

Comentário sobre *Poema(s) da Cabra e Comendadores jantando* de João Cabral de Melo Neto

TIEKO YAMAGUCHI MIYAZAKI*
RICARDO MARQUES MACEDO**

RESUMO: O artigo se inspira em dois conceitos de Algirdas Julien Greimas na análise de poemas de João Cabral de Melo Neto (*Poema(s) da cabra; Comendadores jantando*). Primeiro no conceito de “fratura” da obra *L’imperfection* (1987), ao examinar como a captação do real pelo ver perfura na busca do que estaria além da superfície do parecer. Segundo, no conceito de linguagem poética entendida como aquela em que a redundância valoriza os conteúdos selecionados, em razão da organização paradigmática da substância, tanto do conteúdo quanto da expressão.

PALAVRAS-CHAVE: Fratura; *Guizzo*; Imperfeição; Metalinguística; Organização paradigmática.

ABSTRACT: The article is inspired by two concepts by Algirdas Julien Greimas in the analysis of poems by João Cabral de Melo Neto (*Poema(s) da cabra; Comendadores jantando*). First in the concept of “fracture” of the work *L’imperfection* (1987), when examining as the capture of the real through the seeing in the search for what would be beyond the surface of the opinion. Second, in the concept of poetic language understood as one in which redundancy enriches the selected contents, due to the paradigmatic organization of the substance, both of content and expression.

KEYWORDS: Fracture; *Guizzo*; Imperfection; Metalinguistics; Paradigmatic organization.

* Livre-docente em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – São José do Rio Preto – 15054-000 – SP – Brasil. E-mail: tymiyazaki@gmail.com

² Doutor em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT/Tangará da Serra. Professor de Português e Inglês do Instituto Federal do Mato Grosso – IFMT – Campo Novo do Parecis – MT – Brasil. E-mail: ricj.mt@gmail.com

Há poucos anos, canais televisivos brasileiros veicularam varias matérias sobre João Cabral de Melo Neto. Em um vídeo, uma cena: numa cidade europeia – Madri, Paris (?) – numa sala um encontro de amigos brasileiros, entre eles Vinicius de Moraes que se dispõe a cantar provavelmente uma nova composição. Ao fundo, Cabral reage amistosamente contra seu lirismo. E Vinicius lhe dá o troco: falar de cabra? E todos riem. Tinha sentido a referencia naquelas alturas à cabra. Não a ovelha das fábulas, nem o cordeiro de pratos apreciados de nossa culinária, mas a cabra, esse animal rústico capaz de adaptar-se a ambientes inóspitos como a região seca de nosso nordeste. É sobre ela que fala o poeta nordestino em "Poema (s) da cabra" (*Quaderna* - 1959).

A fidelidade de Cabral ao princípio básico de seu anti-lirismo faz com que em seus poemas prevaleça o ver, sobre outros órgãos do sentido, na percepção e experiência do mundo. Isso nos leva imediatamente a um livrinho de Algirdas Julien Greimas, muito bem recebido pela crítica, *De l'imperfection*, de 1972. Na abertura diz ele:

Todo parecer é imperfeito: oculta o ser: é a partir dele que se constroem um querer-ser e um dever-ser: o que já é um desvio do sentido. Só o parecer enquanto o que pode-ser – ou talvez- é apenas suportável.
Dito isso, ele constitui apesar de tudo a condição do homem. Será ele manejável, perfectível? E, no final das contas, essa cortina de fumaça pode se fender um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou sobre a morte, que importa? (GREIMAS, 1987, p. 9 – tradução nossa)¹.

A partir dessas premissas, o semioticista expõe o que denomina "fratura" e "guizzo". A fratura é um deslumbramento. O guizzo é um tipo dela. Para explicar o "guizzo" Greimas se vale do exemplo da rabanada do peixe pulando d' água, "como uma vibração prateada e brilhante que num instantâneo junta o jorro de luz com a umidade da água". (GREIMAS, 1987, p. 29) A ruptura, inesperada, entreabre essa "cortina de neblina" da aparência para deixar a ver e conhecer o que há atrás dela. A relevância do ver já se destaca no primeiro capítulo da obra – "A fratura" – em seu subitem – "O deslumbramento" – em que Greimas analisa a surpresa de Robinson Crusoe ao ser despertado pelo silêncio de uma gota d' água caindo numa vasilha de cobre, proporcionando-lhe "um breve instante de alegria indescritível" (GREIMAS, 1987, p. 14). Ou seja, é a visão, não o ouvido, que lhe possibilita essa experiência insólita. O subtítulo seguinte – sobre o "guizzo" – focaliza um homem surpreendido pela visão de uma jovem estendida numa praia. Um seio nu, explica, é um objeto estético, agradável de se ver. Mas o texto mais surpreendente é o que se denomina "A cor da obscuridade", em que aborda um texto de Junitiro Tanizaki – "Elogio da sombra". Nele, ao visitar a Casa de Shimabara, diz ter percebido "Ele tinha visto, **uma só vez**, `uma certa obscuridade de que (ele não pode)

¹ No original: «Tout paraître est imparfait: Il caché l' être, c' est à partir de lui que se construisent un vouloir-être et un devoir-être, ce que est déjà une déviation du sens. Seul le paraître en tant que peut être – ou peut-être – est à peine vivable. // Ceci dit, Il constitue tout de même notre condition d' homme. Est-il pour autant maniable, perfectible? Et, pour solde de tout compte, ce voile de fumée peut-il se déchirer un peu et s' énter ouvrir sur la vie ou la mort, qu' importe?» (GREIMAS, 1987, p. 9).

esquecer a qualidade.’”² (GREIMAS, 1987, p. 14 – grifo do autor). Em seu texto Tanizaki pergunta: ”Já viu você que me lê, leitor, a cor das trevas à luz de uma chama?”(GREIMAS, 1987, p. 47 – tradução nossa)³. Mas a análise de Greimas não permanece só no olhar: faz emergirem para a experiência estética – graças à fratura – todos os demais sentidos.

