

UMA HISTÓRIA NATURAL E CABRALINA:

**A Dialética do Vivente na Poesia de
João Cabral de Melo Neto**

Eliakim Ferreira Oliveira

UMA HISTÓRIA NATURAL E CABRALINA:

**A Dialética do Vivente na Poesia de
João Cabral de Melo Neto**

Eliakim Ferreira Oliveira

©Eliakim Ferreira Oliveira, 2022

Coordenação Editorial
Lais Oliveira

Capa e Diagramação
Nori dos Reis Kawamura

Revisão
Eliakim Ferreira Oliveira

Editoração
Versos em Cantos

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

O48

Oliveira, Eliakim Ferreira

Uma história natural e cabralina: a dialética do vivente na poesia de João Cabral de Melo Neto / Eliakim Ferreira Oliveira. – São Paulo: Versos em Cantos, 2022.

70 p.; 11 X 18 cm

ISBN 978-65-84505-16-2

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Crítica e interpretação. I. Oliveira, Eliakim Ferreira. II. Título.

CDD 869.09

Índice para catálogo sistemático

I. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 - Crítica e interpretação

São Paulo, SP

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução total ou parcial deste livro.

ÍNDICE

I. O corpo:

Para a feira do livro, 11

II. O organismo:

1. Natural e não-natural, 13

2. Vivente e não-vivente, 47

Referências, 65

Para
Ariovaldo Vidal,
Alexandre Shiguehara,
Viviana Bosi
e Antonio Carlos Secchin

*O silêncio dissipado ou inerte sela a morte da
mensagem.*

Alfredo Bosi, in *O ser e o tempo da poesia*

I. O corpo

PARA A FEIRA DO LIVRO

A Ángel Crespo

Folheada, a folha de um livro retoma
o lânguido e vegetal da folha folha,
e um livro se folheia ou se desfolha
como sob o vento a árvore que o doa;
folheada, a folha de um livro repete
fricativas e labiais de ventos antigos,
e nada finge vento em folha de árvore
melhor do que vento em folha de livro.
Todavia a folha, na árvore do livro,
mais do que imita o vento, profere-o:
a palavra nela urge a voz, que é vento,
ou ventania varrendo o podre a zero.

Silencioso: quer fechado ou aberto,
inclusive o que grita dentro; anônimo:

só expõe o lombo, posto na estante,
que apaga em pardo todos os lombos;
modesto: só se abre se alguém o abre,
e tanto o oposto do quadro na parede,
aberto a vida toda, quanto da música,
viva apenas enquanto voam suas redes.
Mas apesar disso e apesar de paciente
(deixa-se ler onde queiram), severo:
exige que lhe extraiam, o interroguem;
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.

II. O organismo

1. Natural e não-natural

Tomar como objeto de análise o poema “Para a Feira do Livro” (MELO NETO, 1997, p. 39-40), de João Cabral de Melo Neto, nos impõe certo cuidado, porquanto nos leva a percorrer uma presuntiva zona de tensão: é preciso empreender uma análise que não deixe de trazer a lume o gênero, lírico, no qual o texto se insere, sem, contudo, ignorar que fora escrito, como atesta a dedicatória d’*A educação pela pedra* (1962-1965), no interior de uma “antilira”, não gratuitamente endereçada aos “oitent’anos” do lírico Manuel Bandeira. Dessa zona de tensão derivam os aparentes traços épicos do modo cabralino de escrever: mediante a subordinação da função referencial à poética, o “eu” é obnubilado no desbastar do objeto, a ser descrito em todos os ângulos e decomposto em todas as faces, até chegar a uma vida que dormita na coisa, ou, como certa vez o poeta escreveu, “ao núcleo do

núcleo do seu núcleo” (“De um avião”, in *Quaderna*, 1956-1959, MELO NETO, 1994, p. 232). Esse direcionamento ao referente pode implicar, é verdade, uma tal investigação do mundo que leve o sujeito a distanciar-se dele e a permanecer em um plano fora da “paisagem” a que se volta. Resulta desse procedimento uma peculiar fenomenologia, propriamente cabralina: o olhar penetra o que se lhe aparece e procura encontrar, nessa aparição, um sentido oculto e imanente. Eis o primeiro e mais explícito plano do poema, que se põe à frente do implícito plano lírico — o plano que pressupõe a fusão do sujeito e do objeto em função da presuntiva intensidade expressiva (cf. ROSENFELD, 1965, p. 23). Mas é importante recordar também que, na criação lírica, como nos ensinou Staiger, “metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases”, quer dizer, “não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali” (STAIGER, 1975, p. 26). Se Cabral propõe uma antilira n’*A educação pela pedra* não é por se opor a essa lírica como

definida por Staiger, mas por distanciar-se de certa tradição lírica luso-brasileira, confessional, sentimental, demasiado afeita ao “domínio do coração”. Isso não significa que o “*um-no-outro*”, que é traço lírico por excelência, tenha se desfeito e se tenha perdido inteiramente, no interior da estrutura que Cabral montava, o caráter de junção entre sujeito e objeto, por um lado, e entre forma e conteúdo, por outro. Vejamos como isso se dá especialmente em “Para a Feira do Livro”, poema cuja interpretação nos servirá de paradigma para uma leitura extensiva da obra do poeta pernambucano.

Se nos orientarmos pelo mapa racional, infenso ao “instável ímpar” (“O número quatro”, *Museu de tudo*, 1966-1974, in MELO NETO, 1997, p. 72)¹, por meio do qual Cabral costuma articular sua poesia

1 Vale também citar o poema “A Escultura de Mary Vieira”, também de *Museu de tudo*, dentro dessa poética do “estável par” e do “quadrado”: “dar ao número ímpar/ o acabamento do par/ então ao número par/ o assentamento do quatro” (MELO NETO, 1997, p. 47).

— bastante manifesto nos procedimentos de “dualidade, progressão, enumeração e desenvolvimento lógico” (MELO NETO, 1985, p. 305) d’*A educação pela pedra* —, é possível tomar “Para a Feira do Livro” como duas grandes instâncias progressivas (primeira e segunda estrofes), cada qual dividida em três quartetos, totalizando doze quartetos de versos hendecassílabos, metro predominante n’*A educação pela pedra*, muito possivelmente (em consonância com a “não-embaladora” poética cabralina) uma recusa “da tradição melódica do decassílabo português” (SECCHIN, 1985, p. 224). O importante é notar como a divisão (em cada dístico), a rima e o ritmo se refletem no plano semântico. Tomemos o primeiro quarteto:

Folheada, a folha de um livro retoma
o lânguido e vegetal da folha folha,
e um livro se folheia ou se desfolha
como sob o vento a árvore que o doa;

