

## A DESCONSTRUÇÃO DE UM OBJETO EM VALOR

Carolina Lindenberg Lemos

Nos “Poema(s) da Cabra”, João Cabral de Melo Neto toma a figura desse animal ao mesmo tempo nordestino e mediterrâneo como seu objeto de trabalho. À cabra vai somando qualificações, habilidades, potências. Entretanto, ao acrescentar-lhe tanto, o que antes poderia ser um símbolo – alguma materialidade que remete a ideias –, começa a se tornar apenas qualidade. A cabra passa de objeto de estudo a valor último imbuído no homem do Sertão.

Para construir esse percurso, João Cabral vai usar de alguns recursos já bastante reconhecidos em sua poética, como o tom, a forma, a rima, o vocabulário. Vamos, então, analisar cada um desses componentes, além de alguns outros não tão frequentemente mencionados, a fim de apresentar de que forma estão imbricados nessa estrutura construída pelo poeta e como operam para criar o efeito sugerido de um objeto transformado em puro valor.

### 1. O TOM E O GÊNERO

Os “Poema(s) da Cabra” são divididos em onze partes, das quais nove são numeradas e formam o centro do poema. Além dessas nove partes, há uma introdução e um epílogo não numerados. O poema, com o distanciamento típico de João Cabral de Melo Neto (NUNES, 1971: 63), cria uma espécie de tratado ou estudo da cabra, que acaba por se revelar num tema caro ao poeta: a condição do homem do Sertão.

O tom geral da peça é mesmo quase o de um tratado. Diversos elementos da estrutura sintática, da escolha de vocabulário e da forma da expressão contribuem com esse tom. Primeiramente, observamos uma estrutura sintática repetitiva com amplo uso de cópula, como

se o enunciador estivesse a todo tempo encadeando definições: isso é aquilo, se “a” é “b”, então “c” é “d”, e assim em diante. As sentenças do texto tomam, assim, uma forma proposicional. Os versos curtos, trazendo definições conceituais e associando clara e diretamente sujeitos e predicados, lembram premissas de silogismos.

No vocabulário, percebemos uma estratégia bastante reconhecida na obra cabralina, que é a escolha por uns poucos itens lexicais que vão sendo repetidos exaustivamente (VILLAÇA, 2003: 147-148; BARBOSA, 1974: 148; BARBOSA, 2005: 122 e 129)<sup>1</sup>. No interior de “Poema(s) da Cabra”, as repetições vão contribuir para a construção desse simulacro de texto “científico”. Como veremos em mais detalhes no decorrer da análise, a cabra pouco a pouco passará de um objeto (ou entidade) a uma qualidade. A repetição traz um eco de texto científico, na medida em que, nesse gênero de texto, certos itens lexicais formam uma metalinguagem específica, e devem ser sempre repetidos sem lançar mão de sinônimos, para a construção do sentido “justo” das palavras. Também assim, no poema de João Cabral, a “cabra”, a “pedra”, o “osso” ganham sentido preciso, quase como uma “metalinguagem” cabralina.

Por fim, como que para garantir o tom, encontramos elementos de expressão muito rígidos: todas as partes têm quatro estrofes; cada estrofe, quatro versos; todos os versos, oito sílabas; as rimas toantes sempre nos segundo e quarto versos de cada estrofe; cada estrofe sempre com uma e apenas uma expressão em itálico (voltaremos a isso). A forma constante espelha a sintaxe simétrica e o vocabulário repetitivo. Dissemos que essas estratégias são muito frequentemente encontradas no verso de João Cabral, mas, para além das idiossincrasias do autor, esses elementos geram um efeito no texto sob estudo: reforçam o simulacro de texto científico que despontava no desenvolvimento do tema, nessa construção da qualidade do nordestino.

