

SUBJETIVIDADE E FORMA EM DOIS POEMAS DE JOÃO CABRAL SOBRE O OVO

SUBJECTIVITY AND FORM IN TWO POEMS OF JOÃO CABRAL ON THE EGG

ÉVERTON BARBOSA CORREIA*

Resumo: A pretexto de apreciar a obra de João Cabral de Melo em amplo espectro, serão apreciados dois poemas publicados em momentos distintos de sua produção: “O ovo da galinha”, coligido em *Serial* (1961); e “O ovo podre”, publicado inicialmente em *Agrestes* (1985). Cotejando sua recepção crítica, intenta-se refletir sobre a subjetividade dissidente do poeta cuja projeção nos artefatos da linguagem se constitui como um traço expressivo seu gravado no objeto construído, tanto no seu conteúdo quanto formalmente. Pois o ovo se oferece como um objeto ao mesmo tempo múltiplo – passível de várias explorações – e impessoal – porque desprovido de conotações memorialísticas ou ideológicas prévias.

Palavras-chaves: João Cabral de Melo Neto, poesia brasileira moderna, subjetividade

Abstract: The purpose of this article is to appreciate João Cabral de Melo Neto work in broad spectrum, by means of two poems published in different moments of his production: “O ovo da galinha”, collected in *Serial* (1961); and “O ovo podre”, first published in *Agrestes* (1985). By comparing his critical reception, it is intended to reflect on the poet’s dissident subjectivity whose projection in language artifacts constitutes itself as a significant trace of his written on the object constructed, so formally as in its content. Thus egg is offered as an object at the same time multiple – subject of multiple holdings – and impersonal – because devoid of memorial or ideological previews connotations.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, Modern Brazilian poetry, subjectivity

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Tornou-se consensual identificar o sujeito poético através de marcas nominais e pronominais, cuja condição de constituinte do texto acaba por lhe conferir função estruturadora da obra, se quisermos considerar como obra o poema. Conforme seja, o sujeito grafado nos significantes verbais passam a ditar o contexto com que o texto se limita, porque sua dimensão imperativa no discurso modaliza todas as variáveis da expressão inscrita no verso, seja no léxico ou nas ideias que lhe vem a reboque. Por absorver tudo a seu redor, a subjetividade passa a ser a medida de todos os artefatos da linguagem, incluindo aí as condicionantes históricas, entre as quais estão as biográficas, uma vez que o sujeito lírico se constrói como uma biografia em processo, e não uma como uma entidade fixa. Tal compreensão se fortalece e se amplia porque aquele sujeito permite múltiplas interpretações, decorrentes da sua projeção na linguagem que permite a fabricação de ambiguidades com as quais nos identificamos e, por reduplicação, nos aproxima do sujeito ali projetado. Uma vez que a afirmação da subjetividade desde sempre esteve atrelada a uma vontade de ilustração, enlaçando o indivíduo a seu meio circundante, os textos poéticos podem ser concebidos como cenáculos onde os sujeitos se exibem para uma coletividade, mas não é exatamente isso que acontece com João Cabral de Melo Neto. Quando acontece, acontece só em parte.

A parte que não toca o poeta diz respeito a uma esquivia sistemática à utilização do significante “eu”, absolutamente episódica e acidental ao longo de sua obra, como já foi observado (CORREIA, 2012). Por consequência, não seria tão fácil especular sobre o enraizamento daquele sujeito desvinculado da forma objetiva com que ele se expressa ou sem a materialização linguística do objeto que explora. Isso posto, o seu objeto de exploração vem a ser o indicativo do seu sujeito, qualquer que seja o objeto: um rio, uma fruta, um baobá, uma cabra ou uma pedra. Como se não bastasse a objetividade da forma e a materialidade do objeto exploradas pelo autor, sua recepção crítica viria consignar publicamente a objetividade do seu discurso como uma condição sua, que passa a lhe identificar como o poeta antilírico, por excelência, desprovido de interioridade e de subjetividade, a tal ponto que sua biografia ficou subintitulada como *O homem sem alma* (CASTELLO, 2006). Sem ignorar tais condições como sendo constitutivas da sua expressão, o foco aqui incidirá sobre o limite entre a objetividade do seu discurso e o brilho fosco de sua subjetividade, que ocasionalmente se deixa entrever.