O livro, como indica o primeiro dístico, retorna, ao ser folheado, a sua condição vegetal. Podemos dizer que, mediante um transgressivo símile (cujo nexo sintático é o verbo “retoma”), estabelece-se uma comparação entre a “folha do livro”, enquanto artefato, e a “folha folha”, enquanto elemento da natureza, quer dizer, folha dotada de “languidez” e caráter “vegetal”. O símile não termina aí, mas prossegue por meio de uma enumeração paratática² (“e um livro se folheia ou se desfolha”): se a “folha” era sujeito, agora o sujeito, no segundo dístico, é o “livro”,

2 Apesar de, nesse ponto, destacar-se a oração coordenada, é importante notar como predomina, não apenas nesse poema, mas em toda *A educação pela pedra*, um desenvolvimento lógico marcado pela subordinação. É a presença desses conectivos lógicos (adversativos, concessivos, consequentes, conclusivos) que leva o poeta Ángel Crespo, a quem o poema “Para a Feira do Livro” é dedicado, a comparar Cabral com os conceptistas espanhóis. Para Crespo, há n’*A educação pela pedra* “certo barroquismo, mais propenso ao conceptista que ao cultista” (CRESPO, 1990, p. 26). Se essa construção lógica resulta em um predomínio da construção hipotática, Cabral distancia-se do contexto lógico da lírica como delineado por Staiger: “A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, — da construção paratática à hipotática, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais e causais” (STAIGER, 1975, p. 39).

que “se folheia e se desfolha como o vento sob” outro sujeito (segundo símile), que é a “árvore que o doa”.

Percebamos também, como será decisivo na primeira estrofe, a acentuação das palavras que participam do símile, como pontos de articulação da grande estrutura analógica que vai constituir a primeira parte do poema: “folheada”, “**folha**”, “**livro**”, “**retoma**”, “**lânguido**”, “**vegetal**”, “**folha**”, “**folha**”, “**livro**”, “**folheia**”, “**desfolha**”, “**vento**”, “**árvore**”, “**doa**”. Nesse caso, o quarteto, lido como um todo, expressa um grande símile³, caracterizado pelas

3 É importante enfatizar a presença do símile na poesia cabralina: se é uma poesia que se volta às coisas e ao desbastar delas, tornam-se comuns as comparações, cuja estrutura em geral é “A é como B, não como C”, espécie de vaivém entre a positividade e a negação da coisa, na tentativa de defini-la. Tamanha é a consciência do poeta quanto a seus procedimentos que, em um poema como “É de mais, o símile”, de *Sevilha andando* (1987-1993), destaca a dificuldade da comparação, isto é, a dificuldade de encontrar os símiles que caracterizam Sevilha. Também é importante ressaltar como é frequente na poesia de Cabral o poema inteiro ser animado por um símile, muitas vezes com a omissão do análogo, de tal modo que os versos se tornem ocasião para investigar essa aparente ausência. É o caso de “Catat feijão”, d’*A educação pela pedra*, em que, no primeiro verso (“Catat feijão se limita com escrever:”), o análogo (aquilo que é comum entre o

seguintes relações analógicas, determinadas por uma progressão espacial, aparentemente correspondentes às rimas toantes, em geral proeminentes em versos pares: (1) entre a folha do livro (“retoma”) e a folha vegetal (“folha folha”); (2) entre o livro e a árvore (“desfolha”); (3) entre o folhear do livro e o desfolhar da árvore (“que o doa”). Se nos restringíssemos a essa estrutura triangular, violaríamos o princípio da dualidade que opera na poesia cabralina. É que resta o símile do “vento”, que é o agente do “desfolhar”. A ênfase, aqui, no verbo de ação não é gratuita: o poema é todo ação e movimento, e essa ação e movimento, no folhear do livro e no desfolhar da árvore, pressupõem um agente e se manifestam, do ponto de vista sonoro, em primeiro lugar, através do poliptoto⁴ que o poeta articula, ao reiterar exaustivamente,

comparante e o comparado, entre “catar feijão” e “escrever”) é omitido. Os dois pontos, no entanto, anunciam que o poema inteiro será a investigação desse análogo ausente no primeiro verso. É também característica do símile cabralino usar o verbo como o nexos sintático do símile: “se limita”, em “Catar feijão”, “retoma”, em “Para a Feira do Livro”.

4 “Também tem o nome de ‘*derivação*’. É o emprego de uma palavra sob diversas formas ou funções gramaticais” (TAVARES, 1978, p. 336).

ao longo da primeira estrofe, o radical “folha”, como se, por meio dessa reiteração, expusesse os múltiplos e paralelos atos de folhear e desfolhar. Veremos, no segundo quarteto, como o próprio poeta se refere, por metalinguagem⁵, à harmonia imitativa, que, mediante as “fricativas e labiais” (os fonemas /f/, /v/, /m/), faz ouvir os atos de

5 Em vários poemas d’*A educação pela pedra* se manifesta a autoconsciência do poeta, frequentemente a refletir sobre os procedimentos que articulam sua poesia. É já o caso do poema que dá título ao livro, no qual propõe uma pedregosa *paideia* cabralina: “Uma educação pela pedra: por lições;/ para aprender da pedra, frequentá-la;/ captar sua voz inenfática, impessoal/ (pela de dicção ela começa as aulas” (MELO NETO, 1997, p. 7). A metalinguagem implícita se manifesta em “Tecendo a manhã” (o caráter de tessitura, de progressão do fazer poético: “De um [galo] que apanhe esse grito que ele/ e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito [...]”), “Fábula de um arquiteto” (o caráter arquitetônico, construtivo, da poesia cabralina: “A arquitetura como construir portas,/ de abrir; ou como construir o aberto;”), e explícita em “Catar feijão” (“Catar feijão se limita com escrever: [...]”) e “Rios sem discurso” (“Em situação de poço, a água equivale/ a uma palavra em situação dicionária:”). O pendor autorreflexivo e autocrítico da poesia cabralina levou alguns críticos, como lembra Alexandre Shiguehara, a repetirem “o discutível bordão de que ‘o melhor crítico de João Cabral é o próprio poeta’, provavelmente oferecido a este como o mais franco elogio” (SHIGUEHARA, 2010, p. vi). Muitos poemas de Cabral não deixam de ser, nesse sentido, a proposição, explícita ou implícita, de uma poética cabralina. O próprio poema “Para a Feira do Livro”, como veremos, expressa as qualificações dessa poética e faz uso delas através de metáforas.

folhear e de desfolhar.

