesma”.<sup>(9)</sup>

O trabalho Linguagem não é transparente (giz e tinta sobre parede, 183 x 122 cm, 1970), do artista Mel Bochner, que nos anos 60 aderiu ao experimentalismo conceitual, sublinha exatamente essa opacidade da linguagem. Para Mel Bochner, que concebe sua obra não como um objeto portátil, mas como uma “idéia portátil”, a questão básica de seu trabalho é “de que modo você vivencia a si próprio no mundo”, ou seja: “como você habita uma idéia do mundo?”. Ampliando as perguntas de Bochner e replicando o texto de Nuno Ramos (a existência de duas famílias de palavras: as súbitas e as rouba-tempo), poderíamos ainda indagar: como habitamos as palavras e como elas nos habitam?

#### **LADO 4**

As perguntas acima podem ser respondidas de modo escorregadio ou preciso (dependendo de quem pergunta e de quem responde) por inúmeras obras artísticas, obras literárias e filosóficas. Em Lógica do sentido,<sup>(10)</sup> o filósofo Gilles Deleuze sublinha que existem três relações diferentes numa proposição/sentença: a designação ou indicação, a manifestação e o significado. A indicação constitui a relação da proposição a um estado de coisas exteriores, constituindo a intuição designadora: é isto, não é isto. Os critérios ou elementos da designação são o verdadeiro e o falso (produção ou não produção de imagem associável às palavras) – vinculando-se ao objeto físico ou

estado de coisas. A manifestação trata da relação da proposição ao sujeito que fala e se exprime, sendo de domínio do pessoal – implica não mais o verdadeiro e o falso, mas a veracidade e o engano. Vincula-se ao vivido psicológico, à representação ou à atividade mental daquele que se expressa na proposição. Já, a significação trata das relações da palavra com conceitos universais ou gerais, e das ligações sintáticas com implicações de conceito. Deste modo, o círculo da proposição é formado pela designação, manifestação e significação. Mas, onde pode ser encontrado o sentido de uma sentença?

Deleuze sublinha que o sentido se distingue tanto do objeto físico (indicação), como do vivido psicológico e das representações mentais (manifestação) e dos conceitos lógicos (significação): ele é a quarta dimensão da proposição, é o expresso da proposição, espécie de incorporal na superfície das coisas, acontecimento que insiste ou subsiste na proposição. O sentido possui uma espécie de neutralidade, sendo indiferente tanto ao particular como ao geral, ao singular e ao universal, ao pessoal e ao impessoal. Ele não se confunde nem com a proposição nem com as coisas designadas. O sentido é exatamente, a fronteira entre as proposições e as coisas.

## **LADO 5**

Entre as palavras e as coisas: sentidos vacilam, errantes.

## **LADO 6**

Se as palavras nos habitam e nós as habitamos através de diferentes relações, como indicação, manifestação, significação e sentido, em AS COISAS QUE EU NÃO DISSE, acontece uma flutuação dessas estadias. Nessa proposição artística, tento materializar uma frase rouba-tempo em oito placas de cerâmica instaladas no espaço, nas quais foram impressas em tipografia as seguintes palavras: as coisas que eu não disse / através de palavras des-ditas / afundam significados / das coisas que eu não disse / através de outras coisas / que eu não disse / nem nunca diria / através de palavras des-ditas.

Tal proposição efetua um esvaziamento de linguagem. O que não se diz não se pode ou não se quer dizer, ou talvez as respostas estão ou não nas próprias perguntas: na estrutura-conteúdo da frase que perpassa as placas e que chega a lugar nenhum, uma única frase que não secreta nada além de si mesma. Na tentativa de escrever escondendo lados, o texto entrou em processo de secagem. Como escreve Nuno Ramos, as palavras “Secam rapidamente, depois de pensadas ou ditas. Mas secam também antes que saiam da boca, quando deixamos de usá-las de maneira apropriada.”

As coisas que não se disse podem também ser pensadas como as coisas que não conseguimos pensar em palavras ou as coisas ainda não percebidas ou pensadas. Arnaldo Antunes, em *As coisas*, escreve que “Há muitas e muito poucas palavras. (...) Mas não há palavra para dizer dois corpos encostados, ou uma mão segurando um punhado de terra ou duas mãos dadas com um tanto de terra entre elas; como há, por exemplo, a palavra jardim para designar o conjunto de terra e plantas.”<sup>(11)</sup>

Em As coisas que não se disse, talvez haja somente silêncio escrito com e entre palavras.

