

Entre a poesia e o objeto: uma leitura comparada entre João Cabral de Melo Neto e Francis Ponge

Fabício Tavares de Moraes¹

RESUMO: O presente trabalho busca traçar uma análise comparativa entre as poéticas de Francis Ponge e de João Cabral de Melo Neto, demarcando as características da Modernidade presente em ambas as obras. Pretende-se, portanto, explorar os aspectos comuns entre os dois poetas, em especial a composição poética racional e a elaborada construção da linguagem, e também as perspectivas divergentes que ambos adotam perante a realidade e perante a poética moderna.

Palavras-chave: Poesia moderna; Literatura comparada; Metalinguagem.

ABSTRACT: This present paper aims to draw a comparative analysis between the poetic works of Francis Ponge and João Cabral de Melo Neto, indicating the characteristics of Modernity which are present in their literary works. Therefore it is intended to explore the common aspects in both poets, especially the rational poetic composition and the elaborated construction of language, and also the divergent perspectives that both poets adopt before reality and before modern poetic.

Keywords: Modern poetry; Comparative literature; Metalanguage.

Introdução

1. A lírica moderna

Sartre, em um de seus ensaios, distinguiu a poesia da prosa ao afirmar que na primeira as palavras funcionam como *coisas*, enquanto na outra as palavras são meros signos, eles sequenciais da corrente do significado.

Tal afirmação expõe uma das principais características da lírica moderna: o centramento do poema em si mesmo, constituindo-se assim como uma realidade *per se* e

¹ Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora

tendo como referencial apenas a própria linguagem. O crítico alemão Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da lírica moderna* observa que a poesia moderna – tendo como marco inicial a lírica de Baudelaire apresentada em *Fleurs du Mal* – ao mesmo tempo que fascina o leitor com sua carga de obscuridade também o desconcerta. Em resumo, “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada” (FRIEDRICH, 1978, p.15). Aprofundando sua análise desse conceito paradoxal característico da poética moderna, Hugo Friedrich concluiu: “Esta junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade. A tensão dissonante é um objetivo das artes modernas em geral” (FRIEDRICH, 1978, p.15).

Traçando um histórico de influências, Friedrich chega até Edgar Allan Poe, cujos ensaios *A Philosophy of Composition* (1846) e *The Poetic Principle* (1848) constituem o terreno teórico que embasará grande parte da produção poética da modernidade, uma vez que a “inovação de Poe consiste em inverter a ordem os atos poéticos, que vinha sendo aceita pelas poéticas anteriores. O que parece ser o resultado, ou seja, a ‘forma’, é a origem do poema; o que parece ser a origem, ou seja, o ‘significado’, é o resultado” (FRIEDRICH, 1978, p.51). Tais características da lírica moderna – oriundas dos ensaios de Poe – embasam a obra de Ponge e de Cabral, como se verá mais adiante no presente trabalho.

Como se sabe, os ensaios de Poe foram fulcrais para o projeto literário de Baudelaire que, após traduzir os dois ensaios, identificou-se explicitamente com as teorias ali expostas. Portanto, a poesia que se desenvolve a partir dessas considerações de Poe e da inventividade baudelaireana é uma espécie de “abandono às forças mágicas da linguagem” (FRIEDRICH, 1978, p.51). A forma e a linguagem do poema são sacralizados, enquanto seu conteúdo fica à deriva. Ocorre um excessivo centramento na palavra acompanhado de uma constante e lúcida reflexão no próprio fazer poético. Portanto, não há espaço para o improvisado e para a dita “inspiração”, pois “na atribuição de um significado suplementar ao tom primário, deve-se proceder com ‘precisão matemática’” (FRIEDRICH, 1978, p.51).

Sendo assim, a poesia moderna ocasiona uma ruptura entre o texto poético e o real imediato. A realidade, portanto, deixa de ser o referencial imperativo da poesia, tornando-se

as palavras e suas relações intratextuais um universo fechado em si mesmo, no qual agem leis e normas particulares. Hugo Friedrich bem define a lírica moderna:

A poesia é um quadro concluído em si próprio. Não comunica nem verdade nem 'embriaguez do coração', não comunica absolutamente nada, mas é: *the poem per se*. Nestes pensamentos de Poe fundamenta-se a teoria poética moderna que se desenvolverá em torno do conceito de *poésie pure*" (FRIEDRICH, 1978, p. 51).