Com efeito, uma vez que o “desfolhar” é símile do “folhear”, o símile do “vento” só pode ser o agente do “folhear”, de tal modo a completar o paralelismo que efetiva a estabilidade do par cabralino. Mas esse agente do folhear, que é, por suposto, o leitor, ainda precisa tornar-se explícito, o que exige, para tanto, a progressão, nada accidental, da analogia que se estabelece entre o artefato, fruto humano, e o natural, *fruto fruto*, até dar cabo do poema na aparição discreta do leitor. Por enquanto, a ação de folhear o livro retoma o desfolhar da árvore, de modo que a folha do livro, aparentemente não-natural, retoma a folha natural de que se origina, criando uma polaridade entre o não-natural e o natural, entre o artefato e o fato, entre o não-vivente e o vivente. No entanto, o fato de a folha do livro originar-se dessa folha natural *inverte* o sentido, uma vez que a árvore, que é natural, age para “doar” o livro, isto é, originar o artefato. Justamente na retomada do natural no interior do não-natural, do

vegetal no não-vegetal, do vivente no não-vivente, rompe-se a unilateralidade da polaridade, criando uma dialética que faz ver na coisa aparentemente não-viva (“o livro”) uma vida em dormência (a “folha folha” retomada), a ser invocada quando *se age sobre* o artefato, que é quando o artefato *movimenta-se* como se fosse vida. Se lermos o poema “História Natural”, de *Quaderna*, confirmaremos o vínculo, estabelecido pelo próprio poeta, como que se colocando em uma longa tradição filosófica (Aristóteles, na Física⁶ e no *De anima*⁷, Agostinho de

6 *Física*, 192b8-15: “Entre os entes, uns são por natureza, outros são por outras causas; por natureza são os animais e suas partes, bem como as plantas e os corpos simples, isto é, terra, fogo, ar e água (de fato, dizemos que essas e tais coisas são por natureza), e todos eles se manifestam diferentes em comparação com os que não se constituem por natureza, pois cada um deles tem em si mesmo princípio de movimento e repouso — uns, de movimento local, outros, de crescimento e definhamento, outros, de alteração” (ARISTÓTELES, 2009, p. 43).

7 *De anima*, 412a14-22: “Chamamos ‘vida’ à autoalimentação, ao crescimento e ao envelhecimento. Todo corpo natural que participa da vida será, conseqüentemente, uma substância, e isso no sentido de substância composta. E como se trata de um corpo de certa qualidade — é, pois, um corpo que possui vida —, a alma não será o corpo [...] A alma, portanto, tem de ser necessariamente uma substância, no sentido de forma de um corpo natural que possui vida em potência. Ora,

Hipona, no *De quantitate animae*⁸, e toda a filosofia medieval de matriz peripatética), entre o movimento (ou o princípio de movimento, que redundava em autonomia) e a vida, cuja nota distintiva é exatamente essa autonomia de movimento e repouso: “se ainda do *semovente*/ ou já do vegetal// (pois os gestos revelam/ o ritmo luminal/ de planta, que se move/ mas no mesmo local)” (MELO NETO, 1994, p. 233, grifo nosso). Essa aproximação vai se consolidando ao longo de “Para a Feira do Livro”, e faz transparecer o traço lírico no sentido de Staiger e Rosenfeld. De certo modo, o “eu” oculto do poeta opera junções entre as coisas,

a substância é um ato; a alma será, assim, o ato de um corpo daquele tipo” (ARISTÓTELES, 2021, p. 61-62).

8 *De quantitate animae*, 33, 70: “A alma humana dá vida a este corpo terreno e mortal com sua presença, dá-lhe unidade e o conserva na unidade, não lhe permite desagregar-se e diluir-se, faz com que o alimento se distribua de modo uniforme a todos os membros, fornece a cada um o que é seu, preserva sua harmonia e proporção, não somente quanto à beleza, mas também quanto ao crescimento e à procriação. Mas todas essas funções podem ser consideradas comuns ao homem e às plantas; pois dizíamos que elas também vivem, visto que vemos e reconhecemos que cada uma na sua espécie se preserva, se alimenta, cresce e se reproduz” (AGOSTINHO, 2008, p. 339).

de tal maneira a estabelecer, mediante a explicitação de uma mesma *vita dormitiva*, uma estrutura que atravessa e une coisas de instâncias sabidas distantes, o que não deixa de ser um ato lírico, se se tomá-lo como a efetivação do “*um-no-outro*” na perspectiva de um mesmo “eu”. Em outro sentido, que reforça essa ideia, o próprio natural (a árvore) já atua, previamente, a fim de “doar” o que há de ser artefato, como se fosse, para usar uma expressão de Schelling, uma inteligência que se desconhece, isto é, uma *virtus dormitiva* que, diferente da de quem folheia, está, tal como a vida do folheado, em dormência, e carece de ser invocada quando a própria natureza se coloca como potência criativa. Nesse jogo entre um presuntivo “eu” que se vincula ao artefato livro e a natureza, que é encontrada dentro e fora do livro que com ele se relaciona, estabelece-se, tal como propunha Schelling, uma relação entre o subjetivo e o objetivo, em que um é, a princípio, contraposto ao outro. Leia-se no *Sistema de idealismo transcendental* (1800):

Podemos chamar natureza ao conjunto de tudo aquilo que no nosso saber é meramente objetivo; por outro lado, chama-se eu ou inteligência ao conjunto de tudo aquilo que é subjetivo. Os dois conceitos estão contrapostos um ao outro (SCHELLING, 2006, p. 53).

PROVA DO LIVRO

Mas na própria objetividade, quer dizer, na própria natureza, são encontrados os sinais de uma inteligência, não consciente como a do “eu”, mas já tendendo a ele, como, no poema, a árvore que se torna sujeito da ação de doar:

A perfeita teoria da natureza seria aquela na qual a natureza se dissolvesse em uma inteligência [...]. Os produtos inertes e inconscientes da natureza são apenas tentativas falhas de se refletir; a assim chamada natureza morta é em geral uma inteligência imatura, de

modo que em seus fenômenos já transparece, ainda desprovido de consciência, o caráter inteligente (SCHELLING, 2006, p. 55).

Nota-se, no confronto dessas duas passagens, o modo como se vão unindo sujeito e objeto, inteligência e natureza, em direção a uma instância originária em que não se sabiam separados. Mesmo na natureza inerte, como o livro, mais ainda na ativa, como a árvore, há uma inteligência que carece de tornar-se consciente. De certo modo, Cabral vai operando esse percurso de tomada de consciência ao longo do poema. De fato, é possível afirmar que paira sobre o sentido do poema de Cabral uma atmosfera aparentada com a da filosofia da natureza de Schelling, se considerarmos que, para o filósofo alemão, a reflexão filosófica, amparada em um “eu”, opera uma tal contradição com o mundo exterior — a natureza — que faz o homem refletir em demasia e agir menos: “Efetivamente, a

essência do homem é agir. E quanto menos reflete sobre si mesmo, mais ativo se torna” (SCHELLING, 1996, p. 71). Ao não realizar plenamente a essência que o aproxima da natureza, afasta-se da união originária, em que sujeito e objeto estavam unidos:

[...] o que queríamos, depois de ter separado o objeto da representação por meio da liberdade, era voltar a uni-los por meio da liberdade, e queríamos saber o que e por que entre ambos não existe originariamente separação alguma (SCHELLING, 1996, p. 74).