Além desse papel primordial atribuído ao ver na produção e leitura da fratura, há outra observação que interessa muito. Sobre a reação de Robinson, observa Greimas:

A relação que a experiência ”vívida”, entretanto, como se ela não pudesse ser dada diretamente, só é retomada mais tarde, quando ele se pôs a refletir sobre ”o êxtase de que fora tomado” e a lhe dar um nome, chamando-o”um momento de inocência”. É então após isso, dando-lhe a forma de uma lembrança cognitivamente elaborada, que Robinson, delegado pelo autor, tentará lhe elaborar a representação, evocando, como corolário do *silêncio* e *obtida* graças a ele, a pausa da ”Ilha inteira” (GREIMAS, 1987, p. 14 – grifos do autor)⁴.

Apesar da diferença notável entre o texto de Greimas ao analisar os fragmentos escolhidos e Cabral, as anotações transcritas lançam luz à leitura e vivência dos poemas do segundo. A primeira contribuição se refere à prevalência do olhar na estruturação dos poemas e do próprio desenvolvimento discursivo, para verificar-se como se dá a fratura na ”neblina do parecer”, desvelando o possível ser na experiência estética; a segunda, contida na última citação, sobre o cuidado de sempre diferenciar o momento da experiência real do de sua representação no ato da escritura. Pressuposta essa distinção em qualquer texto, ela aparece marcada no presente conjunto de poemas de Cabral dedicados à cabra.

Composto de nove poemas (CABRAL, 1994, p. 254), ”Poema(s)da cabra” é aberto por um poema em itálico e fechado da mesma forma, indicando uma função distinta deles, conforme se comprova também pela ausência de enumeração que marca os demais. Na verdade, posicionados assim na sequência das unidades, e distinguidos visualmente pela fonte em itálico, eles compõem a moldura enunciativa ao corpo do conjunto. Moldura que deve orientar a leitura do bloco. Este é o que o abre:

Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de terra
que a terra tivesse esquecido
de fazer converter em pedra.

Nas margens do Mediterrâneo
não se vê um palmo de pedra

² No original: «*une seule fois, ‘certaine obscurité dont (il ne peut) oublier la qualité’.*» (GREIMAS, 1987, p. 14 – grifo do autor).

³ No original: «*Avez-vous jamais, vous que me lisez, vu `la couleur des ténèbres à la lueur d’une flamme?*» (GREIMAS, 1987, p. 47).

⁴ No original: «*La rélation de l’expérience”vécu”elle même, cependant, comme si ele ne pouvait être rendue directement, n’est reprise que plus tard, alors qu’il s’est mis à réfléchir sur”l’êxtase qui l’avait saisi”et à lui chercher un nom, en l’appelant”um moment d’innocence”. C’est donc après coup, en lui donnant la forme d’un souvenir nostalgique cognitivement elabore, que Robison, délégué par l’auteur, essaiera d’en élaborer la representation, en évoquant, comme corolaire du *silence* et *obtenue* grâce à lui, la pause de ”Ilê tout entière”*» (GREIMAS, 1987, p. 14).

que a pedra tivesse esquecido
de ocupar com sua fera.

Ali, onde nenhuma linha
pode lembrar, porque mais doce,
o que até chega a parecer
suave serra de uma foice,

não se vê um palmo de terra
por mais pedra ou fera que seja,
que a cabra não tenha ocupado
com sua planta fibrosa e negra. (MELO NETO, 1994, p. 254).

Ainda que sem o acento lírico do maranhense, principalmente esses dois poemas de abertura e fechamento fazem pensar em "Canção do exílio" às avessas por um contraste fundamental. No poema de Gonçalves Dias, o lá é marcado pelas coisas distinguidas hiperbolicamente, em contraste com o cá, sempre minimizado. O que prevalece na composição é a subjetividade do enunciador, dominada pela saudade do país, exatamente no estilo pouco apreciado por Cabral. Mas é preciso entender que o cá é imprescindível para a expressão do sentido do conteúdo manifestado. Não é possível no poema do poeta romântico o lá sem o cá. Da mesma forma, a paisagem das margens do Mediterrâneo que abre o primeiro poema de Cabral tem a mesma função: a paisagem do contexto presente não serve só como contraste, é ela que sustenta todo o movimento subjetivo do enunciador, da mesma forma ela não existiria plenamente para o sujeito sem a lembrança do lá. Não por acaso é referida no primeiro verso da primeira estrofe e retomada no primeiro verso da segunda. Além de um recurso estilístico muito praticado por Cabral, essa reiteração é aqui uma necessidade prática discursiva do sujeito que lembra e se expressa. A paisagem do Mediterrâneo, presença física, imediata, não é inspiração mas aquilo a que se agarra o sujeito para que possa assegurar a lembrança do lá, que de outra forma se escaparia esfumando-se. Se em Gonçalves Dias o resultado é a manifestação da saudade, sentimento que não precisa de muito para expressar-se – daí as formas genéricas das coisas nomeadas – em Cabral há um sentimento difícil de apreender-se pela expressão discreta. Há uma saudade pela distância do lá, mesclada de uma boa dose de culpa, de estar aqui e não lá. Um lugar marcado não pela abundância que Gonçalves quer fazer crer, mas exatamente pela carência. "É depois que, dando-lhe a forma de uma lembrança nostálgica cognitivamente elaborada, Robinson, delegado pelo autor [...]"⁵, diz Greimas (1987, p. 14) sobre a narrativa de Michel Tournier. Talvez também aqui "uma lembrança nostálgica" mas acima de tudo "cognitivamente elaborada" seja em Cabral a característica predominante.