Dessa forma, segundo o pensamento de Friedrich, o poema não remete necessariamente a uma realidade exterior, mas constitui ele mesmo uma realidade fechada em si mesma, na qual todos os elementos e estruturas de composição se relacionam e se complementam. O fato de ser "um quadro concluído em si próprio" não significa que a poesia moderna ignore aquilo que lhe é exterior: o seu hermetismo não significa alienação, mas sim liberdade de criação artística (ao partir do pressuposto de que a arte segue seus próprios princípios e normas mesmo que estes destoem dos conceitos e regras da realidade exterior). Portanto, o valor e qualidade de um poema não se encontram em um referencial exterior, mas em sua própria estrutura interna.

2. Francis Ponge e de João Cabral: análises comparativas e recepção crítica

Partindo, portanto, dos conceitos e definições da poética moderna propostos por Friedrich, pretende-se analisar doravante a forma como os paradoxos e problemáticas da modernidade assomam e são trabalhadas nas poéticas do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto e do francês Francis Ponge. Sendo assim, procura-se também demarcar os pontos em que tais poéticas se convergem, quanto também os pontos e perspectivas divergentes.

Alguns estudos críticos comparando ambas as poéticas já foram realizados no Brasil, devido à alusão feita pelo próprio Cabral ao poeta francês em seu poema "O sim contra o sim", no qual os estilos de diversos poetas que influenciaram Cabral são elogiados:

*Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.*

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa
Que quase a enovela
E quase a enovelando,
Se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece
Que já não a penetra
Ela entra sem cortar:
Saltou por descuidada fresta (CABRAL, 2003, p.298).

Tal poema foi publicado no volume intitulado *Serial* no ano de 1961 e já no ano seguinte o crítico Haroldo de Campos comparava a poética de Francis Ponge com a de João Cabral num artigo intitulado *Francis Ponge: A Aranha e Sua Teia* que se tratava de uma análise crítica do poema “L’araignée” (A aranha), em especial de sua disposição tipográfica semelhante ao “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard” (Um lance de dados jamais abolirá o acaso) de Mallarmé. Tal interesse pela poética pongeana por parte de Campos também se deu na medida em que esta se aproximava das proposições e conceitos da poesia concreta. O artigo aponta como característica comum entre as duas poéticas a composição objetivista e calculada e a influência de Ponge sobre Cabral. Entretanto, embora tenha sido influenciado pela poética pongeana, Cabral desenvolveu uma característica peculiar e original ao longo de sua obra poética: Haroldo de Campos afirma que o poeta brasileiro foi o primeiro a conceber a “construção do poema como uma coisa [feita] de palavras” (CAMPOS, 1997, p. 206).

Outro importante crítico brasileiro que abordou mais detidamente as semelhanças entre os poetas foi João Alexandre Barbosa que notou a maneira utilizada por Ponge “de, por círculos, cercar o objeto, de tal modo que a linguagem alcança a objetividade quando descarta no que nela não é apenas a forma” (BARBOSA, 1975, p. 107). Outros renomados críticos tais como Benedito Nunes e Marta de Senna também realizaram críticas e análises comparativas entre os dois poetas. Sendo assim, a obra pongeana recebeu considerável atenção no cenário literário brasileiro.

Portanto, é interessante notar que tanto a crítica especializada quanto o próprio Cabral aludiram à “poética do tatear” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.18) desenvolvida por Ponge e que utiliza uma linguagem que parece se ramificar.

Dessa forma, Ponge, à semelhança de uma aranha, enovela cautelosamente o objeto com os fios da linguagem até fundi-los, transformando-os num poema ou, mais especificamente, em um “objoego”² (termo cunhado pelo próprio poeta). Por sua vez, Cabral – engenheiro e pedreiro – é mais afeito à construção e ao empilhamento de palavras-pedras do que ao enredamento dos objetos. Para o poeta brasileiro, cada palavra é uma pedra bruta a qual cabe ao poeta polir e lapidar a fim de erguer o poema-monumento ou, para aludir à sua obra, erguer a cidade de “Tebas-poema” proposta em “A fábula de Anfion”.

Outra característica comum aos dois poetas – e que tem sido pouco discutida pela crítica brasileira – é a participação de ambos os poetas no movimento surrealista no início de suas carreiras literárias. Cabral, em seu primeiro livro *A Pedra do Sono* (1940), apresenta poemas influenciados principalmente pela poética de Murilo Mendes e que trabalham com as temáticas do sono, do sonho e da noite: temáticas extremamente diferentes daquelas que desenvolverá a partir de seu terceiro livro “O Engenheiro”.