Cada uma das nove partes centrais numeradas que formam os “Poema(s) da Cabra” traz o seu tema geral condensado numa figura marcada no texto por letras em itálico: 1. *mais barato*; 2. *negro de vida*; 3. *apenas côdea*;<sup>2</sup> 4. *o inconformado conformista*; 5. *parte com o Diabo*; 6. *capaz de pedra*; 7. *jamais contemplativa*; 8. *mesma casta*; 9. *o aço do osso*. Mais uma vez, a combinação de um elemento gráfico e seu sentido na economia do texto reforçam o tom do poema. A elasticidade do discurso apresentada na condensação de uma expressão, em oposição ao desenvolvimento do tema que se observa pelas quatro estrofes da parte em

---

<sup>1</sup> Para um exemplo deste procedimento de João Cabral, conferir, por exemplo, a repetição das palavras “caminho”, “cana”, “encontrar” no trecho “Do Petricu ao Taparucá” do poema “O Rio” (MELO NETO, 1997: 100).

<sup>2</sup> Côdea: espécie de crosta externa dura – pode ser casca de pão, pode ser crosta de sujeira.

que a expressão está inserida, traz novamente à baila o formato argumentativo do texto: como se fizesse uma análise (nas estrofes) e em seguida sua síntese (na expressão que, quase sempre, fecha a parte). Note-se como, na parte um, por exemplo, *mais barato* condensa a ideia que vai se formando desde a primeira estrofe. Por toda essa Parte Um, reitera-se a qualidade “inferior” do negro da cabra. De início, nega-se a riqueza na primeira estrofe. Em seguida, são usados adjetivos que qualificam seu preto como “pouco”, “cinzento”, mas também como “pobre”. Na terceira estrofe, é descrito como um preto que “perdeu toda cor no gasto”. Vão, assim, se reiterando semas de pobreza e falta de brilho. Esses semas se veem espelhados na escolha do elemento em negrito: *mais barato*.

Como um tratado e como todo poema de João Cabral, há um distanciamento entre a instância da enunciação e aquilo que vem sendo tratado no texto. O texto é todo construído no registro enuncivo. Mais que isso, as escolhas de ancoragem de tempo e espaço revelam um tempo alargado e um espaço amplificado.

No espaço, vemos regiões amplas, maior que a escala humana. Quando são mencionados muros, cercas, caatinga, esses poderiam estar em qualquer parte do Sertão. São lugares estereotipados que trazem uma ideia de repetição, de uma condição universal do Sertão nordestino. Ademais, os lugares mais específicos mencionados estão deslocados do centro “argumentativo” do poema. É exatamente na introdução e no epílogo que estão esses elementos de localização espacial como o Moxotó, o Pajeú e o próprio Mediterrâneo. Essas partes inicial e final são diferentes em diversos pontos. Elas estão, para começo de história, entre parênteses, como se destacadas do conjunto. Não estão numeradas e trazem os topônimos mais específicos, como acabo de mencionar.<sup>3</sup> Além disso, no epílogo, surge o único trecho de debragem enunciativa, numa explicação: “Em nada me lembra...” e “não minto”.

No tempo, há o predomínio do presente gnômico, outro construtor de generalizações. Não há momentos pontuais no texto. As ações correspondem a funções descritivas como: “cabra cava raízes” ou “nordestino desconfia de cabra”. Há uma referência a uma temporalização no passado nas menções ao Mediterrâneo, ao mármore, ao “mar clássico”, ao “ébano douto”. Esse tempo é sempre associado ao espaço do Mediterrâneo, mas veremos que a imutabilidade instaurada na figura de um tempo clássico é um traço que também será reconhecido no Sertão, dado que a condição do nordestino está arraigada no “*aço do osso*”.