Com efeito, se foi operada uma separação entre a natureza e o homem por meio da reflexão, é preciso operar um retorno à origem em que não se sabiam separados. É o que, a nosso ver, se passa no poema de Cabral, em que o “eu” que separa é propositalmente ocultado em benefício da explicitação da natureza e do

objeto, o que redonda em uma dialética do fato e do artefato, da conjugação entre a *poiesis* humana e a *poiesis* natural⁹, que vai progredindo ao longo da primeira estrofe. É o que se evidencia no segundo quarteto:

folheada, a folha de um livro repete
fricativas e labiais de ventos antigos,
PROVA DO LIVRO

9 Aqui utilizamos expressões de matriz heideggeriana. Heidegger, ao pensar a essência da técnica moderna, não tece uma crítica ao artefato, ao produto da atividade humana, mas ao esquecimento de que a própria natureza é técnica e ao fato de, na modernidade, se tomá-la simplesmente como representação e objeto de controle. As quatro causas aristotélicas (eficiente, formal, material e final), que regem a natureza, são, segundo Heidegger, dominadas por um levar à luz o que se apresenta, um trazer à frente, que pode ser entendido como um *produzir*; ou, no sentido grego, uma *poiesis*, revelando, assim, o sentido duplo da *tekhne*: tanto um produzir manualmente, à maneira do homem, quanto um “levar a aparecer e à imagem do poético-artístico” (HEIDEGGER, 2007, p. 377), o que leva à percepção de que o produzir não é exclusivo do fazer humano, mas também se dá na *physis*, na medida em que, a partir dela, algo emerge, vem à luz, a exemplo do florescer de uma flor, como Heidegger discute, ou, como nos parece, tal como o “doar” cujo sujeito é a árvore. Ao nos expor essa dialética do fato e do artefato, de uma *poiesis* humana e de uma *poiesis* natural, Cabral como que se coloca, implicitamente, na esteira da crítica a uma modernidade que restringe a produção ao domínio humano e que ignora como a própria natureza é, por si mesma, quer dizer, no interior de suas próprias leis, produtiva.

e nada finge vento em folha de árvore
melhor do que vento em folha de livro.

O que era retomada do natural, no ato de folhear, é, agora, *repetição*, como se, ao folhear o livro, o leitor repetisse um ato originário, um som primordial: “fricativas e labiais de ventos antigos” (3º dístico). Há aí, como se nota, um paralelismo, na medida em que, no que tange à qualidade do objeto (enunciar “fricativas” e “labiais”), destaca-se a estridência do /i/ no meio da palavra, ao passo que, depois, o acento tônico recai sobre a primeira sílaba de “ventos” e a segunda de “antigos”. Do ponto de vista semântico, quer dizer que o leitor, folheando, venta sobre o livro como que repetindo o som do vento ventando sobre a árvore, que, nos versos, se manifesta como harmonia imitativa: os sons de /v/ e /s/, juntos aos de /e/ e /i/, arejam o poema; os sons de /f/, sobretudo juntos aos de /o/, folheiam-no. Essa repetição não é mera imitação, como se o vento, ele mesmo, simplesmente ventasse sobre o

livro: “nada finge vento em folha de árvore/
melhor do que vento em folha de livro”
(4º dístico). Que se note como, tamanha
a força expressiva do primeiro verso do
4º dístico, que enfatiza a autenticidade do
vento da árvore, todas as tônicas recaem
sobre a primeira sílaba de cada ponto de
articulação da estrutura analógica: “**nada**”,
“**finge**”, “**vento**”, “**folha**”, “**árvore**”. As
rimas também fazem notar o paralelismo: o
que retoma os “ventos antigos” é a “folha de
livro”. A essa altura, dada a repetição do ato
originário, o não-natural já se transfigurou
em natural: o livro já se tornou árvore, e o
que é ato em árvore se tornou ato à maneira
de livro:

Todavia a folha, na árvore do livro,
mais do que imita o vento, profere-o:
a palavra nela urge a voz, que é vento,
ou ventania varrendo o podre a zero.

A folha do livro, retomando o

“lânguido e vegetal da folha folha”, já é folha de árvore, que é, como bem nota Antonio Carlos Secchin, “o sintagma-convergência das instâncias produtoras ou preservadoras das duas espécies de folha” (SECCHIN, 1985, 249), elemento que, de nosso ponto de vista, opera a inteira identificação entre o não-natural e o natural. No entanto, ao identificar-se inteiramente com o natural, a folha do livro age à maneira de livro, quer dizer, à maneira “humana”, de artefato, dotando o objeto naturalizado de uma carga cultural, já anunciada pelo elemento da memória presente na expressão “ventos antigos”: não “imita o vento”, mas “profere-o”. Com efeito, é qualidade livresca, supranatural, o proferir e o dizer, de tal modo que, mesmo quando retoma o natural, retoma-o de maneira a modulá-lo conforme a qualidade humana do artefato, promovendo uma junção ou síntese da dialética, explicitada em novos símiles transgressivos: se, ao ser folheada-desfolhada na árvore do livro, a folha profere o vento, o vento é veiculado

em “palavra” e, portanto, é “voz”. Mas essa voz, palavra e vento, ao dar-se em uma síntese, opera uma “ventania varrendo o podre a zero”, não à toa a palavra que rima com “profere-o”, que é a ação que leva a esse destino primordial. Aqui, se poderia aventar a hipótese de já se evidenciar o elemento crítico do poema, caso particular de toda uma poética cabralina, marcada pelo *menos*, pelo *pouco* (que resulta de uma *depuração*), e pelo *corte*: poética explícita desde o amor de Joaquim, de *Os três mal-amados* (1943) (amor que tudo comeu, até mesmo aquilo que já era negação no próprio sujeito — “comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte” [MELO NETO, 1994, p. 64]) e que percorre toda a obra de Cabral. N’*O Engenheiro* (1942-1945), dentro da mesma poética, nota-se um vínculo ainda mais estreito com “Para a Feira do Livro”, em particular no poema “Paisagem zero” (MELO NETO, 1994, p. 67-8) (cujo título já remete à afeição cabralina pelo algarismo sumário):

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.

[...]

E morte ainda no objeto
(sem história, substância,
sem nome ou lembrança)

[...]

Parece-nos que juntar “a terra varrida” ao complemento “de defuntos” é intensificar o sentido do *menos*, implícito: “o defunto” é vida “a zero”, o “varrer” é a depuração em direção ao “zero da vida” (“sem história, substância,/ sem nome ou lembrança”), que cria uma relação análoga àquela articulada em “Para a Feira do Livro”. Também n’*O Engenheiro*, em particular no poema que dá título ao livro, a clareza através da

qual o engenheiro pensa o mundo implica um processo de depuração, purificação e justeza, que não é nada senão retirar os excessos, cortar as arestas, desentortar: “o engenheiro pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (MELO NETO, 1994, p. 70). Essa depuração se repete em “O Funcionário” (MELO NETO, 1994, p. 75):

PROVA DO LIVRO

No papel de serviço

escrevo teu nome

(estranho à sala

como qualquer flor)

mas a borracha

vem e apaga.