Claro está que a eleição do ovo como alvo preferencial da exploração de uma poesia pautada pela objetividade visa, justamente, depurar o objeto de toda impregnação subjetiva, de toda porosidade histórica, de toda contaminação ideológica, destituindo-o de qualquer conotação prévia, com o propósito explícito de realçar a dimensão concreta do objeto em foco, para aproximá-lo tanto quanto possível da exterioridade objetiva e do distanciamento crítico que pautam a perspectiva poética em curso. Quanto mais o ovo possa simular uma falta de referência, mais se aproxima de um princípio que se queira universalista, porquanto não perde sua dimensão básica, independente da perspectiva de seu observador, para quem um ovo haverá de ser, inapelavelmente, um ovo. Sendo João Cabral um sujeito que se projeta nos objetos de sua exploração, seja o Capi-baribe ou uma bailadora andaluza, não podemos ignorar que “há um contar de si no escolher”, conforme seu próprio verso enuncia (MELO NETO, 2008, p. 380). Porém é de outra natureza sua interferência no objeto ovo, que não remonta nenhum episódio da sua memória nem aponta para uma experiência circunstanciada e que poderia concretizar a inscrição de uma alteridade universalista na poesia cabralina. João Cabral é o tipo de poeta para quem a retração subjetiva replica o objeto tratado, cindindo-o, enquanto objeto de exploração, tal como se observa ao longo de sua crítica.

Acompanhando sua recepção, é preciso assinalar que poucos poetas brasileiros gozam da adesão crítica semelhante a de João Cabral de Melo Neto. Aliás, talvez somente Carlos Drummond de Andrade possa lhe fazer frente quanto à simpatia angariada por um poeta brasileiro. Para averiguar tal simpatia, basta aferir a quantidade de livros dedicados exclusivamente à análise de sua obra – excetuando os múltiplos artigos esparsos dedicados a um e a outro – e disporemos de um painel interessante, a começar com Benedito Nunes como o seu *João Cabral de Melo Neto* (1971), João Alexandre Barbosa com *A imitação da forma* (1975) e Antonio Carlos Secchin com o seu *João Cabral: a poesia do menos* (1985), que poderia ser contrabalançado pela seguinte trilogia: *Verso e reverso em Drummond* (1975) por José Guilherme Merquior; *Drummond: uma poética do risco* (1978) por Iumna Maria Simon e *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade* (1981) por John Gledson. O recorte de pouco mais de dez anos para Cabral e de pouco mais de cinco para Drummond, ao mesmo tempo em que sinaliza para um movimento do mercado editorial nas décadas de 1970 e de 1980, revela a predileção da crítica da poesia brasileira, que ora pende para Drum-

mond e ora para Cabral. Aliás, apesar da concentração temporal em Drummond, a comparação é quase simétrica para cada poeta que dispõe de um crítico que veio a ser membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), outro da Universidade de São Paulo (USP) e outro ainda, por assim dizer, cosmopolita – se quisermos um termo de equiparação entre Benedito Nunes e John Gledson. Porém estou inclinado a acreditar que a penetração da crítica de ambos os poetas não teve a mesma duração e intensidade no público leitor, sendo a de João Cabral mais incisiva e convincente, a despeito da excelência dos críticos de Drummond.