O presente gnômico, a ideia de imutabilidade e o largo uso de descrições garantem

---

<sup>3</sup> Usamos a edição da Nova Fronteira de 1997. Outras edições do poema trazem diferentes formas de marcação da parte inicial e da parte final. Ainda assim, permanece o fato de que essas partes estão diferentemente destacadas de tal forma que ficam ressaltadas do conjunto.

uma estaticidade ao texto. A cabra aparece, então, como um elemento de dinamicidade, de transformação, ainda que, no poema, surja localizada no passado, como mudança já operada. Vemos, especialmente nas partes Oito e Nove, o uso do pretérito perfeito em verbos que sugerem a transformação do homem e do jumento por incorporarem as qualidades da cabra. Assim, temos:

Os jumentos são animais  
que muito **aprenderam** com a cabra.  
O nordestino, convivendo-a,  
**fez-se** de sua *mesma casta*.  
[...]  
A cabra **deu** ao nordestino  
esse esqueleto mais de dentro:  
(MELO NETO, 1997: 244. Grifos nossos.)

## 2. A PROGRESSIVA APROXIMAÇÃO

As partes Oito e Nove trazem também uma virada no poema: de objeto descrito a cabra passa a trazer as qualidades que se entreveem no homem. No entanto, o poeta não diz apenas que o nordestino é forte, duro ou resiliente, mas constrói, para dizê-lo, um novo “adjetivo”, uma qualidade de cabra.

Por meio de estratégias de exacerbação, o poeta faz da cabra uma qualidade *mais forte que o forte, mais dura que o duro*. Daí termos a justificativa do epílogo que garante que a cabra do “nobre” Mediterrâneo é a mesma do Moxotó.<sup>4</sup> Trata-se da mesma cabra, pois é, na verdade, uma essência da cabra, uma figura da inerência, que portanto está generalizadamente presente em todas as cabras. Se, a partir dessa virada, retraçarmos nossos passos, lendo de baixo para cima, vemos que o tema do Nordeste já estava colocado desde antes. Na Parte Nove, vemos a cabra como parte do nordestino, o seu núcleo; ela está dentro do homem; é o “*aço do osso*”. Na oitava parte, a cabra e o nordestino são um; são da “*mesma casta*”. Numa e noutra parte, está se construindo o *ser* da cabra. Na sétima parte, a cabra está ligada à lavoura do Sertão em figuras como “desenterrar raízes” e “mãos ásperas” do trabalho com a terra e, portanto, vemos o *fazer* do animal. Na Parte Seis, a cabra está livre para circular na caatinga,

---

<sup>4</sup> Essa traduzibilidade de figuras do Nordeste e do Mediterrâneo (em geral da Espanha) foi reconhecida como uma estratégia em vários poemas de Cabral desde o livro *Paisagens com Figuras*, anterior a *Quaderna*, de que o “Poema(s) da Cabra” faz parte (MELO NETO, 1997). Cf. BARBOSA, 2005: 120 e 124. Neste artigo, procuramos localizar que papel essa correspondência de figuras desempenha na economia deste poema em particular.

ao mesmo tempo que presa a ela. Trata-se do seu *estar*. Sua condição é como a do sertanejo. Na parte de número cinco, a cabra é tratada como um instrumento do homem, um instrumento de lidar com a terra e, nesse momento, instaura-se o elemento narrativo talvez mais crucial na transposição para o nível figurativo, que é o *poder* da cabra. Esse poder da cabra pode ser visto, por exemplo, na última estrofe da quinta parte:

Por isso quem vive da cabra  
e não é capaz de seu braço  
desconfia sempre da cabra:  
diz que tem *parte com o Diabo*.  
(MELO NETO, 1997: 242. Grifos do autor.)

A primeira associação das qualidades da cabra ao homem, em especial de seu poder, está aí expressa. Esse trecho nos remete ao uso comum da designação *cabra* para se referir ao homem do Nordeste; inclusive à forma *cabra macho*, que diz respeito à coragem e força do sertanejo. Vemos assim que, em todos esses momentos, a figura do sertanejo já está presente por meio de figuras metonímicas: suas mãos, seu lugar, seu trabalho.