Também Ponge, nos primórdios de seu projeto poético, “sem ser contrário ao método surrealista, e aproximando-se dele por momentos sob vários aspectos” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.26), chegou mesmo a assinar, em 1930, o Segundo Manifesto do Surrealismo, juntamente com Aragon, Char, Crevel, Dalí, Éluard, Nougé e Tzara. Entretanto, Francis Ponge progressivamente se afastará de tal movimento, uma vez que ele “desconfia da escritura automática por causa de seu caráter demasiadamente alquímico (‘rimbaldiano’, ‘infantil’) e pelo fato de ela acorrentar, pela importância que confere à onipotência do sonho, a língua que ele procura *lixiviar* cuidando de respeitar todas as etapas da limpeza” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p. 31). Entretanto, alguns resquícios do Surrealismo permaneceram em Ponge, ainda que totalmente transmudados pelo poeta. É o caso, por exemplo, da animação de objetos inanimados tão cultivada pelos surrealistas. A diferença no tratamento desse tema reside justamente nas perspectivas: nas obras surrealistas o objetos se tornam animados a fim de se criar uma atmosfera onírica, na qual todos os conceitos, normas

² No original, *objeu*, termo que de acordo com Michel Peterson “reúne três conceitos: *objet* (objeto), *jeu* (jogo) e *je* (eu/ego)” (PETERSON, in PONGE, 2002, p.27).

e regras que atuam no mundo real sejam distorcidos e/ou negados; já em Ponge, as “coisas” são, de certa forma, “animadas” porque o poeta projeta “na objetiva da língua a memória etimológica da coisa a fim de fazê-la existir fora sua significações, fora suas representações dadas prontas. A cada captação, a cada fixação, ela se desloca, inapreensível, sempre alhures, outra” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.27). Ao perscrutar o objeto em todos os seus meandros, Ponge é capaz de notar o ínfimo – mas constante – movimento dos objetos:

Os objetos de Ponge se movem e nunca são prisioneiros da fixidade, transformando-se no decorrer do tempo, modificando constantemente as relações entre suas partes constitutivas, relações que o poeta assume a tarefa de espreitar (...) A poesia de Ponge é uma poesia do movimento, da imagem-movimento, para retomar a fórmula de Deleuze (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.30).

O dinamismo peculiar dos objetos é captado pelo olhar do poeta, como ocorre no poema “O fogo”:

O fogo estabelece uma classificação: primeiro, todas as chamas se encaminham em uma direção...
(Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; caminha a um só tempo como ameba e como girafa, o pescoço à frente, os pés rampantes)...
Depois, ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases liberados vão-se transformando numa só rampa de borboletas (PONGE, 2000, p.79)³.

O poeta literalmente “espreita” os objetos a fim de captar seus movimentos: a sua “poesia do movimento” consegue perceber a “andadura do fogo” e notar que o seu caminhar semelhante simultaneamente ao da ameba e ao da girafa. Entretanto, mais interessante ainda do que vislumbrar o eterno movimento dos objetos, é a inversão que Ponge opera sobre as coisas que observa: o fogo se despe do aspecto destruidor e calamitoso para assumir a graciosidade de porte da girafa e a leveza das borboletas.

E ainda no poema “O pedaço de carne” – que possui algumas semelhanças com o texto “A carniça” de Baudelaire –, no qual o poeta percebe todas as mudanças e movimentos

³ No original:

*“Le fait fait un classement: d’abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...
(L’on ne peut comparer la marche du feu qu’à celle des animaux: il faut qu’il quite un endroit pour en occuper un autre; il marche à la fois comme une amibe et come une giraffe, bondit du col, rampe du pied)...
Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s’écroulent, les gaz qui s’échappent sont transformés à mesure e une seule rampe de papillons”* (PONGE, 2000, p.78)

que atuam sobre uma fatia de carne, assim como também desvenda todo o universo dinâmico de significações contido nesse objeto:

Cada pedaço de carne é uma espécie de fábrica, moinhos e lagares de sangue.
Tubulações, altos-fornos, cubas – vizinhos de martelos-pilões, coxins de graxa.
O vapor jorra, fervente. Fogos sombrios ou claros encarnam-se.
Sarjetas a céu aberto carregam escórias e fel (PONGE, 2000, p.107)⁴.

Ponge parece analisar microscopicamente toda a composição do objeto sobre o qual se debruça. No entanto, ao invés de assumir uma postura positivista e empírica (e, portanto, distante do elemento poético), o poeta concebe o objeto como um mundo em movimento, no qual cada parte constituinte está em constante atividade e no qual se operam diversas transformações e metamorfoses. Dessa maneira, um simples pedaço de carne se transubstancia em “fábrica, moinhos e lagares de sangue”, nos quais o “vapor jorra, fervente”. O olhar pongeano força o objeto a sair de sua inércia, a fim de alcançar a mobilidade e dinamismo.