O fato é que aqueles críticos de João Cabral continuaram a pensar e a repensar sua obra como um todo, inclusive reeditando, revisando e ampliando aqueles seus livros – tal como aconteceu com Benedito Nunes e Antonio Carlos Secchin – ou escrevendo outros em que o poeta volta a ser trabalhado – tal como fez João Alexandre Barbosa – mas não parece ter sido o suficiente para fugir da quadratura desenhada naquele momento primeiro. Acresce que nenhum dos livros publicados por João Cabral na década de 1980 foram apreciados por aqueles críticos no calor da hora, a saber: *Auto do frade* (1984) *Agrestes* (1985) *Crime na Calle Relator* (1987) e *Andando Sevilha* (1993). Daí decorre a hipótese de que a obra do poeta pernambucano legível estaria circunscrita ao recorte que vai de *Pedra do sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966), ficando no limbo *Museu de tudo* (1974) e *A escola das facas* (1980). Ora, se a obra de um autor é valorizada por algum de seus aspectos, tal juízo jamais poderá se cristalizar como crivo de sua leitura. Ademais, a parte da obra de João Cabral que ainda não foi devidamente explorada, não o foi por uma fatalidade histórica: o autor continuou a produzir após aqueles pronunciamentos críticos que lhe consagraram perante o público. Aliás, assim como os públicos mudam de valores, o perfil de um mesmo autor pode ser visualizado sob várias angulações.

A apreciação a ser desenvolvida aqui se voltará para a focalização de dois poemas publicados em épocas distintas, com o lapso temporal de 24 (vinte e quatro) anos, sendo “O ovo da galinha” publicado inicialmente em *Serial* (1961) e “O ovo podre”, em *Agrestes* (1985). O propósito primeiro é o de averiguar as diferenças expressivas processadas na forma utilizada pelo autor em momentos distintos de sua produção, tanto na parte abordada pelos críticos supracitados quanto na inexplorada por eles, sob a roupagem de uma matéria neutra como o ovo parece ser. De antemão, será considerada a hipótese de que a obra de João Cabral é portadora de uma forma estruturante do discurso que veicula. Com

isso, sinaliza-se uma compreensão universalista de sua obra, mas também um indicativo de sua expressão individual, dissidente no contexto da poesia brasileira moderna. Senão, vejamos.

O ovo de galinha

§

Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo.
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ovo, num todo.

Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno.

No entanto, se ao olho se mostra
unânime em si mesmo, um ovo,
a mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:

que seu peso não é o das pedras,
inanimado, frio, goro;
que o seu é um peso morno, tímido,
um peso que é vivo e não morto.

§

O ovo revela o acabamento
a toda mão que o acaricia
daquelas coisas torneadas
num trabalho de toda vida.

E que se encontra também noutras
que entretanto mão não fabrica:

nos corais, nos seixos rolados
e em tantas coisas esculpidas,

cujas formas simples são obra
de mil inacabáveis lixas
usadas por mão escultoras
escondidas na água, na brisa.

No entretanto, o ovo, e apesar
da pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida.

§

A presença de qualquer ovo
até se a mão não lhe faz nada,
possui o dom de provocar
certa reserva em qualquer sala.

O que é difícil entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada.

A reserva que um ovo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala.

É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
ameaçam mais com o disparar
do que com a coisa que disparam.

§

Na manipulação de um ovo
Um ritual sempre se observa:
há um jeito recolhido e meio
religioso em quem o leva.

Se pode pretender que o jeito
de quem qualquer ovo carrega
vem da atenção normal de quem
carrega uma coisa repleta.

O ovo porém está fechado
em sua arquitetura hermética
e quem o carrega, sabendo-o,
prossegue na atitude regra:

procede ainda da maneira
entre medrosa e circumspecta,
quase beata, de quem tem
nas mãos a chama de uma vela. (MELO NETO, 2008, p. 278-279)