[...]

O macio monstro

impõe enfim o vazio

à página branca;

calma à mesa,

sono ao lápis,
aos arquivos, poeira;
[...]

Também em “O poema”: “Mas é no papel,/ *no branco asséptico*,/ que o verso rebenta.// Como um *ser vivo*/ pode brotar/ de um *chão mineral*?” (MELO NETO, 1994, p. 76, grifos nossos). Por fim, também n’*O Engenheiro*, justamente na “Pequena ode mineral” (MELO NETO, 1994, p. 83-4), tão importante para que pensemos a sequência de “Para a Feira do Livro”:

[...]
Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,
de pura espécie,
voz de silêncio,

mais do que a ausência
que as vozes ferem.

Além de “silêncio”, “mineral”, “branco”, de mesma esfera semântica são as expressões “mudez”, “seca”, “cal”, “deserto”, “esquecimento”: todo esse vocabulário do *menos* que aparecerá ao longo de *Psicologia da Composição* (1946-1947), em especial na “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 1994, p. 87 e ss), e que ecoam uma poética aparentada com a de “Para a Feira do Livro”. O poema “Psicologia da composição”, que investiga, na parte VII, o caráter “mineral” do mundo (é “mineral” o “papel”, “o verso”, “a linha do horizonte”, “qualquer livro” e a “palavra/ escrita, a fria natureza”), termina, a propósito, com o “vazio”: “onde foi palavra/ (potros ou touros/ contidos) resta a severa/ forma do vazio” (MELO NETO, 1994, p. 97). N’*O cão sem plumas* (1949-1950), o poeta escreve que, “*em silêncio,/ o rio carrega sua fecundidade pobre,/ grávido de terra*

negra.// *Em silêncio* se dá: em capas de terra negra” (MELO NETO, 1994, p. 106, grifos nossos). E um cão sem plumas “é quando uma árvore *sem voz*” (MELO NETO, 1994, p. 108, grifos nossos). Também d’*O cão sem plumas*, em estreito vínculo com “Para a Feira do Livro”, é importante notar a caracterização do vivente em relação com a contraparte negativa (“o silêncio”): “O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo [...]” (MELO NETO, 1994, p. 114). N’*O Rio* (1953), essa contraparte negativa se expressa na referência a “uma terra desertada,/ vazuada, não vazia/ mais que seca, calcinada” (MELO NETO, 1994, p. 120). O poeta dá livre curso à essência dessa poética em “Imagens de Castela” (MELO NETO, 1994, p. 149-50), de *Paisagens com figuras* (1954-1955), ao vincular o sumário da paisagem justamente com a ventania:

[...]

É uma paisagem em largura,
de qualquer lado infinita.

É uma mesa sem nada
e horizontes de marinha

posta na sala deserta
de uma ampla casa vazia,
casa aberta e sem paredes,
rasa aos espaços do dia.

PROVA DO LIVRO

Na casa sem pé-direito,
na mesa sem serventia,
apenas, com seu cachorro,
vem sentar-se a ventania.

[...]

Na página seguinte, retorna, no poema “O vento no canavial” (MELO NETO, 1994, p. 150-1), esse mesmo vento que “faz zero”, vinculando-se, não gratuitamente, com o “anônimo canavial”, ao qual se ligam predicados negativos e termos que

participam da esfera semântica da assepsia:

[...]

É anônimo o canavial,

sem feições, como a campina;

é como um mar sem navios,

papel em branco de escrita.

PROVA DO LIVRO

[...]

Toda essa poética da assepsia e da negatividade liga-se com o ímpeto cabralino de chegar ao núcleo do permanente, do imperecível, do incorruptível, em geral encontrado em certo aspecto do natural, e que se expressará, como veremos, em “Para a Feira do Livro”. O “nada” cabralino é parte permanente, é estrutura básica e produtiva. Leia-se no poema “Vale do Capibaribe” (MELO NETO, 1994, p. 152-3), de *Paisagens com figuras*:

[...]

Mas é paisagem em que nada
ocorreu em nenhum século
(nem mesmo águas ocorrem
na língua dos rios secos).

Nada aconteceu embora
a pedra pareça extinta
e os ombros de monumento
finjam história e ruína.

[...]

Uma história, nota-se, que se refere
à paisagem, ao vale, uma história (natural)
da coisa que perece sobre o imperecível,
elemento este que varre, em luta, o positivo,
que, em suma, opondo-se, impõe-se como
perpétua negação:

[...]

É a luta contra o deserto,
luta em que sangue não corre,
em que o vencedor não mata
mas aos vencidos absorve.

É uma luta contra a terra
e sua boca sem saliva,
seus intestinos de pedra,
sua vocação de calíça,

[...]

Equívoco é pensar que o homem não participa dessa história natural. Na mesma compilação em que está “Para a Feira do Livro”, o poeta diz que “o sertanejo fala pouco” (“O sertanejo falando” [MELO NETO, 1994, p. 335-6]), e que sua fala é como pedra; lá também diz, ao falar do rio, que a palavra, previsivelmente humana, é, na verdade, “muda porque com nenhuma

comunica” (“Rios sem discurso” [MELO NETO, 1994, p. 350-1]).

Essa busca pelo imperecível redundante em depuração. Também n’*A educação pela pedra* o poeta escreve: “passa de pura a purista e daí passa/ a depurar (destruindo o que purifica)” (“Ilustração para a ‘Carta aos Puros’ de Vinícius de Moraes” [MELO NETO, 1994, p. 362-3]). Em *Museu de tudo*, escreve o poema “Os polos do branco (ou do negro)” (MELO NETO, 1994, p. 406-7), depuração evidente já na antítese do título. Também depuração da limpeza de *Agrestes* (1981-1985): “ao tentar passar a limpo” (“A Augusto de Campos” [MELO NETO, 1994, p. 517]), “por limpo que seja, ou de tiro” (“Sujam o suicídio” [MELO NETO, 1994, p. 583]), “Por que a expressão do que não houve/ não chega à força do ovo podre?” (“O ovo podre” [MELO NETO, 1994, p. 580]).