O primeiro verso localiza imediatamente o lugar de onde vê e ponto de partida para a elocução; ao mesmo tempo indica a distancia em que o sujeito enunciador se coloca com relação ao objeto focado: "Nas margens do Mediterrâneo/ não se vê um palmo de terra".

⁵ No original: «C'est donc après coup, en lui donnant la forme d'un souvenir nostalgique cognitivement élaboré, que Robinson, délégué par l'auteur, [...]» (GREIMAS, 1987, p. 14). Obs.: Greimas se refere à personagem da obra *Vendredi ou Les limbes du Pacifique* (1967), de Michel Tournier.

Também estas são já quase ausências, ainda que mais recentes. Nessa reconstituição, declaradamente a apreensão do contexto físico é feita pelo olhar que logo vai em busca do detalhe que caracteriza a totalidade; detalhe apreendido por uma expressão usual para marcar o excessivo, o que não deixa dúvida, nem exclusão, a medida exata: "um palmo" de terra. O sujeito não é um sujeito contemplativo, postado às margens apreciando a paisagem como turista. É um sujeito atento, acima de tudo um sujeito cognitivo que ativa o órgão mais imediato nessa atividade. Ele olha.

A retomada da palavra "terra" no verso seguinte, mas com sentido distinto, frisa pela diferença o mesmo, a mesma coisa. Esse mesmo que se sublinha pela animização graças à função atribuída a ela, terra, ator que assume a posição de sujeito, totalmente ativo, dotado não só de querer mas também de poder e saber-fazer; a terra, aplicada sem desvio, tem um programa: apodera-se do todo, sabe e pode converter tudo em pedra. Além da anadiplose quase no início do verso seguinte, reforça-se a argumentação pela rima entre "terra" e "pedra" no segundo e quarto versos. A relação intrínseca dos conteúdos está dada nessa correspondência aliterante: "[...] palmo de terra / que a terra tivesse esquecido / de fazer converter em pedra." (MELO NETO, 1994, p. 254).

Retomados na segunda estrofe os dois primeiros versos da primeira, a percepção do olhar do enunciador se dá conta de uma permuta que vai ser respeitada no desenvolvimento da argumentação: a terra pode ser substituída por pedra, pois agora já se equivalem na função de sujeito ativo. Cada qual em seu domínio faz a mesma coisa.

É pela comparação com algo ausente que segue a estrofe terceira: o contraste entre o escarpado existente e a suavidade ausente (da serra), do que poderia ter sido. Ele prepara a entrada da personagem animada que, assim já antecipada, recebe a sua caracterização mais forte, metonimicamente: ela é "fera". Ou seja, ainda não "cabra". A intrincada relação entre geografia e personagem se declara pela retomada da mesma estrutura expressiva de quando o sujeito é ainda a terra: "[...] um palmo de pedra / que a pedra tivesse esquecido / de ocupar com sua fera." (MELO NETO, 1994, p. 254).

Aí o enunciador precisa reiterar quase inteiro o segundo verso, aquele em que a diferença é anotada, para, voltando ao início do raciocínio, poder conduzi-lo seguramente: de forma certa, fazendo a ponte entre o já dito – "pedra" – e aquilo a que se vai dar entrada – "fera". A amarração paradigmática é atribuída três vezes à rima – "pedra" – "fera" – "seja", antecipando a do último verso: "negra". Isto é, é enlaçando o dito sobre a geografia escarpada, toda terra/pedra, reiterando isso, é que o poema apresenta o elemento mais importante: a verdadeira protagonista da história que ali se desenvolve cotidianamente, dedicando-se também ela à mesma coisa: a cabra negra.

Não se vê um palmo
Por mais pedra ou fera que seja,
Que a cabra não tenha ocupado
Com sua planta fibrosa e negra (MELO NETO, 1994, p. 254).

Vejam agora como se fecha a moldura enunciativa, com o último poema. Não mais a terra empedrada é o que chama a atenção mas o mar:

O Mediterrâneo é mar clássico,
em nada me lembra das águas
sem marca do rio Pajeú.

As ondas do Mediterrâneo
estão no mármore traçadas.
Nos rios do sertão, se existe,
a água corre despenteada.

As margens do Mediterrâneo
parecem deserto balcão.
Deserto, mas de terras nobres
não de piçarra do Sertão (MELO NETO, 1994, p. 255).