Voltamos, então, a ler o poema do começo ao fim e percebemos que, ao lado dessas figuras do Sertão, para a incorporação dessa qualidade de cabra ao nordestino, foi sendo construída uma aproximação gradativa do sujeito. Dissemos, no início, que o texto se construía à distância do sujeito da enunciação. Esta se mantém. A aproximação a que nos referimos é de um sujeito do enunciado. Aos poucos, o poema vai caminhando na direção de uma escala humana. Não estamos exatamente tratando aqui de uma aproximação espacial, ainda que ela também possa ser percebida. Trata-se, mais precisamente de um fechamento figural (GREIMAS; COURTÉS, 1986, p. 97-98; ZILBERBERG, 2006a, p. 109-110). Ou seja, nas primeiras partes, temos figuras abstratas ou gerais, portanto distantes, como as cores (Parte Um: negro, branco, pardo), como o dia, a noite, o luto, o mistério (Parte Dois). Na terceira parte, já há elementos próximos à cabra como a terra e a pedra e começa-se a trazer elementos do corpo: lábios, moela. Na quarta parte, temos uma comparação com os outros animais e entra aí a figura do homem. Daí em diante, podemos seguir os elementos comentados acima: a cabra vai se tornando o homem, pois passa por seu instrumento (Parte Cinco), vive onde o homem vive (Parte Seis), cultiva a lavoura como o homem (Parte Sete), até ser comparável ao homem, de *mesma casta* (Parte Oito). Por fim, a cabra “entra” no homem e é sua essência (Parte Nove).

### 3. O TRATAMENTO DAS FIGURAS

#### 3.1 O Clássico e o Sertão

Ao opor a figura do Mediterrâneo à do Sertão, o texto engendra uma série de efeitos de sentido. O primeiro deles é justamente a criação de uma temporalidade, ainda que bastante alusiva, na ideia de que o Mediterrâneo remete a tempos passados, clássicos e nobres. Daí que a primeira parte se inicia numa explicação de que o negro da cabra é diferente do “negro doudo do ébano”. Justamente a partir dos sentidos solenes trazidos na introdução pela referência ao lugar que chamamos “berço da civilização ocidental”, é que João Cabral vai começar a traçar as oposições que vão configurar essa qualidade de cabra.

Aos poucos, vai se associando ao mar europeu um andamento desacelerado, marcado na escansão do tempo. Esse andamento lento está ligado às próprias ideias de Antiguidade e do Classicismo, mas também está marcado na oposição ao Sertão, caracterizado, como veremos, por um andamento mais acelerado: este deixa-se ver no trabalho constante, na lida com a terra seca. A cabra deve “cavar”, “desentranhar raízes”, “verrumar a terra magra”, sem ser “*jamais contemplativa*”.

Por fim, essa temporalidade que dissemos estar associada ao Mediterrâneo se revela imutável, uma vez que seus valores perduram no tempo. Essa imutabilidade aparece expressa, por exemplo, na fixidez das ondas do mar que “estão no mármore traçadas” (2ª estrofe do epílogo). Entretanto, nesses termos, o Sertão também é imutável e está aí o ponto de aproximação que permeia o epílogo. A própria escassez de marcas temporais do texto já produz um efeito de alargamento do tempo, no sentido da construção de uma verdade atemporal. Mais de perto, vemos que o tratamento de temas abstratos nas primeiras estrofes também tem esse mesmo caráter, uma vez que não determinar um tempo é o mesmo que dizer que se fala de todos os tempos.