A poesia do *menos*, do *pouco*, do *puro*, do *não*, alterna-se entre o natural e o homem, articulados como *um-no-outro*:

“Os vazios do homem não sentem ao nada/
do vazio qualquer: do do casaco vazio”
 (“Os vazios do homem” [MELO NETO,
1994, p. 359-60]), d’*A educação pela pedra*;
“A capacidade de sim/ que é incapaz de
assentimento;/ a incapacidade de ser” (“As
cartas de Dylan Thomas” [MELO NETO,
1994, p. 380]), “Não sou um diamante nato/
nem consegui cristalizá-lo” (“Resposta a
Vinícius de Moraes” [MELO NETO, 1994,
p. 390]), de *Museu de tudo*, ou mais ainda
evidente em “No Centenário de Mondrian”
(MELO NETO, 1994, p. 376-9), em que o
menos se junta ao *não*:

[...]

se dói de lutar contra
o que é inerte e a luta,
coisas que lhe resistem
e estão vivas, se mudas,

[...]

que então tem de arear

ao mais limpo, ao perfil
asséptico e preciso
do extremo do polir,

ou senão despolir
até o texto da estopa
ou até o grão grosseiro
da matéria de escolha;

[...]
então só essa pintura
de que foste capaz
apaga as equimoses
que a carne da alma traz

[...]
só tua pintura clara,
de clara construção,
desse construir claro

feito a partir do não,

[...]

Esse poema é, aqui, paradigmático, porque é propriamente da luta do que é inerte contra o que está vivo que se efetua a depuração, que tem efeito análogo àquele sobre o “texto”, seja o “texto da estopa”, a tessitura, seja o “texto” do papel, a escritura. Ir da tessitura à escritura é realizar a dialética do natural ao humano, mas também destacar certo elemento crítico dessa poética, que se dirige tanto ao mundo (a crítica como investigação do mundo) quanto ao texto (a crítica enquanto crítica literária ou explícita proposta poética).

Todo esse elemento crítico, seja aquele que se dirige ao mundo, seja aquele que se dirige ao texto, há de se cristalizar na segunda estrofe de “Para a Feira do Livro”, com a exposição estratégica desses adjetivos que delineiam a poética cabralina.

PROVA DO LIVRO

2. Vivente e não-vivente

A ventania de “Para a Feira do Livro” também é negação, assepsia, depuração e, portanto, é crítica. Essa ventania não só é *designada*, como é *mostrada* ao leitor, na medida em que o poeta, no último quarteto da primeira estrofe, venta em fricativas (os sons de /v/, /ʒ/, /s/ e /z/), quer dizer, urge o próprio vento no poema. Nessa altura, é já redundante chamar a atenção para a aliteração em /v/, que se vincula mais intimamente à ventania que varre. Essa síntese do vento que varre, sendo junção entre o natural e o não-natural, coloca-os em movimento: o “podre”, se pode ser tomado como o excesso, como aquilo que é resíduo da palavra, também pode ser tomado como o livro materialmente ou enquanto coisa inanimada (“vida de um tipo muito limitado”, diria Schelling [1996, p. 102]); mas o livro, ao ser folheado, ao movimentar-se qual (e sob a) vida, e, nesse ato, retomar a condição vegetal, retorna também à origem

vital¹⁰, que é seu *marco zero*, isto é, o livro *ab ovo, desde a origem*. Expressão nada gratuita no interior da obra cabralina, uma vez que confirma o vezo de fazer com que “ao previsível se some”, como reconhece Alcides Villaça, “um aspecto de fato original” (VILLAÇA, 1996, p. 149). Que se note que essa síntese em direção à origem se vai efetuando em simetria rítmica. No primeiro verso do dístico: “**todavia a folha, na árvore do livro**”, em que as tônicas da primeira e da última palavra dão-se em /i/, ao passo que, no verso seguinte (“**mais do que imita o vento, profere-o**”), as duas primeiras sílabas tônicas contêm /i/ e as duas últimas, /e/, estabelecendo um propositado vínculo entre “vento” e “profere-o”, entre “folha”, “árvore” e “livro”, que se efetua no plano semântico.

Na segunda parte do poema, dando prosseguimento à dialética do fato e do artefato, o poeta dá um salto: se o livro

10 “Existe uma gradação de vida na natureza. Até na matéria meramente organizada há vida” (Schelling, 1996, p. 102).

retomou, na primeira parte, a condição vital do vegetal, agora é preciso trazer um aspecto não-natural, ou mesmo espiritual, de sua condição artificial: investiga-se o objeto livro na condição de produto cultural (cf. SECCHIN, 1985, p. 249). É preciso, nesse sentido, *humanizá-lo*:

Silencioso: quer fechado ou aberto,
inclusive o que grita dentro; anônimo:
só expõe o lombo, posto na estante,
que apaga em pardo todos os lombos;

Se o salto é semântico, é também léxico: se, na primeira parte, destacava-se a palavra material “folha” (que, literalmente ou em formas cognatas, aparece onze vezes), na segunda estrofe, nenhuma vez aparece. A propósito, nem mesmo aparece a palavra “livro”, do qual se fala por perífrase, sem que seja nomeado. O livro, ao ser confrontado enquanto produto cultural, é qualificado pela negatividade, que caracteriza, como vimos, a própria poesia de Cabral: *silencioso, anônimo*. Mas,

mesmo no interior dessas qualificações, habita uma estrutura polar, que expressa uma tensão, mediante uma antítese, a ser distendida ao fim da segunda estrofe, na sequência paronomástica “inclusive o que grita dentro”, cujos encontros consonantais entre o /r/ e as oclusivas velar (/g/) e alveolar (/t/, além da reiteração de /t/ e a presença de /d/) reforçam a oposição ao vocálico “silencioso”; “anônimo”, apesar de “expor o lombo”, oposição esta não gratuitamente reforçada, em primeiro lugar, pela rima entre “anônimo” e “expor o lombo”, mas também pela assonância em /o/, tônica em “anônimo” e em “expor”.

Dando prosseguimento às qualificações humanas do livro e que remetem à poética cabralina, o objeto é também:

modesto: só se abre se alguém o abre,
e tanto o oposto do quadro na parede,
aberto a vida toda, quanto da música,
viva apenas enquanto voam suas redes.

Novamente, no primeiro verso, cuja

unidade sonora é a assonância em /e/, ocorre uma oposição entre o reflexivo “se abre” e o ativo “alguém o abre”: em abrir-se, o livro é ativo; em ser aberto, passivo. O exame das oposições se torna explícito logo em seguida, quando o livro é cotejado com outros produtos culturais: “oposto ao quadro na parede”¹¹, comparado também à “música”¹², “enquanto voam suas redes”. É nesse momento que a vida do livro, vida até então implícita enquanto retomada da vida vegetal — novamente o predomínio propositado da fricativa /v/ —, se explicita quando o livro é aberto, como se quem o abrisse atualizasse sua *vita dormitiva*, que

11 O que não quer dizer que Cabral teça, aí, uma crítica à pintura, que é, frequentemente, quase como um paradigma do seu fazer poético, de “dar a ver” (Paul Éluard), como atestam poemas como “No centenário de Mondrian” e “A lição de pintura”, de *Museu de tudo*, e “Homenagem a Paul Klee”, de *Agrestes*.