O sujeito consegue espriar o seu olhar para além das margens, e procede da mesma forma que na introdução. Primeiro o mar em sua amplidão, mas o seu efeito só pode ser apreendido e manifesto recorrendo ao conhecimento da cultura da civilização ocidental. Melhor ainda: é assim que ele logo se impõe. Ou seja, o mar é reconhecido localizado num paradigma: é o "mar clássico", de material nobre, "de mármore", assim como a sua coloração "azul". E o ritmo dos dois primeiros versos parece conduzir à contemplação, não à exploração. No entanto esse ritmo e expectativa são quebrados no terceiro verso, com uma afirmação que chega sem avisar: "em nada me lembra". A partir daqui é a diferença que prevalece.

Seguindo a mesma estratégia, do geral vai-se ao pormenor: as ondas, que não desmentem o traçado geral, acompanham o desenho do mar a que pertencem. E surpreendentemente não remetem a mar do Nordeste, presente afinal pelo menos nos famosos poemas de *A Educação pela pedra*: "O mar e o canavial" / "O canavial e o mar". Recuando, fiel o poeta à sua terra e si mesmo, é no interior do estado que o outro termo da comparação é buscado. E nessa busca não há o mais da Canção do Exílio, mas o menos, conforme expressão de Secchin: os rios sem nobreza, sem classe, não educados do Sertão, mais especificamente o rio Pajeú, sempre lembrado. Além desse "despenteado" proletário das águas, da não vaidade, do estar à vontade, o mais interessante é a observação feita como se quase esquecida, discreta, como se à margem: "[água] se existe". Ou seja, à perenidade do Mar Mediterrâneo se opõe a existência pobre, quase negada dos rios intermitentes do Nordeste. Na penúltima estrofe, volta a geografia deixada um pouco de lado, cedendo lugar ao mar: as margens do Mediterrâneo também são desertas, mas nem então o Mediterrâneo se assemelha ao Sertão: a terra assegura nobreza ao primeiro, a ela não se iguala a piçarra – selvagem, agreste, ferina - do segundo.

Esses dois poemas envolvem os nove que devem focar verdadeiramente o motivo desse conjunto, a cabra. É a isso que se refere a última quadra do poema-fecho: das cabras do Mediterrâneo só é possível falar "em termos da do Moxotó".

O primeiro poema se inicia reiterando a característica atribuída à cabra no último verso do poema de introdução: a coloração negra. Mas no poema-introdução o negro aparece

ocupando uma posição sintática secundária, uma sinédoque da cabra – “planta fibrosa e negra”. Agora ela tem posição de destaque, indicando o todo: “A cabra é negra”. É, entretanto, uma descrição de superfície, o parecer do animal. E todo o poema, então, se dedica a perfurá-lo na apreensão do que está mais além, do que se esconde. Expresso pelo lexema “negro”, reiterado, salvo engano, onze vezes. O lexema é uma denominação cujo significado é o foco, que se desdobra em definições que se encadeiam. Na primeira estrofe, o negro da cabra ≠ do ébano / do jacarandá ≠ mais azul / mais roxo. // negro da cabra = do preto, do pobre, pouco, poeira (= cinzenta), // pardo (= pardo), ferrugem (= fosco).

Segue-se uma sequência de termos que se encadeiam em aliterações, mas perdem em concretude material, referencial. Na terceira estrofe, pula-se para a cor da pele e para o social (negro do pardo, de segunda classe, do inferior, do gasto) até chegar a negro igual à sua própria ausência: “negro do feio, às vezes branco [...] Disso que não pode ter cor/porque em negro *sai mais barato*.” (MELO NETO, 1994, p. 255 – grifo do autor).

Mas o mais interessante por original e inesperado, após essa lista disfórica, é o terceiro poema. Nele a figura central é o fogo/sul/sol, que toma como contrapartida negativa a equação negro = noturno. O negro da cabra é: solar, luminar. De onde as derivações: negro do carvão, hulha, coque, pólvora, para chegar à permuta: “negro da vida” (“não de morte”).

Essa percepção positiva prossegue quando o negro passa a denominar a natureza da cabra. É quando a cor se faz equivalente a dureza e do mais profundo (“alma-caroco”, “alma córnea”). E sintomaticamente, por contraste, novamente aqui se evoca o inexistente, a carência: o líquido (“sem orvalho”), o vegetal, o flexível. É a natureza não domesticável da cabra o aspecto enfocado no quarto poema, o que faz vê-la como não amiga do homem, “*jamaís contemplativa*”, e de onde decorre a expressão “*tem parte com o Diabo*”. Nesse percurso, é só no último verso do oitavo poema que o homem nordestino aparece relacionado a ela: “O nordestino, convivendo-a, / fez-se de *sua mesma casta*”. Expressões grifadas pelo próprio poeta fecham cada unidade-poema.

E nessa trajetória especulativa chega-se ao nono poema, em que se desenvolve a conclusão do poema anterior: “O núcleo de cabra é visível/ debaixo do homem do Nordeste.” // Se adivinha o núcleo de cabra / [...] que reponta sob o seu gesto. [...] debaixo do próprio esqueleto, / no fundo [...]”. Até chegar à conclusão na última estrofe: “A cabra deu ao nordestino / Esse esqueleto mais de dentro: / *O aço do osso*, que resiste // Quando o osso perde seu cimento.”(MELO NETO, 1994 , p. 255 – grifo do autor).