A pretexto de circunscrever a descrição do ovo disposta ao longo das 16 quadras, que encerram 64 versos, tomemos aqueles em que o ovo aparece em condição apositiva, entrecortando os versos, cindindo e ilustrando o sentido descrito: “de uma coisa num bloco”; “unânime em si mesmo”; “não se situa no final”; “está no ponto de partida”. De imediato, estes versos qualificam o aspecto do ovo que está se construindo ao longo do poema e evidenciam não se tratar de um ovo natural a ser descrito, e sim de um conjunto de propriedades a serem extraídas do objeto em pauta. Ou seja, no contexto do poema um ovo não é e não pode ser tão somente um ovo, sem poder deixar de sê-lo, conforme a atribuição de sentido que dá cursividade aos versos constitutivos da composição, onde aparece “no entretanto, o ovo, e apesar”, na linha 29. A sintaxe da estrofe em que encontramos este verso é elíptica e supressiva, porquanto constrói no ovo um objeto múltiplo e indeterminado, o qual comporta sentidos que estão ocultos no referente tratado, mas que o autor se empenha em expandir e desdobrar.

Por isso, o ovo não pode ter um valor em si, senão pelo que dele é depreendido na composição. Por conseguinte, o ovo passa a ser um objeto exclusivo na experiência comunicativa do poema, sem poder ser transferível para outra circunstância. Neste sentido, há uma equivalência entre o ovo e o poema, tal como está expresso na sua última parte, constituída de quatro quadras, que norteiam a análise a ser desenvolvida. Nestas últimas quatro quadras, a descrição se volta para os modos de manipular o ovo, que, alçado a equivalente do poema, indica como lidar com o próprio poema. Especulando na palavra “ovo” o possível sentido do poema, disporemos de algo como um manual de instrução para a abordagem da poesia cabralina, ao menos tal como ora se apresenta, para a qual “há um jeito recolhido e meio/ religioso em quem o leva”; “e quem o carrega, sabendo-o, / prossegue na atitude regra:// procede ainda de maneira/ entre medrosa e circunspecta,/quase beata, de quem tem/ nas mãos a chama de uma vela.” Prosificadas as quadras, aflora um sentido, que parece apontar para a abordagem que o poeta requeria para sua obra.

A este respeito, é preciso frisar que a última parte do poema, constituída de 4 (quatro) quadras, reproduz a matriz formal desenvolvida ao longo do poema como um todo, qual seja: a insistência ferrenha no octossílabo e na rima toante entre o segundo e o quarto verso de cada quadra, tornando-as redondinhas ou redondilhas – como se queira –, apesar do metro em 8 (oito) e não em 7 (sete), tal como costumeiramente se atribui às redondilhas e como o próprio autor já reclamou.

Há uma confusão fantástica em toda essa terminologia. Você veja, por exemplo, a redondilha, que no Brasil é considerada o verso de sete sílabas. A redondilha não é métrica e sim um sistema estrófico de quatro versos. É uma quadra. Redondilha, quer dizer redondinha, o primeiro verso rima com o último, fechando-o como se fosse um círculo. (ibid. , p. 104)

Esta reivindicação do autor para seus poemas, pode ser visualizado ao longo da sua produção e de modo ainda mais incisivo e evidente no todo que é o livro *Serial*, onde o poema “O ovo de galinha” foi coligido primeiramente. Ao tomar o livro *Serial* como uma unidade portadora de sentido que se particulariza em cada poema, o organizador do volume *Poesia completa e prosa* da editora Nova Aguilar, em sua segunda edição, publicada em 2008, na sua “Introdução

geral”, onde destaca o “Breve resumo da obra”, anota as seguintes observações na apresentação do volume:

Em *Serial*, o poeta atinge seu maior momento em termos de sofisticação formal. Toda a obra se articula em torno do número quatro, presente desde os aspectos de microestrutura (como a rima) até a configuração geral do livro, com 16 (quatro ao quadrado) poemas, todos divididos em quatro partes, com quatro variantes métricas. (SECCHIN, 2008, p. XXIV)

Sendo este o tom do livro, pautado pelo número quatro que serve de parâmetro para a redondilha, a qual, por sua vez, se traveste de uma quadra na tradição ibérica, é preciso dizer que entre nós, ao menos desde Gonçalves Dias, a quadra tem suportado as mais diversas modalidades métricas. A informação interessa na medida em que se sinaliza para uma expressividade própria ao autor, que se vale da tradição ibérica, mas a expande de uma maneira singular, limitando o seu raio de atuação entre os metros 6 (seis) 7 (sete), 8 (oito) e 9 (nove) na sua obra em geral. No poema em foco, o metro eleito foi o octossílabo, o que nos leva a crer que haja algum vínculo fundo entre o ovo que o poema é e o octossílabo que os versos encerram. De antemão, podemos assinalar o mesmo movimento expansivo do objeto ovo repercutido na utilização da redondilha ou da quadra, de acordo com a compreensão formal acionada.