12 Se, de fato, a música embaladora enchia a paciência do poeta, a ponto de levá-lo a fazer uma poesia para ser lida em silêncio, é preciso levar em consideração o modo como apreciava a música mais concreta, do pé que bate ao chão, *a palo seco*, música não de bailarina, mas de bailadora (*O Engenheiro*), como indicam os poemas em que expressa seu interesse pelo *flamenco*, tais como “Estudos para uma bailadora andaluza”, de *Quaderna*, “Uma *bailadora sevilhana*”, de *Agrestes*, e “Intimidade do flamenco”, de *Andando Sevilha*.

é *virtus* a ser atualizada por um *actus*, para usar uma conceituação de matriz aristotélica. Nesse sentido, não é vida como é a do quadro na parede: “aberto a vida toda”; nem vida como a fugaz vida da música: “viva apenas enquanto voam suas redes”. É vida “silenciosa”: carece, por um lado, que lhe manifestem, por mais paradoxal que seja, “o que grita dentro”. É vida “anônima”: “só expõe o lombo, posto na estante”, quando o nome se dissipa, confundindo-se, ao revés da sinestésica “cor em voz alta”, nomeada, de “No centenário de Mondrian” (*Museu de tudo*), com o “**apagado**” e “**pardo**” do nome de “todos os lombos”, verso cuja unidade sonora (aquilo que mantém toda a sequência paronomástica) é a aliteração em /p/ e a assonância em /o/. O livro carece que lhe tirem da estante, de tal modo a ser nomeado. Com isso, cai-lhe bem um adjetivo da poesia do *menos*: “modesto: só se abre se alguém o abre”. O livro é, desse modo, vida vegetal, quando folheado, e vida humanizada, quando aberto. Sendo predominantemente “paciente” em todas as condições vitais,

demanda um agente que lhe torne manifesta a vida passiva (Schelling diria: que traga a lume a “inteligência inconsciente”). Seria demasiado simples, no entanto, se o livro fosse reduzido, como vimos, à inteira condição passiva. As oposições são estratégicas: o poeta quer unificar, à semelhança de Schelling, o que se sabia separado. Humanizado, o livro também exige que o atualizem, sem, contudo, abrir-se completamente, como se mantivesse, mesmo que desvendado, um enigma permanente. Ecoando a poética cabralina, o livro é “silencioso”, “anônimo”, “modesto”, “paciente”, porém também “severo”:

Mas apesar disso e apesar de paciente
(deixa-se ler onde queiram), severo:
exige que lhe extraiam, o interroguem;
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.

Destacam-se novamente as oposições, também evidentes no plano sonoro, em razão do ir e vir entre / ʃ /, /s/ e /z/, e no plano visual, com o predomínio de “x”:

entre “deixar-se” (passivo) e “exigir” (ativo), entre ser objeto de “extração” (passivo), mas também “jamais exalar” (ativo), contrastes que se completam após os dois pontos do último verso, como uma conclusão de um raciocínio circular, uma vez que retoma a antítese do primeiro verso da segunda estrofe (“fechado ou aberto”), transformando-a em oximoro: “fechado, mesmo aberto”. Se lá a relação entre “fechado” e “aberto” era excludente (“*quer* fechado *ou* aberto”), aqui ela é inclusiva, na medida em que os dois polos se unificam pelo conectivo “mesmo”: é “fechado” e “aberto”, porque é, ao mesmo tempo, passivo e ativo, vida vegetativa e vida ativa, paciente e agente, dormência e vigilância. Na humanização do livro, a síntese é novamente, em outro plano, operada.

Com efeito, é aqui que o símile do primeiro quarteto se realiza plenamente, tornando o poema um grande símile: se o livro se deixa “ler onde queiram”, se “exige que lhe extraiam” e “o interroguem”, o livro invoca (mediante “o que grita dentro”?) o

leitor, figura a todo momento pressuposta, sem, no entanto, mostrar-se com evidência. Eis aí, na exigência do livro de que alguém o interrogue, a aparição, por contraste, do símile do vento, do agente da ação de folhear o livro. A progressão, que é circular, efetuou-se: da naturalização do artificial, chegou-se a uma vida vegetal; da humanização da vida vegetal, chegou-se a uma vida ativa; da explicitação da vida ativa, chegou-se àquele sem o qual o artefato não tem sentido: o homem.

Se é possível chegar a essa conclusão pela leitura de “Para a Feira do Livro”, não é menos verdadeiro que o encontro do homem no domínio natural e do domínio natural no próprio homem é um *topos* da poética cabralina, como apareceu em alguns dos poemas mencionados. O desenvolvimento dessa chave de leitura poderia expandir nossa interpretação “schellinguizante” da poesia de João Cabral, de tal modo a perceber no poeta os elementos de uma antropologia que se cristaliza na relação com o animal, com o vegetal e com o mineral, marcos de

um processo dialético entre a vida inerte e a vida humana, em que a segunda se reconhece e se realiza na primeira. Elejamos alguns poemas espalhados pela obra de Cabral.

Em “História Natural”, como vimos, há um vínculo direto com essa poética do vivente. “O amor da paisagem”, que supõe a inércia do não-vivente, “se dá entre dois corpos/ no plano do animal”. Os animais, que desejam, quer dizer, que se atraem (“sensíveis/ à atração pelo sal”), movem-se: “têm o dom de mover-se/ e saltar o curral”.

Mas, no momento em que os corpos se juntam, criam uma tal união (“o cerimonial”) que torna difícil defini-los: se são animais e, portanto, “semoventes”, ou se são, considerando sua estática de “abraço”, já vegetais (“já do vegetal”). É que, nessa união de corpos, não se movem mais como se saltassem o curral, mas movimentam-se qual planta, “no mesmo local”. Se se torna mais proeminente essa imobilidade do encontro dos corpos animais, o que parecia vegetal assemelha-se, agora, à coisa mais inerte (mais imóvel): “formação mineral”.

No entanto, essa via não é de mão única: a dialética consoma-se em um retorno ao movimento do semovente, um regresso à animalidade:

[...]

Depois vem o regresso:

sobem do mineral

para voltar à tona

do reino habitual.

PROVA DO LIVRO

Vem o desintegrar-se

dessa pedra ou metal

em que antes se soldara

o duplo vegetal.

[...]

Também em *Quaderna*, no poema “Estudos para uma bailadora andaluza” (MELO NETO, 1994, p. 219-225), é o caráter vital e animal da bailadora que é evidenciado, de tal modo a tornar-se o índice de seu gestual, a afirmação de sua dinâmica, a ponto de ser comparada, por similitude, ao fogo:

[...]

gestos do corpo do fogo,
de sua carne em agonia,
carne de fogo, só nervos,
carne toda em carne viva.