“Dabaixo de” pode tomar-se como o signo que abriga vários sinônimos tais como “estofo”, “núcleo”, “esqueleto”, “fundo”. Mas é com a última expressão grifada “o aço do osso” que Cabral parece ter chegado à mais apropriada para a definição do Nordeste. Já anunciada em:

A cabra é trancada por dentro.
Condenada à caatinga seca.
Liberta, no vasto sem nada,
proibida, na verdura estreita (MELO NETO, 1994, p. 255).

Ou seja, todos os demais poemas, nessa caminhada, são fraturas no parecer que permitiram chegar a "esse osso aço", tão persistente como as sibilantes. Não fraturas luminosas como as do *guizo*, mas da verruma que perfura instigado pelo amor, não do lirismo subjetivo, mas do conhecimento. Como que inserido entre os dois poemas em itálico, esse conjunto de poemas enumerados perfaz, portanto, uma trajetória que vai do mais superficial, do visto até o invisível, não da cabra, mas do homem, do homem nordestino pedra. Não tinham razão, portanto, os amigos de Cabral.

Com toda certeza, essa temática pedra/nordestino remete imediatamente a *A educação pela pedra*, de 1966, e dela a

O sertanejo falando

A fala a nível do sertanejo engana:
as palavras dele vêm, como rebuçadas
(palavras confeito, pílula), na glacê
de uma entonação lisa, de adocicada.
Enquanto que sob ela, dura e endurece
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

2

Daí porque o sertanejo fala pouco:
as palavras de pedra ulceram a boca
e no idioma pedra se fala doloroso;
o natural desse idioma fala à força.
Daí também porque ele fala devagar:
tem que pegar as palavras com cuidado,
confeitá-las na língua, rebuçá-las;
pois toma tempo todo esse trabalho (MELO NETO, 1997, p. 4).

Não mais as lições pedagógicas mas o próprio sujeito delas em desempenho prático é que se focaliza agora. Em vários momentos ocorre a identificação entre o sertanejo e a pedra. Não como simples metáfora expressiva; mas de tal maneira que a palavra supersigno "pedra" ultrapassa o que se entende como seu referente para indicar uma essência também aqui não facilmente identificável, como o negro nos Poema(s) da cabra. Daí essa sequência de termos dele aparentados ou combinados, tanto da norma popular como da culta: "dura", "endurece", "caroço", "amêndoa", "pétrea", "pedrenta", e ainda a palavra pedra em função adjetiva: "amêndoa pétrea", "caroço de pedra", "expressar em pedra", "idioma pedra", "palavras de pedra", de tal maneira que o referente empírico se dilui para prestar-se à variação desses contextos; variação que no final obriga a retornar ao começo para reconsiderar o seu sentido.

Na imagem que se quer criar do sertanejo o mesmo denominador comum já visto se apresenta: a oposição externo/interno ou fora/dentro, para significar a oposição entre o visível do sertanejo e aquilo que ele traz invisível. Esse contraste fundamenta o discurso desse poema.

O poema intitular-se "O sertanejo falando" chama a atenção porque, além de evidenciar

a comunicação, relevante para a poética de Cabral, e a didática tematizada, de insistir na questão do discurso – metaforizado em “Rio sem discurso”, “Tecendo a manha” – coloca essa personagem em uma situação/ação não predominante em sua vida: o sertanejo é *antes* um silencioso. E com razão. A fala do sertanejo só é possível após todo um trabalho de competencialização, não só do próprio sujeito falante mas do instrumento com que o faz. É preciso adequar, saber adequar esse instrumento como condição de sobrevivência do sertanejo enquanto sujeito que fala. O instrumento qualificado como feito de arestas agressivas tem que ser limado, harmonizando-se a todo o aparelho fonador: não ferir a língua essa é a questão. A adequação tem que ser feita em ritmo certo, devagar. O custo do trabalho imposto resulta em outro traço do sertanejo: a economia da fala, ele fala pouco.

A decantada fala demorada do sertanejo que se reflete no seu jeito de ser se explica assim: ele não só doma o instrumento, como acaba domado por ele: daí a sua fala mansa, seu andar devagar, traços com que normalmente o sertanejo é identificado, aqui expressos por imagens apoiadas pela isotopia do maleável, do dócil, do liso e contínuo. O próprio sistema lingüístico, o instrumento de expressão e manifestação, se torna da mesma natureza, é “idioma pedra”.

Essa essência que se tenta expor do sertanejo foge à nomeação, como o negro da cabra. Também aqui as aproximações metafóricas acabam não especificando esse núcleo que se identificaria como pedra, pelo contrário torna-o inominável.

Uma aproximação com “The country of the *houyhnhnms*” seria iluminadora. Nele, a pedra se alia a outra simbólica do nordeste:

“The country of the *houyhnhnms*”

Para falar dos Yahoos, se necessita

Que as palavras funcionem de pedra:
Se pronunciadas, que se prenciem
Com a boca para pronunciar pedras.
E que a frase se arme do perfurante
Que tem no Pajeú as facas-de-ponta:
Faca sem dois gumes e contudo ambígua,
Por não se ver onde nela não é ponta.

2.

Ou para quando falarem dos Yahoos:
Furtar-se a ouvir falar, no mínimo;
Ou ouvir no silêncio todo em pontas
do cacto espinhento, bem agrestino;
aviar e ativar, debaixo do silencio,
o cacto que dorme em qualquer não;
avivar no silencio os cem espinhos
com que pode despertar o cacto não (MELO NETO, 1997, p. 26).