Desdobrando a ilustração do raciocínio, o ritmo convencional do octossílabo prevê a acentuação preferencial na quinta sílaba e na oitava, sem desconsiderar a acentuação na quarta e oitava sílabas. Acontece que as últimas 4 quadras deste poema apresentam uma quase paridade entre as duas acentuações, com ligeira predominância do ritmo 8 (5-8) sobre o 8 (4-8), com 2 (dois) versos a mais do total de 16 (dezesseis), portanto, algo próximo da equivalência dos ritmos. Com isso, só se reforça a ideia já aventada de que o poeta se vale da convenção, mas não de maneira previsível, quando, por exemplo, diminui o poder da acentuação dominante do metro na quinta e oitava e amplia acentuação acidental na quarta e oitava. Aliás, tal como havia feito com a imagem do ovo, que desconstrói e reconstrói à sua maneira, algo parecido haverá de acontecer com o ritmo e a métrica que estruturam sua composição, levando-nos a crer que a instabilidade formal explícita na manipulação aponta para uma expressão individual que conjuga princípios construtivos que só adquirem recurso a partir do objeto

explorado, que, circunstancialmente pode ser um ovo, como já havia assinalado o único crítico a se debruçar sobre este poema, que foi Benedito Nunes, um daqueles a habilitar a legibilidade da obra de João Cabral, tal como faz com o seguinte enunciado.

A percepção dirige-se aos objetos sem esgotá-los. Sem atingir-lhes o núcleo, sempre referido como um limite ideal da apreensão perceptiva, explora-os do ângulo específico de cada sentido. É assim que um simples ovo de galinha, inerte à vista, pode transmitir ao tato que o sopesa, por sua forma torneada, algo de vivo. [...] A descrição do objeto é circular. Ela vai do nível de concretude ao de abstração, da percepção sensível à forma essencial para, num movimento de retorno, apegar-se ao mais palpável e visível, de onde novamente subirá ao abstrato. (NUNES, 2007, p. 94)

Uma primeira observação a destacar do raciocínio crítico é a de que a percepção, segundo a perspectiva husserliana acionada, seria o condutor da compreensão do objeto, que nunca seria apreendido no todo, senão como um recurso acessível àquela sensibilidade que vem a lhe conferir um sentido. Sendo o objeto em si inacessível, jamais poderia acionar uma hipotética essencialidade, de resto insuficiente para nomear o objeto em foco que, no caso de João Cabral, é um ovo. Aliás, é este jogo de exploração do objeto, que o torna material, porque o conduz da abstração à materialidade, a que retorna como princípio construtivo da composição que, por sua vez, engendra outra abstração, simbolizada no objeto construído por aquela percepção primeira. Daí o seu caráter circular, que vai do mais concreto ao mais abstrato, do mais particular ao mais geral, do mais singular ao mais universal, sem apagar as marcas do sujeito ali inscrito enquanto gerador de uma significação, à qual podemos reputar a demarcação da subjetividade em movimento. Por outra, o ovo concreto convertido em imagem poética se materializa no espaço da página, que vem a ser um indicativo do sujeito Cabral que adquire, por sua vez, valor de representação simbólica, seja histórica, seja social ou literária. Histórica a ponto de particularizar o ovo como uma circunstância expressiva que marca uma época; social porquanto aponta para um sujeito que manipula ovo para além de sua condição instrumental – com valor de uso – ou comercial – com valor de compra –, o que nos leva a crer que o ovo faça parte do universo daquele sujeito, enclacrado entre o campo e

a cidade, entre a ruralidade e a urbanidade, que o faz perceber o ovo como um objeto múltiplo, passível de exploração. Por último, o ovo adquire valor de representação literária inscrita na expressão daquele sujeito porque vem a revelar o seu modo de composição, que tem validade para a convenção da época e para o estilo do autor, que está entranhado nos elementos formais com que trabalha e no resultado que elabora a partir daí.