## LADO 7

O silêncio não é ausência de ruído, mas nem por isso constitui a possibilidade de sentido, propõe o filósofo André Comte-Sponville, no capítulo Os labirintos do sentido: 'de um silêncio a outro', do livro Viver. <sup>(12)</sup> O autor enfatiza que um som pode ser silencioso (sempre o é, quando não é interpretado), e pode acontecer um silêncio que seja sonoro, como o eco das ondas do mar ou, no dizer do autor, o eco das renúncias.

Se o silêncio é sonoro, ruidoso, como pensá-lo como ausência de sentido? Dois pontos de partida são necessários para entender a colocação de Comte-Sponville: primeiramente, o filósofo sublinha que o plano sobre o qual o silêncio se define não é somente o da linguagem, mas o do mundo além da linguagem. O silêncio não é somente "a falta de uma palavra" mas constitui o "pleno de um real", que "não significa nada": "(...) 'tudo é silêncio' (tudo, até a linguagem!), e esse silêncio, aqui e agora, é o mundo. Esta luz numa parede, este pio de passarinho de manhã, (...) a sombra de uma árvore, uma pedra (...)." <sup>(13)</sup>

O segundo pressuposto é que a falta de sentido do silêncio coincide com uma falta de sentido do próprio sentido. A partir desta concepção, o autor desenvolve seu estudo sobre o sentido, referenciando Gilles Deleuze (Lógica do sentido), entre outras referências. Em linhas gerais, para o autor, ter um sentido é "querer dizer ou querer fazer", onde o sentido nunca é novo, mas sempre implica outros sentidos. "O sentido não é uma coisa, nem um ser, mas uma relação" <sup>(14)</sup> ou melhor, "o sentido (na linguagem) é uma relação de relações que tem por função dizer 'outra coisa' que não essa relação". <sup>(15)</sup> O sentido de uma palavra é a relação entre sua designação e sua significação, relação que, por sua vez, se remete a outras relações, a outras palavras e assim sucessivamente.

O sentido é inapreensível nele mesmo e, como sublinha Comte-Sponville, "(...) O sentido não tem sentido, em nenhum dos sentidos da palavra 'sentido': não quer dizer nada, não vai a parte alguma; não tem significação nem finalidade. (...) Deserto do sentido, labirinto dos signos. O sentido é sempre 'plural' e 'insignificante'." <sup>(16)</sup>

## LADO 8

Transitando entre um silêncio (quase sem sentido) das coisas e o mundo das palavras e das falas (silenciosas), a artista Rivane Neuenschwander, em colaboração com outras pessoas, propõe o trabalho intitulado Esculturas involuntárias (Atos da fala) – objetos feitos durante conversação (2001). Numa pequena prateleira, estão depositados alguns insetos mortos enfileirados, restos de objetos cotidianos combinados, uma pequena pilha de moedas, entre outras coisas. Como o próprio título do trabalho assinala, independente da intenção, alguns objetos foram concatenados, ao mesmo tempo em que se conversava. Rivane materializa falas ou silencia seus sentidos?

Nas palavras de Cao Guimarães,

“O que ela quer ninguém sabe. Nem mesmo ela saberia dizê-lo. Isso às vezes a faz sofrer, às vezes a liberta. (...) Ela sabe que coisas acontecem dentro de um dia. Ela sabe que um dia é um espaço de tempo contínuo repleto de acontecimentos descontínuos. O tempo dela é o tempo da cola e da maisena, daquilo que conecta o aparentemente desconectado. Derrama-se o dia num grande pote de cola e os acontecimentos mínimos que compõem a trivialidade cotidiana vão-se grudando uns aos outros. (...) Desta forma ela reinventa o mundo e este acaba também por reinventá-la. (...) Ela já não tem as palavras certas, mas algo resiste em se tornar palavra. Descascar um alho pode ser um poema ao meio-dia – um poema sem palavras.”<sup>(17)</sup>

Rivane trabalha com matérias apropriadas de suas vivências cotidianas, construindo objetos, instalações e projeções que enfatizam as coisas simples e frágeis, perecíveis e imperceptíveis de sua existência. Seus trabalhos incorporam incertezas e estranhamentos através de processos de desintegração e recomposição, abordando a passagem do tempo. Em Esculturas involuntárias (Atos da fala) – objetos feitos durante conversação, as falas passam e os objetos ficam como escrituras silenciosas. Talvez, ao materializar as conversações (feitas de palavras rouba-tempo e de palavras súbitas), a artista desacelera sentidos, tornando-os coisas, micro-acontecimentos, restos de atos, ações pequenas.