Nas estrofes em que se vai aproximando da cabra, vai se revelando um certo fatalismo. Na sexta parte, temos uma cabra “condenada à caatinga”, por exemplo. Nas últimas partes, como a cabra passou a uma qualidade, ela ocupa o espaço interior: “O núcleo de cabra é visível / por debaixo de muitas coisas.” Há uma ideia de essência, de algo que faz parte constitutiva do homem em figuras como: “esse esqueleto mais de dentro”, “o fundo centro de seus ossos” ou “*o aço do osso, que resiste / quando o osso perde o seu cimento.*” Esse

fatalismo e essa interioridade, que são traços associados aos homens do Nordeste, trazem consigo o mesmo sema de imutabilidade que víamos, por razões distintas, nos valores associados ao período clássico. Se no início do texto vai se traçando uma separação entre os valores do Mediterrâneo e o do Sertão, o epílogo retoma e reaproxima os dois lugares, tornando um e outro atemporais.

### 3.2 Espaços Opostos

Outras oposições criadas pelo autor são da ordem da espacialidade. Vemos associados à figura da cabra dois termos opostos, fazendo desse animal um termo complexo. Dessa forma, faz-se presente a horizontalidade nas figuras da *caatinga*, do animal *ambulante*, do *vasto sem nada*, como aparece na Parte Seis, como também, logo em seguida na Parte Sete, a verticalidade está marcada em termos como a *pendente*, o *cavar* e a *vida sob a superfície*. Esse traço, em particular, remete à figurativização da cabra na iconografia medieval, em que o capricórnio é considerado industrioso e vencedor, bem como traz uma dimensão vertical em sua figura. Sua metade traseira é a de um peixe, profundo portanto, e sua metade dianteira é a cabra, o animal terrestre que alcança as maiores alturas.

Também os opostos *dentro* e *fora* na Parte Seis contribuem para a configuração da cabra como elemento complexo.<sup>5</sup> Vemos, assim, figuras da cabra *trancada do lado de fora*, mas que também é *trancada por dentro*. Ela está ainda tanto dentro quanto fora, pois é *ambulante prisioneira*, ou ainda, *prisioneira e carcereira*. Veremos, a seguir, que essa elaboração paroxística da figura da cabra pela convergência de contrários encontrará eco nas construções concessivas da forma de argumentação do poeta.

### 3.3 Construção Concessiva

Um outro traço da construção da figura da cabra que se sobressai na argumentação do poeta é a forma concessiva da apresentação dos contrastes. Nas primeiras partes está o contraste entre aquilo que diz e aquilo que não diz respeito à cabra, ou seja, a argumentação por contrastes fortes, por vezes beirando o oxímoro, como em: “Negro do feio, às vezes

<sup>5</sup> Curioso notar que, a respeito de *Uma Faca só Lâmina*, Barbosa (2005: 122) vai comentar que vários termos na poesia de Cabral vão se substituindo para que se atinja o âmago da imagem: só lâmina. A mesma busca da essencialidade parece se operar aqui, mas esse centro da imagem é de uma essência complexa, totalizante.

branco” (Parte Um) ou “ o reduzido irreduzível, / o *inconformado conformista*” (Parte Quatro). À medida que avançam as estrofes, vai se criando uma nova forma de argumentação em que o enunciador cria um limite numa escala tácita. Para ele, então, a cabra vai estar além desse limite determinado. Como exemplo, começamos no registro da morte, que está sempre presente, como na sexta parte, em figuras como “caatinga seca”, “vasto sem nada”, “fome e sede”. Dentro desse paradigma, aparece, na Parte Sete, a figura do urubu à procura de carniça. Em seguida a essa imagem, a vida da cabra é apresentada como sem espaço para lazer. Ora, por contraste, é como se o autor estivesse dizendo que a procura do urubu por carniça fosse um lazer perto da castigada vida da cabra. O urubu, que era o fim da cadeia alimentar, daquele a quem só cabem os restos da ceia de um outro, não é ainda o limite, pois ainda há a cabra. Uma outra figura de máxima resiliência no contexto sertanejo é o jumento. No entanto, na Parte Oito, está dito que toda essa força e resistência foi aprendida – da cabra.