Agora, tentando depurar um sentido da parte eleita para apreciação, não se pode ignorar que, sendo o poema uma elaboração bifurcada tanto na matéria que o objeto ovo constitui quanto na forma métrica de que o poema se vale, ao requerer condições para a manipulação do ovo no poema, não podemos deixar de ver aí uma reivindicação sobre o modo de lidar com o poema, quando os versos enunciam: “há um jeito recolhido e meio/ religioso em quem o leva.” O jeito sumamente moderado é justo o que permite visualizar o poema para além de sua referencialidade ou de seu sentido cursivo, como se fosse possível uma percepção integral do objeto, tal como se reclama do ovo no poema. Somente assim seria possível haver uma religação com o meio circundante, já que a parte que é o poema passaria a reduplicar em série a totalidade da arte, da vida e do mundo, a meio caminho da devoção “quase beata de quem tem/ nas mãos a chama de uma vela.” Vela que alude à artesanania e à fragilidade do objeto construído, mas também da luminosidade racional e da razão ilustrada como bens universais.

A pretendida universalidade que anima a composição ancorada no ovo passa a ser objeto de conhecimento na sua materialidade mais concreta e comezinha: “o que é difícil de entender/se se pensa na sua forma clara/ que tem um ovo, e na sua franqueza/ de sua parede caiada.” A parede caiada do ovo, ao mesmo tempo em que o reveste contra qualquer brilho da luminosidade indesejada, revela-o tal qual é, em toda sua franqueza dos seus limites, incluindo aí os seus contornos, como uma forma clara. Se tomarmos o título como parte do poema, todavia, o sentido se oferece, mas não através das particularidades existentes ao longo do poema, já que o referente se dilui ao longo da composição. Mas tal diluição pode ser lida também como uma particularidade expressiva do autor, a exemplo de quanto confessa em entrevista: “o Pégaso, o cavalo que voa, é o símbolo da poesia. Nós deveríamos botar antes, como símbolo da poesia, a galinha ou o peru – que não voam” (MELO NETO, 2008, p. XXVIII). A simpatia para com a galinha conduziria a poesia, aos olhos do autor, para um plano ao rés do chão

e menos fantasioso, mais palpável e menos dispersivo, tal como ele reclama e realiza nos versos que acabamos de ler.

Para finalizar a leitura desse poema, remetendo a referências contextuais que possam, eventualmente, ajudar na caracterização de seu perfil de poeta, gostaria de lembrar que nos idos de 1961, quando da publicação do *Serial* que enfeixa o poema, ele estaria de volta ao Brasil para trabalhar como chefe de gabinete do ministro da agricultura Romero Cabral da Costa, seu primo, a quem foi dedicado o longo poema que fecha aquele mesmo livro, qual seja, o “Alpendre no Canavial”. Se considerarmos que tal fato se deu após seu afastamento do Itamaraty, sob suspeitas de colaboração com o regime comunista, sua reconciliação pública com o país se daria aos poucos e moderadamente, o que pode servir de explicação para certa esquiva à abordagem da realidade brasileira com notação realista, tal como acontecera na década anterior, quando publicara *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954) e *Morte e vida Severina* (1956). Feitas as ponderações, passemos agora ao poema que servirá de contraponto ao anterior, inclusive por uma questão temporal, já que fora coligido inicialmente no *Agrestes* (1985), portanto, mais de duas décadas após a publicação do poema “O ovo de galinha”.

O ovo podre

Porque a expressão do que não houve
não chega à força do ovo podre?

Há muitos podres pelo mundo,
muitos decerto mais imundos.