3. A herança mallarmaica

Tanto o poeta francês quanto o brasileiro são ambos herdeiros de Mallarmé em relação à busca da pureza e esterilidade da linguagem. No entanto, enquanto Stéphane Mallarmé buscava se alçar através da linguagem a fim de alcançar o “Nada” e as “praias brancas” – instâncias impalpáveis e ideias –, Cabral e Ponge, também através da linguagem, mergulham vertiginosamente no palpável e no viscoso (na ostra, no lodo e no musgo).

Também a obsessão mallarmaica pela sonoridade da linguagem – que chega a conceber o poema como um “piano de palavras”, no qual cada sílaba é uma “tecla” que deve ser tocada pelo poeta –, foi retrabalhada por esses seus dois herdeiros poéticos: Cabral prima por uma aspereza do verso que visa manter o leitor desperto e não embalado por ritmos musicais, daí o uso constante de rimas toantes e de aliteraões; já a poética de Ponge, com

⁴ No original:

“Chaque morceau de viande est une sorte d’usine, moulins et pressoirs à sang.
Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse.
Le vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoint.
Des ruisseaux à ciel ouvert charient des scories avec le fiel” (PONGE, 2000, p.106)

suas estrofes bem delimitadas e contidas, possui uma sonoridade pesarosa e lânguida que se distancia dos ritmos simbolistas de Mallarmé. No entanto, cabe ressaltar que a estrutura de algumas obras de Ponge, em especial o *Le parti pris des choses* (“O partido das coisas”) é nitidamente influenciada pela obra *Igitur* de Mallarmé.

O retorcido *ptyx*⁵ mallarmaico (“falido bibelô de inanição sonora”), aludido em seu poema “Soneto em yx” deixa de soar na obra pongeana. Nesta, é uma mesa, um objeto plano e liso, que produz a sonoridade poética:

Vibra, pois, neste dia uníssona coas cordas, torna-te um tampo harmônico

*

Távola produz um som surdo e frio, sem vibrações prolongadas nenhuma.
E ainda é preciso que ela seja proferida de maneira bem nítida: nitidamente recortada, à direita e à esquerda, do silêncio.
Senão, ela não responde; resiste; se atém a seu papel de puro suporte ou apoio (PONGE, 2002, p.307)⁶.

Para Cabral, a sonoridade da poesia, como dito anteriormente, tem algo de pedregoso, áspero e atonal. Em seu poema “Paráfrase de Reverdy”, cuja epígrafe é uma citação do poeta surrealista Pierre Reverdy – demonstrando assim seu conhecimento desse movimento artístico –, Cabral expressa o seu conceito de sonoridade poética:

O prosador tenta evitar
A quem o percorre esses trancos
Da dicção da frase de pedras:
Escreve-a em trilhos, alisando-a,

⁵ Durante muito tempo tal termo gerou diversas discussões entre os críticos de Mallarmé, chegando alguns a dizerem que nada mais era do que uma palavra inventada pelo próprio poeta apenas para poder rimar com “Styx”. No entanto, Charles Chassé, realizando pesquisas nos dicionários habitualmente consultados por Mallarmé, descobriu que “ptyx” era na verdade uma palavra de origem grega, usado para designar, dentre várias outras coisas, a casca da ostra. Barbara Cassin, por sua vez, observa: “nenhum ptyx, de fato, em qualquer dicionário francês. É um ruído para nossos ouvidos. Mas *he ptyx* é uma palavra grega que significa 'a dobra' [le pli] e designa a dobra de um tecido, a parede do estômago, as pregas das entranhas, lâminas dos músculos e os vazios que eles desenham, o vale ou anfractuosidade de uma montanha, as camadas e a profundidade do céu, e as folhas nas quais se escreve, enfim a cadência dos hinos e as inflexões do pensamento do poeta” (CASSIN, 2005, p.134).

⁶ No original:

Vibre donc aujourd'hui à l'unisson des cordes, deviens une able d'harmonie!

*

*Table rend un son mat et froid, sans vibrations prolongées aucunes.
Et encore faut-il qu'elle soit proférée de façon bien nette: nettement découpée, à droite et à gauche, du silence.
Sinon, elle ne répond pas; résiste; s'en tient à son role de pur support ou appui.* (PONGE, 2002, p.306).