“Tudo está por um triz. Basta uma palavra para que tudo desmorone”, escreve Cao Guimarães. Em World/Word (Mundo/Palavra), filme super 8 que Rivane constrói em colaboração com Cao Guimarães (6 min, 2001), formigas transportam e disputam entre si as palavras WORLD e WORD recortadas de um dicionário.

Se existe alguma possibilidade de comunicação entre as coisas, os seres e as palavras é porque dispositivos de passagem são construídos. Mas inexistem métodos totalmente eficazes, que garantam que nossos trajetos levem a algum lugar. O que existem são tentativas para evitar possíveis desmoronamentos. Como escreve Ernesto M. de Melo e Castro, em O método:

“Abrir para dentro e para fora. Abrir como quem fecha. Fechar como quem abre. O método conduz impossivelmente à improbabilidade, à inviolada impossibilidade de fazer outra coisa. Coisa. Objecto. O método do objecto. O que vai de mim para ti. Às vezes faço do que sinto um objecto e coloco-o longe de mim para observar calmamente. Método. Corto. Desmonto. Analiso. Recomponho. Não coincide.”<sup>(18)</sup>

## LADO 9

Em duas versões do livro de artista invisível a ovo nu, há a tentativa de denominar o ovo, de defini-lo através das ações de pensar e dizer um ovo, de maneira verbivocovisual. Na versão com 2 dúzias de páginas, busca-se perceber um ovo enquanto imagem a partir de sua condição material, enquanto objeto no mundo, enquanto coisa a ser experimentada pelos sentidos. Inúmeras frases tentam circunscrever a sensação de pensar, ver, ouvir, tocar, degustar, cheirar um ovo.

Já, na versão com meia dúzia de páginas, o plano de partida é a imagem da palavra ovo. Na primeira página do livro de artista, a palavra ovo é apresentada no topo da página, sendo desdobrada em nota de rodapé como 2 zeros: 1 à direita, 1 à esquerda, onde numa quarta edição, acrescenta-se à nota a frase 2 olhos: 1 à direita, 1 à esquerda. Em outras páginas, frases como Não está mais aqui quem falou, seguida de sua respectiva nota de rodapé – Estar num lugar e arrepende-se das palavras faladas – , acentuam a linguagem enquanto fala, dizer, ação, mas, sempre insinuando uma impossibilidade de falar, uma incomunicabilidade da coisa falada ou um súbito sumiço do que poderia ser dito.

Percebe-se uma oscilação nas duas versões: pende-se entre o mundo da linguagem e o mundo das coisas, ou como escreve Francis Ponge, o mudo mundo das coisas.

Em O Partido das coisas, Francis Ponge busca “fazer falar as coisas”<sup>(19)</sup>, escolhendo coisas do mundo e definindo-as, “dizendo-as através de uma recaptura em livro de um mundo-livro”,<sup>(20)</sup> concatenando expressões que melhor designam os objetos escolhidos – desde uma laranja, uma concha, o cigarro, a chuva, a rã, a água, até a fauna e flora, a forma do mundo, as bordas do mar, as três lojas, as árvores que se desfazem no interior de uma esfera de nevoeiro e um engradado:

“A meio caminho de engraçado e degradado a língua portuguesa possui engradado, simples caixote de ripas espaçadas fadado ao transporte dessas frutas que, com a mínima sufocação, adquirem fatalmente uma moléstia. / Armado de maneira que no termo de seu uso possa ser quebrado sem esforço, não serve duas vezes. Desse modo, dura menos que os gêneros fundentes ou nebulosos que encerra.”<sup>(21)</sup>

Ponge assume que “TOMAR O PARTIDO DAS COISAS = LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS”<sup>(22)</sup>, o que insinua a incessante flutuação do escritor entre descrever o mundo dos objetos e assumir o objeto enquanto jogo de linguagem, a palavra enquanto objeto.