[...]

É a partir de um “princípio interno”, um “si mesmo” que é típico do vivente, que a bailadora andaluza se aproxima do fogo sem, contudo, identificar-se completamente com ele, posto que, diferente dela, o fogo não é capaz de uma autoatividade, de um “*acender-se*”. Somente ela, criatura viva, é capaz

[...]

de acender-se estando fria
de incendiar-se com nada
de incendiar-se sozinha.

[...]

Essa “energia retesada” só pode ser atualizada porque a bailadora carrega uma

tensão animal, que permite compará-la a uma criatura paradoxal: equina e cavaleira de si mesma:

[...]

como a tensão do animal
dominado sob a rédea,
que ressentido ser mandado
e obedecendo protesta.

PROVA DO LIVRO

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,
[...]

Se recorrêssemos aos poemas cabralinos sobre o rio, como bem notou Alexandre Shiguehara (2010), depararíamos com um rio que é vivo, que, a despeito de seu

presuntivo caráter mineral, carrega, como em *O cão sem plumas*, a sua “fecundidade pobre/ grávido de terra negra”. A vida, no rio, é fundamental. Mas, se enfatizarmos o aspecto categórico do discurso cabralino em *O cão sem plumas*, poderíamos dizer que a vida, em Cabral, é que é fundamental:

O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.

Em *Uma faca só lâmina* (1955), a propósito, o poeta começa justamente confrontando o não-vivente com o vivente (chumbo/músculo, corpo/morto, vivo/mecanismo, bala/coração, faca/anatomia, faca/esqueleto), de tal modo a encontrar no inerte um rasgo de vida negativa (vida que, entre o que vive, abrevia o vivente): a bala

é que é viva, é “relógio vivo”, “revoltoso”, “a vida de tal faca”. Até que, tal como no poema “Para a Feira do Livro”, o poeta encontra, na vida do inerte, o propriamente humano: a cultura de tal faca, “o melhor/ dos símbolos usados”, “a lâmina cruel/ (melhor se de Pasmado)” (MELO NETO, 1994, p. 206). Essa relação entre o homem e o que não é vivente se expressa na relação entre o homem e o mineral, que tem destaque n’*A educação pela pedra*. O mineral torna-se imagem e pedagogia do próprio homem, que com ele se relaciona, que com ele se identifica. Leia-se a seguinte passagem de “O sertanejo falando”:

Enquanto que sob ela¹³ dura e endurece,
o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,
dessa árvore pedrenta (o sertanejo)
incapaz de não se expressar em pedra.

A própria linguagem, que é nota característica do humano, é compreendida

13 A fala do sertanejo.

à luz do mineral, com o qual ela partilha, na singularidade do sertanejo, notas comuns: “palavras rebuçadas”, “palavras confeito, pílula”, fala “dura”, fala econômica, “dolorosa”, “à força”, “vagarosa”. A língua do sertanejo é, em suma, “idioma pedra”, sintagma-convergência que opera a junção do humano com o mineral, do vivente com o não-vivente:

[...]

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.

[...]

Que se note, ao longo d’*A educação pela pedra*, essa mesma convergência geral, do vivente para com o não-vivente, ou particular, do homem para com o natural (vivente ou não), em “A fumaça no Sertão”, “Elogio da Usina”, “O urubu mobilizado”, “Fazer o seco, fazer o úmido”, “Uma ouriça”, “Catar feijão”, “Duas bananas & A bananeira”,

“The Country of the Houyhnhnms” (em ambas as composições), “Os rios de um dia”, “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, “Habitar o tempo” e, seguramente, em “A educação pela pedra”, em que é explícita a síntese entre os dois aspectos, a convergência entre o homem e o mineral, entre o vivente e o não-vivente: o vocábulo “pedra”, que se espraia ao longo de todo poema, liga-se tanto aos vocábulos que lhe são familiares (“inenfática”, “impessoal”, “resistência”, “fria”, “concreta”, “compacta”) quanto aos vocábulos próprios à esfera semântica de “humano”: “educação”, “lições”, “aprender”, “dicção”, “aulas”, “moral”, “poética”, “carnadura”, “economia”, “cartilha”, “soletrar”, “nascença”, “entranha”, “alma”.

Se essa interpretação está correta, é possível afirmar que, particularmente em “Para a Feira do Livro”, para o qual demos uma interpretação verso a verso, Cabral dá cabo de uma operação que é marcante em toda *A educação pela pedra*, mas que também se movimenta ao longo de sua

obra: encontrar o *homem* na *coisa* e tornar esse encontro — assim prescreve a *paideia* cabralina (cf. SECCHIN, 1985, p. 223) — momento de aprendizagem, como o poeta faz, em certo sentido, quando investiga a relação entre a pedra e o sertanejo (cf. VIDAL, 2019, p. 218) e a educação que a “pedra” lhe transmite. Seja ao confrontar o homem com o tempo e com o imperecível, seja ao encontrar na coisa um análogo da condição social, ou, como em “Para a Feira do Livro”, nisso de encontrar a cultura que se vincula, por progressão e síntese, à própria natureza, Cabral encontra o sujeito unido, como o *um-no-outro* latente, a esse estado (ou “épica” paisagem) das coisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO. *A grandeza da alma*. Tradução de Agostinho Belmonte. São Paulo: Paulus, 2008.

ARISTÓTELES. *Física I-II*. Prefácio, tradução, introdução e comentários de Lucas Angioni. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____ *Sobre a alma*. Tradução, introdução e notas de Ana Maria Lóio. São Paulo: Martins Fontes/ Folha de S. Paulo, 2021.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

CRESPO, Ángel. “Introducción: la poesía de Cabral de Melo”. In: MELO NETO, João Cabral. *Antología poética*. Introdução, seleção e tradução de Ángel Crespo. Barcelona: Lumen, 1990, pp. 9-32.

HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. Tradução de Marco Aurélio Werle. In: *Scientiae Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, pp. 375-398.

MELO NETO, João Cabral. “Entrevista de João Cabral de Melo Neto”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a Poesia do Menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985, pp. 299-307.

_____ *Obra completa*. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

_____ *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROSENFELD, Anatol. “Gêneros e traços estilísticos”. In: *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1965.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Escritos sobre filosofia de la naturaleza*.

Estudio preliminar, traducción y notas de Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____ *Sistema dell'idealismo trascendentale*. Testo tedesco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati di Guido Boffi. Milão: Bompiani, 2006.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a Poesia do Menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SHIGUEHARA, Alexandre Koji. *Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe*. São Paulo: Hedra, 2010.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1978.

VIDAL, Ariovaldo. “Do dois ao três em João Cabral”. In: *Literatura e sociedade*, n. 30, p. 193-221, jul.-dez., 2019.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.



Editora Versos em Cantos
www.versosemcantos.com
versosemcantos@gmail.com