O podre do ovo está contido
para a maioria dos sentidos

e à vista não há diferença
entre sua saúde e sua doença

Por que é que o ovo podre, então,
parece pesar mais na mão?

Será que pesa mais o real
quando em defunto, em pantanal? (ibid., p. 546)

A distância de mais de 20 anos da publicação de um poema para o outro nos leva a algumas especulações: a primeira delas se volta para a quarta estrofe da primeira parte do poema anterior que porta o seguinte enunciado: “que seu peso não é o das pedras,/ inanimado, frio, goro;/ que o seu peso é um peso mor- no, túmido/ um peso que é vivo e não morto.” A sugestão é a de que, depois de muito matutar acerca das propriedades do ovo, incluindo aí o seu peso natural, o poeta não se contentou com o resultado atingido e, por conseguinte, estendeu suas investigações ao peso do ovo goro ou podre, cuja diferença adquire função valorativa: o ovo podre parece se denunciar porque simula um peso maior, diferente de outras podridões que não se denunciam e obrigam o circuns- tante à sua convivência sem distingui-las, até que se lhe revele através de outro mecanismo qualquer, mas não facilmente identificável como o ovo. Conforme fosse, existiria na natureza do ovo algo que pudesse servir de clivagem para a conduta cotidiana, para a qual os hábitos sociais poderiam ser mensurados ou advertidos por um de seus elementos, que passaria a ser o fiel da balança das relações humanas.

Por isso, na coisa que é o poema “O ovo podre” interessa dissecar a formali- zação linguística, para explicitar sua estrutura e sua condição de objeto artístico, dura e rigorosamente construído. Dos seis dísticos que compõem o poema, três são perguntas sem respostas: 1. “Por que a expressão do que não houve/ não chega à força do ovo podre?” 2. “Por que é que o ovo podre, então,/ parece pesar mais à mão?” 3. “Será que pesa mais o real/ quando em defunto, em pantanal?” Com certa desconfiança, podemos extrair algumas informações aparentemente insensatas ou irrisórias destes versos: 1. O ovo tem força; 2. O ovo parece pesar mais à mão; 3. O real pesa, mas não se sabe ao certo se mais ou menos quando morto ou podre. A operação lógica que se desprende daí é a seguinte: a força do ovo podre faz ele pesar mais, o que nos leva a crer que ele se aproxime mais da realidade, como um correlativo concreto, acessível e decifrável.

Os outros três dísticos são portadores de um enunciado mais explícito, que pode facilmente ser reproduzido: “Há muitos podres pelo mundo,/ muitos de- certo mais imundos.// O podre do ovo está contido/ para a maioria dos senti- dos// e à vista não há diferença/ entre sua saúde e sua doença.” Do enunciado

nuclear destes dísticos, a informação a ser destacada é a de que o podre do ovo não está acessível aos sentidos, nem mesmo à visão, mas talvez ao tato como sugere a pergunta do dístico que se segue:

“Por que é que o ovo podre, então,/ parece pesar mais na mão?” Ora, sendo o ovo podre um objeto para o tato, não haverá distinção entre sua aparência palpável e sua substância podre, uma vez que somente o tato permitiria tal associação, inacessível aos outros sentidos e, com isso, nos conduz de novo à ideia de uma unidade semântica entre sua configuração física e sua substância.

Estamos, portanto, diante de uma hipótese que só poderá ser confirmada pelo tato, ou seja, pelo contato direto e físico entre o sujeito e o objeto. Sendo o objeto o ovo que projeta outra realidade acessível ao sujeito, a interferência do sujeito nesse objeto só teria um propósito: o de conhecer a realidade exterior através desse contato oval com a natureza, que irradia certa experiência de conhecimento. Seguindo este raciocínio, o ovo não teria um fim em si mesmo, já que não pode ser tomado como um ente abstrato, mas como um instrumento a indicar uma possibilidade de entendimento da realidade. Pois sendo uma parte constitutiva da cifra que é o poema, com o qual se limita e se confunde, o ovo só estaria acessível através do contato material do sujeito que o manipula. A sua manipulação seria, pois, a instância fundadora de uma experiência comunicativa que encerra uma possibilidade de conhecimento, somente acessível a quem estiver disposto a lhe apalpar, mesmo que tenha que descobrir o lado medonho da natureza, que se traduz em vícios e insanidades humanas.