Essa construção de traços hiperbólicos é concessiva, na medida em que ao enunciatário é dado um limite e, portanto, uma expectativa de fim. Entretanto, aquilo que lhe vem em seguida é o recrudescimento daquilo que já tinha chegado ao extremo, é o *só mais* (ZILBERBERG, 2006b, p. 45-46).

#### 4. ESTRUTURA INVOLUTIVA

A escolha vocabular repetitiva e as recorrências sintáticas guardam mais um valor no conjunto, que contribuirá para o desenvolvimento do sentido global que constrói a cabra como figura da resistência sertaneja, bem como da amarração formal dos elementos envolvidos nessa construção. Esses dois mecanismos – repetição de palavras e de formas sintáticas – têm um efeito no ritmo global do texto. A insistência, numa determinada parte, num grupo de vocábulos, garante uma permanência rítmica, um vai-e-vem entre os mesmos elementos, que produz uma resistência à evolução do texto. Assim, na Parte Dois, por exemplo, temos uma reiteração do *claro* e do *escuro*, da *vida* e da *morte*: semas que se repetem exaustivamente nos vocábulos.

CLARO	ESCURO
sol, solar, luminar, queimado	escuridão, noturno, noite, carvão, coque, hulha, pólvora
VIDA	MORTE
sol, vida	funeral, luto, morte

A sintaxe, por ser igualmente repetitiva, também retém o texto, sem deixá-lo progredir.

Uma vez terminada a Parte em questão, o texto, naturalmente, volta a caminhar quando da passagem para a próxima Parte. Nessa mudança, alguns elementos se mantêm, mas outros são deixados para trás e novas palavras são introduzidas. Note-se que a palavra “negro” e os vocábulos que se referem aos mesmos semas vêm sendo repetidos desde a Parte Um. Eles se mantêm nas Partes Dois e Três, mas na Parte Quatro já não estão mais. Esse mecanismo parece reforçar o sentido até que a cabra – único item que se mantêm por todo o texto – esteja, por assim dizer, impregnada daqueles valores. Estamos aí mais uma vez construindo esse núcleo de cabra que será figura tão forte e intensa ao cabo do poema.

Mais uma vez, a sintaxe parece usar da mesma estratégia, talvez com ainda menos variações. As Partes Um, Dois e Três apresentavam apenas sentenças assertivas, com o verbo *ser* e formas genitivas com a preposição *de*. Na Parte Quatro, são introduzidas perguntas e novos verbos, apenas para depois cair novamente nas orações com a cópula. E assim, segue num vai-e-vem entre repetições de um tipo e de outro que vão montando um fluxo, um ritmo talvez mais global no poema do que o trabalho local do vocabulário.

Essa estrutura rítmica dos elementos lexicais, em especial, é semelhante àquela da canção popular desenvolvida por Luiz Tatit (1997: 22 e ss.). O autor observa que há um processo de *concentração* na repetição constante de certos trechos da melodia, que evita que a melodia se desenvolva, ou evolua com direção. É como se a canção estivesse a todo tempo se revolvendo sobre si mesma. Transposto esse mecanismo para o componente verbal, os sentidos reiterados insistentemente nos itens lexicais criam uma concentração no plano do conteúdo, levando ao que Tatit chama de *involução*. Os progressos se darão de maneira gradual, na forma de *desdobramentos*. Para Tatit, a canção que oscila entre as *tematizações* (essas repetições locais) e os *desdobramentos* está no registro da concentração de ordem intensa. Dessa mesma forma, o poema de Cabral evolui lentamente por desenvolvimentos

locais, numa alta concentração de sentido. Assim, esse mecanismo “musical” contribui mais uma vez para a intensidade de sentido com que será construída a figura da cabra.