Iluminadora porque o poema troca a posição dos interlocutores e do objeto em questão: não se trata mais do sertanejo enunciador, mas do sertanejo objeto enunciado. Trabalho análogo ao do sertanejo em adequar o aparelho fonador se exige daquele que dele fala. E as expressões utilizadas para expressar essa adequação, apesar da aparência de propriedade, não o são: as palavras devem "funcionar de pedra", "boca para pronunciar pedras". Ainda que o resultado dessa combinatória de palavras seja uma frase ("E que a frase se arme do perfurante") ela tem que ser eficaz, como sujeito dotado da competência necessária: e a isotopia expressiva é a da ponta, do agudo, do ferino. Clara na figura da faca, e mais que faca, faca-de-ponta, não qualquer uma. Específica de Pajeú, é enganosa: não desfaz mas manifesta a sua ambigüidade. Os dois últimos versos – "Faca sem dois gumes e contudo ambígua, / Por não se ver onde nela não é ponta." – se embaralham: faca sem dois gumes / mas toda gume; toda ponta / toda ponta invisível. Metáfora novamente do contraste entre o visível e o invisível do sertanejo, e a má leitura que dele se faz.

Na segunda quadra a outra ponta da comunicação se avalia: o ouvir. E aí uma nova figura vem ajudar; nela se reconhece aquele que fala no silêncio, pelo silêncio. Não se diz "ouvir o silêncio", mas "ouvir no silêncio". Da mesma forma que a ambigüidade da faca, nem o cacto, material, presente, nem o seu silêncio são metáforas de nordestino; o *abaixo deles*, tão marcado em "Poema(s) da cabra", metaforizável, ele sim, pelo ferino, agreste, agressivo do cacto: isso que o poema denomina o "cacto não".

Após esse percurso em que se define o sertanejo, passemos para o seu contexto social. E a pergunta que se coloca é a seguinte: até agora o poeta viera falando de terceiros - da cabra e do sertanejo – definidos como de pedra, neste novo poema no seu estilo poético se flagram os ensinamentos apresentados? Se o seu estilo apresenta traços da dureza da terra, da ausência da leveza do vegetal e do molhado, dessa dualidade visível/invisível. Para examinar essa questão, uma boa escolha dentro do domínio d' *A educação pela pedra* é o poema em que o protagonista é o pólo da abundância representado pela figura do Comendador, a quem o sertanejo funciona como aquele que, por oposição, lhe confere sentido. Ou seja, não há comendador sem sertanejo.

Comendadores jantando

Assentados, mais fundo que sentados,
eles sentam sobre a supercadeiras:
cadeiras com patas, mais que pernas,
e de pau-d'áço, um que não manqueja.
se assentam tão fundo e fundadamente
que mais do que sentados em cadeiras,
eles parecem assentados com cimento,
sobre as fundações das próprias igrejas.

2

Assentados fundo, ou fundassentados
à prova de qualquer abalo e falência,
se centram no problema circunscrito

que o prato de cada um lhe apresenta;
se centram atentos na questão prato,
atenção ao mesmo tempo acesa e cega,
tão em ponta que o talher se contagia
e que a prata inemocional se retesa
Então, fazem lembrar os do anatomista
o método e os modos deles nessa mesa:
contudo, eles consomem o que dissecam
(daí se aguçarem e, ponta, em vespa);
o prato deu soluções, não problemas,
e tanta atenção só visa a evitar perdas:
no consumir das questões pré-cozidas
que demandam das **cozinhas e igrejas**. (MELO NETO, 1997, p. 38 – grifo do autor).

O poema focaliza à distância uma cena emblemática: o jantar de comendadores do Nordeste, cuja definição é expressa nas imagens da cadeira, da sua postura e da figura nuclear do prato. Primeiro uma descrição que funciona como uma definição: "Assentados, mais do que sentados / eles sentam sobre supercadeiras". A escolha "assentados" já indicia uma singularização – por que não "sentados"? – que é seguida pela tradução, "mais fundo do que sentados". Esta por sua vez é esclarecida por um sintagma em que se enfatiza o modo do sentar pela recorrência do mesmo termo: "sentam *sobre supercadeiras*". Um motivo que se retoma na segunda parte da estrofe, onde o sintagma "mais fundo" é também ele objeto de um esclarecimento metalingüístico, segundo o qual é equivalente a "tão fundo e fundadamente"; surpreende-se aí a necessidade de criar um novo léxico capaz de expressar o realmente desejado: "fundadamente". Nele se reconhece uma nova significação que se acrescenta a "fundo": a de "fundar" que pavimenta o caminho para um novo termo e um novo ramo isotópico: "assentados com cimento". Ou seja, a isotopia da amarração bem-feita, da imobilidade, da imobilização, próprias da construção civil, permite a entrada da idéia de grupo, ideológico, social e econômico: "nos fundamentos das próprias igrejas".

A segunda estrofe começa como se voltando para a abertura da anterior. No entanto, as combinações de palavras-chave não são exatamente iguais; elas constituem uma releitura. Dividem o verso em duas partes em uma relação metalingüística: "Assentados fundo ou fundassentados". Nesta recuperação, o verso adquire a função de um resumo do que já estava expresso em "assentados", de modo que a isotopia, não apenas denotativa mas conotativa, surja agora enriquecendo a significação social, emblemática do cena: "a prova de qualquer abalo ou falência".