Até o deslizante decassílabo
Discursivo dos chãos de asfalto
Que se viaja em quase-sono,
Sem a lucidez dos sobressaltos (CABRAL, 2003, p. 398).

Como se pode notar, para Cabral o verso deve ser projetado como um terreno abrupto revestido de pedras salientes e ásperas que requer a atenção e lucidez do caminhante que por ele transita.

Dessa forma, enquanto os poemas de Mallarmé – frequentemente ignorando o conteúdo e focando apenas na sonoridade mágica das palavras – são verdadeiras melodias ao leitor, os poemas pongeanos – uma vez que procuram dar voz ao mundo mudo das coisas – possuem um som “surdo e frio, sem vibrações prolongadas”, como se fossem os murmúrios e gemidos dos objetos desacostumados com a fala. Já Cabral faz uso de uma linguagem de sobressaltos: cesuras nos versos e *enjambements* (quebra de unidades sintáticas no fim de uma linha ou entre dois versos) e um áspero laconismo, semelhante ao ritmo do *palo seco* espanhol celebrado em um de seus poemas.

Ponge toma o partido das coisas e procura “impregná-las” de linguagem para que elas sejam assim içadas a uma instância superior. Para o poeta francês, portanto, a linguagem não é propriedade exclusiva do humano, mas sim uma esfera que o ultrapassa e que justamente por isso é capaz de explicá-lo. Dessa forma, tateando as coisas com a linguagem, Ponge está de fato aproximando o homem dos objetos que o circundam, pois sabe que ambos pertencem de certa forma ao reino da linguagem:

“[Ponge] combatendo a atrofia de teus sentidos, cultiva um orgulho raro que consiste em eleger como sujeitos de experiência coisas ao alcance da percepção e da língua, sendo o alcance da palavra *coisa* de imediato tão amplo que recorta aqui todos os reinos significantes: o mineral, o vegetal e o animal, com todas as virtualidades de cruzamentos que se podem sonhar, o que nos faz compreender que a mineralogia, a botânica e a zoologia se desdobram em última análise numa verdadeira antropologia” (PETERSON *apud* PONGE, 2000, p.11).

Na poética pongeana, “a distância que se pensava intransponível entre os homens e as coisas vê-se, senão absolutamente abolida, pelo menos reduzida a sua dimensão descarnada. As palavras, e, sobretudo suas ramificações infinitas, são a chave dessa mudança de escala” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.19).

Já Cabral busca, em um movimento inverso, transformar o poema em objeto, contendo o extravasamento próprio da linguagem através de uma composição cerebral, disciplinada e concisa. Sua poética realiza uma espécie de endurecimento da linguagem, formatando-a e submetendo-a aos mecanismos, estruturas e vontades do poeta.

4. O verbo em crise

Ambos os poetas também se aproximam na medida em que trabalham com a mesma relação (“poema/objeto”). Entretanto, exploram essa associação através de movimentos poéticos inversos: Ponge parte da coisa para a linguagem enquanto Cabral procura transformar o poema em objeto. Dessa forma, as poéticas de ambos exploram uma problemática cujas raízes se encontram no advento da modernidade e que permanece até os dias atuais. A consciência aterradora da distância longínqua entre o objeto do real e o significante que o representa atravessou praticamente toda a produção artística da modernidade: a trilogia pós-guerra de Beckett (*Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*), por exemplo, retrata justamente o ser que desamparado pela própria realidade circundante busca seu último refúgio na linguagem, cunhando a partir dessa sua própria realidade, identidade e existência. Ou ainda James Joyce com sua proposição do conceito de “verbivocovisual” (a palavra abordada em seu aspecto semântico, sonoro e imagético) em seu *Finnegans Wake*, obra na qual a linguagem é vista como um universo paralelo à realidade palpável e, portanto, despido de quaisquer leis ou limites que atuam sobre esta última.

Nietzsche foi o primeiro pensador da modernidade a questionar a fundo a cisão entre o objeto e a linguagem, questão esta contida na sua obra *Acerca da Verdade e da Mentira*, na qual o filósofo alemão chega à conclusão de que a linguagem é ela própria uma metáfora:

(...) qual é a situação relativamente às convenções da língua? Serão elas talvez produtos do conhecimento, do sentido da verdade? Coincidirão as designações e as coisas? Será a língua a adequada expressão de todas as realidades? Só mediante o processo do esquecimento pode o homem alguma vez chegar a presumir que possui uma verdade no grau que acabamos de assinalar. Se ele não quer satisfazer-se com a verdade sob a forma de tautologia, isto é, com invólucros vazios, então estará eternamente a receber ilusões como se fossem verdades. Que é uma palavra? A representação sonora de um estímulo nervoso (...) Dividimos as coisas em gêneros: dizemos que a árvore é feminina e o arbusto é masculino. Que transferências

arbitrárias! Como foram ultrapassados os cânones da certeza! (NIETZSCHE, 2005, p. 10-11)