Lena Tenório da Motta sublinha que, para o escritor, a linguagem é tridimensional, possuindo três dimensões: uma para o olho, outra para o ouvido e a significação. É com esse mundo sólido que Ponge lida. “É desse fundo sonoro, plástico, conceitual, que dita seus próprios termos, e assim impõe limites de visibilidade, constrangimentos de dicção, hipóteses de interpretação à própria coisa experimentada, que também sai o objeto. Ponge trabalha entre o objeto e o jogo, articulando tanto o inventário do mundo como a ‘jogada da linguagem’”.<sup>(23)</sup>

Em invisível a ovo nu tentar definir o ovo-coisa evidencia o ovo-palavra enquanto estado de invenção, ovo que se desdobra em sentidos escorregadios, ovo invisível a ovo nu -- ou como escreve Clarice Lispector, “ovo [é] invisível a olho nu”.<sup>(24)</sup>

Referência direta para as duas versões da proposição invisível a ovo nu, o texto O Ovo e a Galinha, de Clarice Lispector, desdobra o ovo em múltiplos planos de sentido. Algumas passagens do texto evidenciam esses desdobramentos, que constituem possibilidades e impossibilidades de se relacionar com um ovo:

“– No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido.

(...) O ovo é uma coisa suspensa. Nuca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou. Foi uma coisa que ficou embaixo do ovo. – Olho o ovo na cozinha com atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto.

(...) O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito.

(...) Já não consigo mais crer num ovo. Estou cada vez mais sem força de acreditar, estou morrendo, adeus, olhei demais um ovo e ele foi me adormecendo.

(...) Por devoção ao ovo, eu o esqueci. Meu necessário esquecimento. Pois o ovo é um esquivo." <sup>(25)</sup>

A narradora do conto posiciona-se entre o ovo-coisa e a palavra ovo. Perplexa diante do duplo ovo, ela concatena com palavras sentidos súbitos, que, longe de constituírem uma via de comunicação entre linguagem e mundo, fundam-se nos seus desencaixes. Levando em conta que, como escreve Ernesto M. de Melo e Castro, o método não garante que os lados cortados coincidam, talvez duas questões funcionem como método nesse trajeto fragmentado. Consiste em investigar como as coisas habitam as palavras e como com elas, palavras súbitas e/ou rouba-tempo, habitamos o mundo das coisas.

#### **Notas:**

1 . Nuno Ramos. O pão do corvo. São Paulo, Ed. 34, 2001, p. 15.

2. Idem, p. 15.

3. Idem, p. 15 e p. 17.

4. Idem, p. 17-18.

5. Idem, p. 18.

6. Idem, p. 18.

7. Idem, p. 18.

8. Atualmente, suspirando se desdobra num livro-registro denominado O ÚLTIMO SUSPIRO, onde apresento fotos da intervenção e textos a partir da experiência/ação de suspirar.



9. Octavio Paz. O MONO GRAMÁTICO. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 24.
10. Gilles Deleuze. Lógica do Sentido. São Paulo, Perspectiva, 1998, p. 22-23.
11. Arnaldo Antunes. as coisas. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 57.
12. André Compte-Sponville. Os labirintos do sentido: 'de um silêncio a outro'. In Viver. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 185.
13. Idem, p. 330.
14. Idem, p. 191.
15. Idem, p. 199.
16. Idem, p. 201.
17. Cao Guimarães. 0:00/24:00. In Leonilson - Flavia Ribeiro - Rivane Neuenschwander. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p. 38.
18. Ernesto M. de Melo e Castro. Antologia Efêmera: poemas 1950-2000. Rio de Janeiro, Lacerda Ed., 2000, p.220. (álea e vazio - 1971).
19. Francis Ponge. O Partido das Coisas. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 39.
20. Lena Tenório da Motta. Francis Ponge: O objeto em jogo. São Paulo, Iluminuras, p. 77.
21. Francis Ponge. O Partido das Coisas. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 61. Talvez a escolha de tal poema deve-se ao fato de o ovo parecer um engradado, espécie de embalagem frágil, transitória e banal.
22. Francis Ponge. Métodos. Rio de Janeiro, Imago, 1997, p. 30.
23. Lena Tenório da Motta. Francis Ponge: O objeto em jogo. São Paulo, Iluminuras, p. 39.
24. Clarice Lispector. O ovo e a galinha. In Felicidade clandestina. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 50.
25. Clarice Lispector. O ovo e a galinha. In Felicidade clandestina. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981, p. 48-59.