Feito isso, a atenção se transfere para outro componente do jantar: a mesa, o prato, os talheres. Seria conveniente lembrar que no lexema "comendador" se reconhece – uma permissão poética – a isotopia alimentar: "come /ndador". Ironiza-se, então, quando o objeto da ação – o jantar – se denomina "problema", que ecoa no sintagma de um campo agora híbrido – "questão prato", do alimentar e do social e econômica. Considerando o prato como o objeto primeiro, concreto da discussão, o discurso se desenvolve amarrando-se foneticamente por aliterações ao redor dos fonemas de "centrar". Estes remetem expressivamente a "sentar-se", tornando-os equivalentes, e a espaço fechado, pequeno, que "centrar" divide com "prato".

Essa centralização dentro, portando, de um círculo restrito vai-se contaminando no interior do universo semântico, encaminhando-se para a atitude e comportamento do sujeito do jantar. A palavra "centrar", igual que a "sentar/centrar", torna-se paradigmaticamente equivalente a "atento", "atenção". Assim, ao abrir o verso seguinte, "atenção" recupera o significado do verso anterior e, no mesmo passo, abre-se para sua própria qualificação, aprofundando-se, especificando-a: "ao mesmo tempo acesa e cega". A rima que aproxima as duas palavras torna a antítese semântica mais intrigante, implantando brecha em seu sentido. Mas é o primeiro termo – "acesa" – que prevalece aqui, razão da ironia das imagens que o iluminam como efeito da contaminação, ao excessivo que atinge o menos humano, o mineral ("tão em ponta que o talher se contagia / e que a prata inemocional se retesa."). Em imagens expressivamente motivadas pelo aspecto visual do grafema /t/, harmônico em relação à sonoridade – dental, explosiva – do fonema, "atenção" chama "tempo" que se une a "tão", seguido de "ponta", "talheres" e "retesa".

A segunda parte da estrofe, como em outros poemas de Cabral, é caracterizada pela função de concluir o raciocínio ("Então"). Seguindo o princípio de construtor de poemas, o discurso que veio amarrando-se é subdividido e obedece coerentemente à mesma construção sintática. Primeira conclusão:

Então, fazem lembrar os do anatomista
o método e os modos deles nessa mesa:
contudo, eles consomem o que dissecam
(daí se aguçarem e, ponta, em vespa); (MELO NETO, 1997, p. 38).

E a contradição – entre o conhecimento perseguido pelo cientista, cujos modos os comendadores parecem copiar, e o autocentramento egoísta, em que o produto é por eles apropriado – ainda é acompanhada de uma explicativa na qual o agudo se enriquece com uma figura inesperada ("vespa"), totalmente agressiva.

Para a conclusão final, o poeta reúne figuras centrais da primeira estrofe — "o prato deu soluções, não problemas, / e tanta atenção só visa a evitar perdas:" — juntando as duas linhas de sentido, embaralhadas ao longo do poema: "no consumir das questões pré-cozidas / que demandam das **cozinhas e igrejas**." (MELO NETO, 1997, p. 38).

Esta segunda parte da segunda estrofe se inicia com o conectivo "Então", que indica a relação lógica das duas seqüências, do que já foi exposto e do que o será. Estão sintaticamente diferenciadas, embora não inteiramente, por ponto e vírgula. Quatro versos se reservam para as duas, separados – por igual e por dois pontos – os dois primeiros dos seguintes: a relação lógica da conclusão parcial se reitera na conclusão final, até que seja sinteticamente encerrada por um sintagma ("que demandam de cozinhas e igrejas"). A primeira figura remete à isotopia alimentar e a segunda, à econômica e social, aos comandantes glutões, que circunscrevem sua preocupação e atividade a si mesmos e ao grupo. No poema a cena alimentar mantém a sua autonomia de sentido mas ao mesmo tempo é alegoria da segunda significação.

Está aí uma estrutura sintática que exemplifica uma das estratégias da construção racional do discurso poético, em que as retomadas, as novas remissões têm o sentido de

equivalências, que reafirmam o mesmo. O desenvolvimento sintagmático do discurso na realidade acolhe e abriga, confere expressão a correspondências paradigmáticas.

Como acontece com outros poemas, este recebe uma segunda versão:

Doas fases do jantar dos comendadores

Assentados, mais fundos que sentados,
eles sentam sobre as supercadeiras:
cadeiras com patas, mais que pernas,
e de pau-d'áço, um que não manqueja.
Fundassentados se abrem: todoabertos
ante a mesa, ainda uma mesa-de-espera.
e pré-abertos, para as ótimas opções
se mini-ultimando na cozinha e adega;
almiabertos para que nada lhes escape.

Assentados fundo, ou fundassentados,
à prova de qualquer abalo ou falência,
se centram no problema circunscrito
que o prato de cada um lhe apresenta.
Fundassentados se fecham: revestindo,
contra tudo em torno, bem carangueja,
a carapaça que usam, dentro do prato
e de outros círculos e áreas defesas:
se fecham: erguem fronteiras no prato,
se entrincheiram atrás das fronteiras:
se fecham até de poros, o que só fecham
quando ouvem sermão de outras igrejas. (CABRAL, 1997, p. 38).