E mais adiante no texto, o pensamento define com maior ênfase:

Comparadas entre si as diferentes línguas mostram que nas palavras nunca é a verdade que importa, nem a expressão adequada: caso contrário, não existiriam tantas línguas. A ‘coisa em si’ (que seria precisamente a verdade pura sem conseqüências) é também para quem dá forma à língua totalmente inapreensível, e mesmo nada desejável. Ele designa unicamente as relações das coisas como os homens e socorre-se para a sua expressão das mais ousadas metáforas. Uma estimulação nervosa traduzida numa imagem! Primeira metáfora. A imagem de novo transformada num som! Segunda metáfora. E de cada vez uma transposição completa de uma esfera para outra totalmente diversa e nova (NIETZSCHE, 2005, p.11)

Sendo assim, a poética cabralina e a pongeana são uma espécie de retrato desse verbo cindindo, tão distante do *Logos* ordenador e criador expresso no início dos tempos e capaz de representar o mundo.

Analisando esses dilemas pode-se entender a razão pela qual Cabral elege a pedra como símbolo de seu projeto poético: primeiramente porque tanto ela quanto a Palavra são elementos de fundação e de construção; e, em segundo lugar, porque, de certa forma, Cabral se atemoriza com a capacidade que a linguagem possui de sempre ser capaz de significar além daquilo que o poeta não pretendia (e, em alguns casos, de significar justamente o contrário do que era pretendido). É por esse motivo que em “A Fábula de Anfion”, o poeta se lamenta ao notar que o acaso da linguagem (“acaso, raro animal”) invadiu o seu planejado poema-Tebas, invalidando assim sua obra:

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba? (CABRAL, 2003, p. 91)

E também no poema “Psicologia da Composição” – clara referência ao ensaio *A Philosophy of Composition* de Poe –, a linguagem mais uma vez é representada como uma besta impetuosa:

O poema, com seus cavalos,
Quer explodir
Teu tempo claro; romper
Seu branco fio, seu cimento
Mudo e fresco (CABRAL, 2003, p. 94).

Entretanto, ao mesmo tempo em que teme os efeitos arbitrários e os aspectos explosivos da linguagem, Cabral compreende que ela literalmente fundamenta e sustenta não só – e obviamente – a poesia, mas também a maior parte das ações e relações humanas. Paradoxalmente, a linguagem (antes animal furioso) também pode assumir um aspecto domesticado:

Vivo com certas palavras,
Abelhas domésticas.

Do dia aberto
(branco guarda-sol)
Esses lúcidos fusos retiram
O fio de mel
(do dia que abriu
Também como flor) (CABRAL, 2003, p.95).

Cabral, portanto, como já dito, parte da linguagem e tenta submetê-la e transmutá-la em estado de coisa, de objeto. É uma poética que recusa de todas as formas o vago na mesma medida em que busca trasladá-lo para o concreto:

dar a qualquer matéria
a aritmética do metal
dar lâmina ao metal
e à lâmina alumínio (CABRAL, 2003, p. 375)

É por esse motivo que Cabral celebra a poética de Rilke desenvolvida na coletânea *Novos Poemas*, na qual a composição do poeta alemão se distancia de seu transcendentalismo neo-romântico anterior a fim de se dedicar aos “poemas-coisas”: “Preferir a pantera ao anjo,/ Condensar o vago em preciso” (CABRAL, 2003, p. 395)

Haroldo de Campos apontou a “táctil substantividade” (CAMPOS, 1967, p.73) da poética cabralina que transforma seus poemas em objetos quase palpáveis. Em toda a sua obra, Cabral busca a cristalização da linguagem e do mundo: como um engenheiro, procura edificar uma estrutura armada e firme a partir do impalpável. Dessa maneira, Cabral se distancia e diverge de Ponge, pois enquanto este procura animar através da linguagem aquilo que se encontra mudo ou inerte, João Cabral realiza o movimento inverso, pois procura mineralizar aquilo que é animado, estabelecendo limites para a expansão das coisas e da linguagem. O renomado crítico brasileiro José Guilherme Merquior observa que na poética cabralina “a depuração reveste a forma de uma migração imagística, do terreno animado para o domínio do inanimado. Vale a pena frisar que o inanimado que o poeta valoriza é, como matéria, ainda natural (...) e não obra do homem” (MERQUIOR, 1972, p. 87).