## 5. CONCLUSÃO

Iniciamos este estudo pela observação de que a estrutura dos “Poema(s) da Cabra” lembrava francamente a de um tratado. Levantamos então uma série de elementos formais que faziam construir esse simulacro de um poema-tratado. Nesse sentido, observamos uma série de elementos da expressão, assim como o uso de construções abstratas, aparência de silogismos e formas proposicionais. Observamos recursos retóricos na elaboração argumentativa: oxímoros, construções hiperbólicas, argumentações concessivas. Por fim, estudamos o caminho rítmico traçado pelo conteúdo lexical e sintático. Todos esses elementos, além de conduzir o tom, levavam também a argumentação numa certa direção: o texto de João Cabral traça o caminho do geral para o particular e de volta ao geral. Se de início aparecem qualidades atribuídas por itens lexicais gerais ou por demais distanciados do objeto em descrição – a cabra –, num segundo momento, passa-se à aproximação do objeto por meio de uma descrição estereotipada nos *topoi* da vida árida do Sertão. Se, então, víamos uma tendência à aproximação e à particularização, não é exatamente nessa direção que segue o texto. Mais uma vez caminhando para o sobrevir, para o inesperado, o poeta passa a uma dimensão abstrata, mas, dessa vez, traz consigo a cabra, que vinha tão hiperbólica e contrastivamente sendo construída. A cabra do poema deixa de ser um animal e passa a ser uma qualidade – não se fala mais *da* cabra, mas do núcleo *de* cabra. Como sugere o título deste estudo, a cabra deixa de ser um objeto para buscar ser só valor. Há, sim, uma continuação na direção de uma aproximação, mas porque essa cabra-qualidade passa a ser interior, compondo o centro mesmo do homem nordestino.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, J. A. Linguagem e Metalinguagem em João Cabral. In: *Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 137-159.

\_\_\_\_\_. Balanço de João Cabral. In: *As Ilusões da Modernidade: Notas sobre a Historicidade da Lírica Moderna*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 107-137.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. (1987) *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris: Hachette, 1986.

MELO NETO, J. C. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

VILLAÇA, A. Expansão e Limite da Poesia de João Cabral. In: BOSI, A. (org.). *Leitura de Poesia*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 2003, p. 141-169.

TATIT, L. *Musicando a Semiótica: Ensaio*. São Paulo: Annablume, 1997.

ZILBERBERG, C. *Razão e Poética do Sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006b.

## ANEXO

### POEMA(S) DA CABRA

(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  
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.)

1

A cabra é negra. Mas seu negro  
não é o negro do ébano douto  
(que é quase azul) ou o negro rico  
do jacarandá (mais bem roxo).

O negro da cabra é o negro  
do preto, do pobre, do pouco.  
Negro da poeira, que é cinzento.  
Negro da ferrugem, que é fosco.

Negro do feio, às vezes branco.  
Ou o negro do pardo, que é pardo.  
Disso que não chega a ter cor  
ou perdeu toda cor no gasto.

É o negro da segunda classe.  
Do inferior (que é sempre opaco).  
Disso que não pode ter cor  
porque em negro sai *mais barato*.

2

Se o negro quer dizer noturno  
o negro da cabra é solar.  
Não é o da cabra o negro noite.  
É o negro de sol. Luminar.

Será o negro do queimado  
mais que o negro da escuridão.  
Negra é do sol que acumulou.  
É o negro mais bem do carvão.

Não é o negro do macabro.  
Negro funeral. Nem do luto.  
Tampouco é o negro do mistério,  
de braços cruzados, eunuco.

É mesmo o negro do carvão.  
O negro da hulha. Do coque.  
Negro que pode haver na pólvora:  
*negro de vida*, não de morte.

3

O negro da cabra é o negro  
da natureza dela cabra.  
Mesmo dessa que não é negra,  
como a do Moxotó, que é clara.

O negro é o duro que há no fundo  
da cabra. De seu natural.  
Tal no fundo da terra há pedra,  
no fundo da pedra, metal.