Pelo título e inclusive pela disposição dos poemas no livro, este é uma nova versão de "Comendadores jantando". E a relação entre eles está declarada na retomada, senão de versos, de conjunto inteiro de deles, como os que constroem a cena propriamente do jantar, como os que abrem tanto uma estrofe quanto a outra. O que diferencia é o aspecto dessa cena em que se fixa a atenção. Agora, é a disposição anímica que se ironiza mais fundo, por aguçada pela impaciência gluttona, não justificada senão pela cegueira do egoísmo. A expressão nova para essa espera – "todoabertos" – um sintagma em que a fusão das duas palavras justifica as retomadas metalingüísticas – é um expediente formal privilegiado na segunda parte da estrofe: "mesa-de-espera", "pré-abertos", "entreaberto", "almiabertos". A dosagem na coloração ideológica faz-se mais forte, não se disfarça na elegância do dizer: daí a insistência numa figura presente no poema anterior – a borda circular do prato – cercada de um conjunto maior de termos que, ao reiterá-la, parecem diluir a precisão e a contenção da ironia fina da versão anterior. A circularidade da borda é assimilada num universo mais violento como fronteira de área belicosa, cuja fortaleza interior, de resistência, encontra na imagem do caranguejo e da carapaça a sua justeza. Com ela se sustenta o contraste isotópico entre as duas estrofes, ou entre dois momentos da argumentação.

Pode-se aceitar a denominação da poética de Cabral como anti-lirismo. No entanto, dificilmente se aceitaria classificar os seus poemas como não líricos. Sabe-se da recusa do

poeta a falar de si próprio, de sua vida particular. O lirismo em sua obra pertence à dimensão enunciativa. Ele nasce com a subjetividade que se vai conformando na medida em que se desenrola o discurso poético. Um discurso que parece alimentar-se de um certo sentimento de culpa, de filho distante de sua terra, de seu lugar. Tanto que em seus poemas – pelo menos nos aqui analisados – o sujeito enunciativo se posta à distância, e daí desenvolve, como diz Greimas, todo um trabalho cognitivo com que elabora a memória do vivido e conhecido. Nessa atividade, o sujeito é antes de mais nada sujeito da visão: ele vê. É a partir de então que se encontra e se confronta com o real. Na expressão desse real, o sujeito é antes de mais nada aquele que cava. Jogando-se numa exploração exaustiva das possibilidades lingüísticas, de figuras da velha retórica, o poeta parece desprender os pés do chão temático. É saindo do real, captado em características materiais, que a abstração dele lhe possibilita alcançar significações simbólicas, alegóricas que, no entanto, produzem a volta do texto ao ponto de partida.

Talvez não seja justo dizer que nos poemas analisados ocorram fraturas no sentido greimasiano do tipo “guizzo”, luminoso como o salto do peixe na água. Mas provavelmente seria correto que se identifiquem vários momentos – se não no poema todo – que lembram a experiência de Tanizaki, o da “cor da obscuridade”. Para exemplo, a imagem do cacto: “avivar no silêncio os cem espinhos / com que pode despertar o cacto *não*” (MELO NETO, 1997, p. 26).

Evoquemos, para concluir, novamente Greimas que, no capítulo “La linguistique et la structure poétique” de *Du sens. Essais sémiotiques* (1970), diferenciava:

A comunicação lingüística envolve, em geral, uma forte redundância que pode ser considerada como uma “necessidade a ganhar” do ponto de vista da informação. A originalidade dos objetos “literários” (o termo é completamente inadequado) parece poder definir-se por outra particularidade de comunicação: o esgotamento progressivo da informação correlativa ao desenvolvimento do discurso. Este fenômeno geral se encontra sistematizado no fechamento do discurso: este, impedindo o fluxo da informação, dá uma nova significação à redundância, que, em lugar de constituir uma perda da informação, vai ao contrário valorizar os conteúdos selecionados e fechados. O bloqueio converte aqui o discurso em objeto estrutural e a história em permanência. (GREIMAS, 1970, p. 272 – tradução nossa)⁶.

Ou seja, o princípio estruturador da poética de Cabral assim se explicaria: “[...] As relações poéticas têm por função a organização paradigmática da substância investida, tanto do conteúdo como da expressão (GREIMAS, 1970, p. 276 – tradução nossa)⁷.

⁶ No original: «La communication linguistique comporte, de façon générale, une très forte redondance que l'on peut considérer comme un “manque à gagner” du point de vue de l'information. L'originalité des objets “littéraires” (le terme est absolument impropre) semble pouvoir se définir par une autre particularité de la communication: l'épuisement progressif de l'information, corrélatif du déroulement du discours: celle-ci, arrêtant le flot des informations, donne une nouvelle signification à la redondance, qui, au lieu de constituer une perte d'information, va au contraire valoriser les contenus sélectionnés et clôturés. La clôture transforme donc ici le discours en objet structurel et l'histoire en permanence.» (GREIMAS, 1970, p. 272).

⁷ No original: «[...] Les relations poétiques ont donc pour fonction l'organisation paradigmaticque de la substance investie, aussi bien celle du contenu que celle de l'expression.» (GREIMAS, 1970, p. 276).

MIYAZAKI, T. Y.; MACEDO, R. M. Commentary on *Poema(s) da cabra* and *Comendadores jantando* by João Cabral de Melo Neto. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 12, n. 1, p. 101-115, 2020. ISSN 2177-3807.

Referências

GREIMAS, A. J. *Du sens*. Essais sémiotiques. Paris: Seuil, 1970.

_____. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1997.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

TOURNIER, M. *Vendredi ou Les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard, Folio, 1967. p. 92-95.

Recebido em: 23 abr. 2020

Aceito em: 27 mai. 2020