Entretanto, é evidente que tanto a poética cabralina quanto a pongeana se constituem como um constante esforço e combate com a própria linguagem: Francis Ponge toma o partido das coisas e as defende contra a supremacia e monopólio da linguagem pelo homem, enquanto Cabral procura, com sua ascética disciplina do verso, represar a arbitrariedade da linguagem que ameaça o “mundo justo” sonhado pelo poeta no seu poema “O Engenheiro”.

Tais posturas diferentes adotadas pelos poetas perante a linguagem influenciam diretamente na dicção poética de ambos. O estilo de Ponge se assemelha, em certo sentido, ao dicionário na sua descrição e abordagem do objeto por diversas perspectivas, o que fez com que alguns críticos o tachassem erroneamente de “barroco”. E de fato, o dicionário, mais especificamente o *Littré*, foi realmente uma influência marcante na vida e obra de Ponge, segundo o seu crítico Michel Peterson:

Quando Ponge vai ao *Littré* ou a qualquer outro dicionário, vai a ele como a um tesouro, a um monumento em movimento – um “movimento” –, em suma, a um texto, isto é, a uma coisa da língua que funciona na língua e que questiona seus limites expressivos e históricos. O dicionário é um tesouro que entesoura as riquezas da língua, uma mina que re-traça a textualidade funcional das palavras e das coisas (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.84-85).

Enquanto isso, Cabral utiliza (na definição do próprio poeta) “a linguagem de pedra do sertão”, com sua condensação e seu laconismo cortante:

Uma educação pela pedra; por lições;

para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta (CABRAL, 2003, p. 338).

Como já foi dito anteriormente, a pedra, símbolo-chave da poética cabralina, é o modelo que o poeta toma para construir sua poética: “impessoal”, “concreta”, econômica e que possua uma “resistência fria ao que flui”, represando a liquidez da linguagem ao transformá-la em objeto.

Já para Francis Ponge é como se a linguagem cotidiana mascarasse o mundo, especialmente os objetos que cercam o homem. De fato, muitos dos objetos poetizados por Ponge já existiam no mundo muito antes do homem – o seixo, o musgo, a água e o fogo. O poeta francês, consciente disso, busca através da linguagem observar o mundo pelos olhos das coisas, como se procurasse alcançar o estado pré-categorial anterior ao homem, ainda não hierarquizado pela linguagem e cognição humana, aquilo que o filósofo Husserl chamou de “o mundo-da-vida”. Em suma, como Michel Peterson bem observou, “Francis Ponge queria dar a palavra às coisas do mundo mudo” (PETERSON *apud* PONGE, 2000). O poeta francês parece, portanto, partir da ideia lacaniana de que “o ser da linguagem é o não-ser do objeto” na construção de seus poemas. De fato, Ponge faz com que o mundo das coisas assumam um lugar na linguagem. Sendo assim, na sua poética, o objeto alcança o status de “ser” na linguagem, semelhantemente à ilha de Laputa de *As viagens de Gulliver* de Swift em que o uso da linguagem é substituído pela exposição dos objetos por ela designados.

Cabral assume a luta com a linguagem porque percebe que sua fluidez incontida ameaça a estabilidade e a mineralização do mundo por ele proposta. Ponge, por sua vez, combate o verbo porque compreende que ele planifica, reduz e simplifica o complexo e maravilhoso mundo das coisas. A diversidade de objetos do mundo é apagada pela generalização obtusa e reducionista da linguagem. Como Gilles Deleuze bem expressou em sua obra *A lógica do sentido*:

Quando “nomeamos” ou “designamos” algo ou alguém, com a condição de fazê-lo com precisão e, sobretudo, com o estilo necessário, também o “denunciamos”:

apagamos o nome, ou antes fazemos surgir sob o nome a multiplicidade do denominado, desdobramos, refletimos a coisa, damos muitas coisas a ver sob a mesma palavra, assim como ver dá, em um olhar, muitas coisas a falar (DELEUZE, 1974, p. 293).

A autora Leda Tenório da Motta, em sua obra *Francis Ponge: o objeto em jogo*, observa que na poética pongeana se faz presente “uma memória atenta ao desgaste das palavras, e por isso mesmo ciosa da ciência etimológica” (MOTTA, 2000, p. 76). Como o poeta diz em um poema a respeito de seu próprio processo de composição poética:

Por muito tempo exprobei as palavras por me burlarem. Atualmente lhes sou reconhecido: elas me enganam, e, portanto, me descobrem. Se eu sou algo, minha covardia inicialmente me confundia com elas. Meu esforço contra elas ou, antes, apesar delas me descobre. Minha maneira de rolar o rochedo de Sísifo, eis o que tenho de mais pessoal (PONGE, 2000, p.39)⁷.