Cumprir assinalar ainda no poema “O ovo podre” há um componente diferencial nas suas rimas, que o distingue do poema anteriormente analisado e do grosso da produção cabralina, qual seja, os seus dísticos rimam entre si e não repercutem nos versos seguintes. Com esse diferencial, sem abrir mão da rima, o inusual esquema rímico ali se constitui como outra modalidade formal bastante a si e restrita à circunstância de cada dístico, sem se desdobrar ao longo do poema, onde cada rima se configura como uma ilha formal. Paralelismo certo da vida cotidiana, para a qual cada circunstância tem sua validade particular e intransferível para outra ocasião. O ovo passa a ser, portanto, o limite do indecifrável como objeto mundano, seja para o conhecimento ou para o gosto individual, com o qual a vida se assemelha no estilhaçamento da experiência cotidiana. O possível conhecimento que advém daí só poderá ser precário e insuficiente tal

qual o ovo deve ser e no qual aquele sujeito insiste, apesar da insuficiência que os une através de uma experiência sofrível, remota e talvez até desnecessária.

À guisa de uma finalização, convém lembrar que o poema “O ovo podre” não foi objeto de nenhuma interpretação que o autor destas linhas tenha notícia ou esteja acessível pelos meios convencionais da crítica ou da produção científica universitária, diversamente do poema “O ovo de galinha”, ao qual Benedito Nunes se deteve nalgum momento de sua reflexão sobre a poesia cabralina. Se a escassez ou a falta de pronunciamentos sobre “O ovo podre” nos leva a elucubrações sobre sua significação particular ou sobre a compreensão da parte da obra que o encerra, não será ainda, por conta dessa falta, que o poema deixa de servir como objeto de conhecimento. O poema lido, mesmo para quem o manipula materialmente na linguagem, parece ser um objeto insuficiente, seja como objeto de linguagem ou de conhecimento. Mesmo estando formalizado o poema, sua insuficiência se escancara, o que não deixa de exercer certa impressão sobre o leitor. Mesmo sobre aquele para quem a estrutura formal da composição deve suportar dada experiência histórica a ser transmitida por um sujeito que produziu um objeto palpável, ao qual se devotou e no qual se projeta, confundindo-se com ele. Por reduplicação de tal efeito, sujeito criador e objeto literário construído acabam também por se confundir com seu leitor, como o outro elo do processo de leitura tal como se prevê e se requer de toda poesia. Ao que parece, diante do objeto ovo, a fusão reclamada entre leitor, obra e autor se dá num outro plano, além do convencionalizado.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral” in: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996. p. 62-105.
- BARBOSA, João Alexandre. “João Cabral ou a educação pela poesia” in: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996. p. 239-247.
- BARBOSA, João Alexandre. “Sevilha, objeto de paixão” in: *Entre livros*. Prefácio Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Ateliê, 1999. p. 223-229.
- BARBOSA, João Alexandre.. “A poesia crítica de João Cabral” in: *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002. pp.293-305.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CORREIA, Éverton Barbosa. As ocorrências do 'eu' na poesia de João Cabral. *Texto Poético*, v. 13, p. 1-18, 2012.

GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

MELO NETO, João Cabral. "João Cabral de Melo Neto" in: STEEN, Edla van. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, p. 99-109, 1981.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia Completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso e universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Vozes, 1971.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do Menos e outros ensaios cabralinos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. Introdução Geral In: MELO NETO, J.C. *Poesia Completa e prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. XIII-XXXVIII, 2008.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac & Naif, 2014.

SIMON, Iumna Maria. *Drummond: uma poética do risco*. São Paulo: Ática, 1978.