O negro é o duro que há no fundo  
da natureza sem orvalho  
que é a da cabra, esse animal  
sem folhas, só raiz e talo,

que é a da cabra, esse animal  
de alma-carço, de alma córnea,  
sem moelas, úmidos, lábios,  
pão sem miolo, *apenas côdea.*

4

Quem já encontrou uma cabra  
que tivesse ritmos domésticos?

O grosso derrame do porco,  
da vaca, de sono e de tédio?

Quem encontrou cabra que fosse  
animal de sociedade?

Tal o cão, o gato, o cavalo,  
diletos do homem e da arte?

A cabra guarda todo o arisco,  
rebelde, do animal selvagem,  
viva demais que é para ser

animal dos de luxo ou pajem.

Viva demais para não ser,  
quando colaboracionista,  
o reduzido irredutível,  
*o inconformado conformista.*

5

A cabra é o melhor instrumento  
de verrumar a terra magra.

Por dentro da serra e da seca  
nada chega onde chega a cabra.

Se a serra é terra, a cabra é pedra.

Se a serra é pedra, é pedernal.

Sua boca é sempre mais dura  
que a serra, não importa qual.

A cabra tem o dente frio,

a insolência do que mastiga.

Por isso o homem vive da cabra  
mas sempre a vê como inimiga.

Por isso quem vive da cabra  
e não é capaz do seu braço  
desconfia sempre da cabra:  
diz que tem *parte com o Diabo*.

6

Não é pelo vício da pedra,  
por preferir a pedra à folha.  
É que a cabra é expulsa do verde,  
trancada do lado de fora.

A cabra é trancada por dentro.  
Condenada à caatinga seca.  
Liberta, no vasto sem nada,  
proibida, na verdura estreita.

Leva no pescoço uma canga  
que a impede de furar as cercas.  
Leva os muros do próprio cárcere:  
prisioneira e carcereira.

Liberdade de fome e sede  
da ambulante prisioneira.  
Não é que ela busque o difícil:  
é que a sabem *capaz de pedra*.

A vida da cabra não deixa  
lazer para ser fina ou lírica  
(tal o urubu, que em doces linhas  
voa à procura da carniça).

Vive a cabra contra a pendente,  
sem os êxtases das descidas.  
Viver para a cabra não é  
re-ruminar-se introspectiva.

É, literalmente, cavar  
a vida sob a superfície,  
que a cabra, proibida de folhas,  
tem de desentranhar raízes.

Eis por que é a cabra grosseira,  
de mãos ásperas, realista.  
Eis porque, mesmo ruminando,  
não é *jamais contemplativa*.

O núcleo de cabra é visível  
por debaixo de muitas coisas.

Com a natureza da cabra  
outras aprendem sua crosta.

Um núcleo de cabra é visível  
em certos atributos roucos  
que têm as coisas obrigadas  
a fazer de seu corpo couro.

A fazer de seu couro sola,  
a armar-se em couraças, escamas:  
como se dá com certas coisas  
e muitas condições humanas.

Os jumentos são animais  
que muito aprenderam com a cabra.

O nordestino, convivendo-a,  
fez-se de sua *mesma casta*.

O núcleo de cabra é visível  
debaixo do homem do Nordeste.  
Da cabra lhe vem o escarpado  
e o estofo nervudo que o enche.

Se adivinha o núcleo de cabra  
no jeito de existir, Cardozo,  
que reponta sob seu gesto  
como esqueleto sob o corpo.

E é outra ossatura mais forte  
que o esqueleto comum, de todos;  
debaixo do próprio esqueleto,  
no fundo centro de seus ossos.

A cabra deu ao nordestino  
esse esqueleto mais de dentro:  
*o aço do osso*, que resiste  
quando o osso perde seu cimento.

\*

(O Mediterrâneo é mar clássico,  
com águas de mármore azul.  
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 da piçarra do Sertão.

Mas não minto o Mediterrâneo  
nem sua atmosfera maior  
descrevendo-lhe as cabras negras  
em termos da do Moxotó.)

MELO NETO, 1997: 239-245.