Cabral, também cômico desse desgaste e na tentativa de evitá-lo, prima pela cristalização da linguagem na tentativa de evitar a sua corrosão. Daí a construção de sua linguagem-diamante, invulnerável à erosão promovida pelo uso cotidiano das palavras:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto (CABRAL, 2003, p.390).

Considerações finais

⁷ No original:

“Longtemps je reprochai aux paroles de me duper. À présent j elles em remercie: elles me trompent, et donc elles me découvrent. Si je suis quelque chose, ma lâcheté d’abord me confondait à elles. Mon effort contre elles, ou plutôt malgré elles me découvre. Ma façon de rouler le rocher de Sisyphé, voilà ce que j’ai de plus personnel” (PONGE, 2000, p.38).

Os poetas comparados no presente trabalho adotam perspectivas diferentes a respeito do mundo e da linguagem. A visão pongeana da realidade, sua tentativa de aproximar o homem das coisas, faz com que muitos críticos literários encontrem em sua obra pontos de contato com a filosofia. De fato, em um primeiro momento, avaliando a lúcida e racional poética pongeana, o leitor poderia “pensar que Ponge se alinha do lado da metafísica cartesiana, quando ocorre exatamente o contrário” (PETERSON *apud* PONGE, 2002, p.22). Como o próprio poeta expressa no poema “A mesa”: “Não é em uma metafísica que teremos apoiado nossa moral: em uma física somente” (PONGE, 2002, p.307).

Cabral, por sua vez, mesmo combatendo a influência da filosofia sobre a poesia, possuía uma visão cartesiana do mundo e projetou uma obra poética límpida, clara e estruturada.

Dáí ambos os poetas cultivarem diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto, embora defendessem formas de composição e conceitos poéticos extremamente semelhantes: Cabral, por exemplo, contempla a pedra como um elemento fechado e completo em si mesmo, enquanto Ponge a vê apenas como o fragmento de um todo que já não existe. A visão do poeta brasileiro é concisa e enfática no seu poema “Pequena ode mineral”, no qual a pedra se apresenta como símbolo da perenidade, completude e imutabilidade:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece (CABRAL, 2003, p.83)

Com uma perspectiva diferente, Ponge diz em seu poema “O seixo”:

Todas as rochas são oriundas por cissiparidade de um mesmo ancestral enorme.
Desse corpo fabuloso só se pode dizer uma coisa, saber que fora do limbo não ficou
de pé (PONGE, 2000, p.157)⁸

⁸ No original:

“*Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un meme aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout*” (PONGE, 2000, p.156)

E mais adiante no mesmo poema, a rocha aparece profundamente relacionada com a “desagregação” e ao desmoronamento:

Desse corpo, que de uma vez por todas perdeu com a faculdade de se comover a de se refundir numa pessoa inteira, a história desde a lenta catástrofe do resfriamento não será mais senão a de uma perpétua desagregação (PONGE, 2000, p.159)⁹

Embora se distanciem na forma como abordam os objetos do mundo, tanto Ponge quanto Cabral se assemelham na maneira como lutam incansavelmente com a linguagem na composição de suas pétreas obras poéticas.

É interessante notar que ambos os poetas, embora estejam conscientes das restrições e incapacidades da linguagem, se apegam estritamente a ela. Talvez isso ocorra porque tais poetas humildemente reconheçam que a linguagem, embora em crise, ainda continua sendo o solo mais confiável e seguro no qual a expressão, a existência e o pensamento humanos podem se firmar.

⁹ No original:

“De ce corps une fois pour toutes ayant perdu avec la faculté de s’émouvoir celle de se refondre em une personne entière, l’histoire depuis la lente catastrophe du refroidissement e sera plus que celle d’une perpétuelle désagrégation” (PONGE, 2000, p.158)

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *A Imitação da Forma: uma Leitura de João Cabral de Melo Neto*, São Paulo, Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- CAMPOS, Haroldo. *Arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MOTTA, Leda Tenório da. *Francis Ponge: o objeto em jogo*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Acerca da verdade e da mentira. O anticristo*. São Paulo: Editora Rideel, 2005.
- PONGE, Francis. *O partido das coisas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PONGE, Francis. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002.