
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

CONDOLÊNCIAS E RESSENTIMENTOS DE JOÃO CABRAL “NA MORTE DE JOAQUIM CARDOZO”

Everton Barbosa Correia¹ (UERJ)

RESUMO: Falecido em 1978, Joaquim Cardozo coloca um limite na obra poética de João Cabral de Melo Neto, tanto pelo que ilumina retrospectivamente da interlocução dos dois autores quanto pelo que se projeta na poesia de seu amigo e leitor primaz. Muito embora seja possível rastrear composições de um devotadas ao outro desde *O engenheiro* (1945), à medida que o poeta mais velho convalesce se faz mais presente nos livros *Museu de tudo* (1975) e notadamente em *A escola das facas* (1980), onde constam três composições escritas e publicadas à guisa de epitáfios, cuja repercussão ressoa com grande força aquela ausência no contexto cultural brasileiro. Entre as quais, a composição “Na morte de Joaquim Cardozo” ilustra o ressentimento do poeta pernambucano, menos pela perda afetiva do que pela contribuição que devia ter se consumado como uma referência literária e não vingou. Analisando o percurso sonoro do poema em foco, diante de outros poemas coligidos no mesmo volume, intenta-se demonstrar o apuro formal herdado do outro autor, bem como o seu registro inscrito no som, circunstanciadamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo, estilo.

CONDOLENCES AND RESSENTMENTS OF JOÃO CABRAL “NA MORTE DE JOAQUIM CARDOZO”

ABSTRACT: Deceased in 1978, Joaquim Cardozo puts a limit on the poetic work of João Cabral de Melo Neto, both by what illuminates retrospectively the interlocution of the two authors and by what is projected in the poetry of their friend and first reader. Although it is possible to trace compositions from one devoted to the other since *O engenheiro* (1945), as the oldest poet starts to convalesce, he becomes more present in the books *Museu de tudo* (1975) and notably in *A escola das facas* (1980). There are listed three compositions written and published as if were epitaphs, whose repercussion resonates with great force that absence in the Brazilian cultural context. The composition “Na morte de Joaquim Cardozo” illustrates the resentment of the Pernambuco poet, less for the affective loss than for the contribution that should have been consummated as a literary reference and did not avenge. Analyzing the sound path of the poem in focus, before other poems collected in the same volume, it is intended to demonstrate the formal refinement inherited from the other author, as well as its record inscribed in the sound, in detail.

Keywords: Modern Brazilian poetry, João Cabral de Melo Neto, Joaquim Cardozo, style.

Recebido em 3 de agosto de 2020. Aprovado em 17 de dezembro de 2020.

¹ evertonbcorreia@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9373078368365679>

Por ocasião de seu falecimento em 1978, Joaquim Cardozo se fez uma referência que ilumina retrospectivamente a vida cultural brasileira, no que tange à arquitetura e à crítica de arte, conquanto incida de modo ainda mais vigoroso na nossa tradição lírica moderna, notadamente pela interlocução mantida com João Cabral de Melo Neto, desde os anos 1940, quando ambos se radicaram no Rio de Janeiro, onde estava sediada a capital da federação do Brasil. Este aspecto nuclear da vida literária, praticada por ambos, constituiu-se como uma lacuna incontornável na historiografia, em virtude da postura esquiva e arredia de um quanto a agremiações e a eventos literários, bem como pelo ofício diplomático do outro, cuja vida adulta foi mais vivida no exterior do que no próprio país. Também por isso, quando o nome de um ou de outro aparecem nos registros historiográficos, nunca estão relacionados entre si, seja pela diferença etária que os afasta – sem que se possa aproximá-los pelo predicado precário da “Geração de 45” –, seja pelos vínculos institucionais e de amizade de ambos, cujo ponto de ligação ficaria restrito a um círculo em torno de uns poucos nomes, como o de Manuel Bandeira e o de Carlos Drummond de Andrade. Responsáveis diretos pelas primeiras publicações de Cardozo e de Cabral, a interferência em ambas as produções vai corresponder à condição exercida por um ou outro nome em cada caso, ora como organizador (Bandeira 1946), ora como prefaciador (Andrade 1947: 7-13), ou ainda, como interlocutor - tal como o poeta mineiro consta pontualmente nas primeiras obras de João Cabral de Melo Neto e depois também Bandeira viria frequentar como dedicatória e homenagem, como já veremos.

Cotejando os registros poéticos entre si, torna-se compulsivo especular algo acerca da preparação da despedida poética de João Cabral a seu amigo já convalescente, cuja presença se notabiliza naquela escritura desde *Museu de tudo* (1975), onde constam dois poemas devotados a Joaquim Cardozo, logo após sua volta ao Recife, onde veio a passar seus últimos anos. Tudo isso foi reforçado após o falecimento, quando João Cabral de Melo Neto amadureceu suas condolências e publicou *A escola das facas* (1980), onde constam três outros poemas dedicados ao finado confrade, a quem foram devotadas nove composições ao longo daquela trajetória autoral, afora a dedicatória de *O cão sem plumas* “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”, que pelo efeito cumulativo sobrepuja a todas as suas outras interlocuções. Cumpre assinalar que aí João Cabral já era efetivamente um autor consagrado e não mais o jovem poeta de 40 anos antes, fosse devido à sua entrada na Academia Brasileira de Letras (ABL) – em 1969 – , fosse pela assimilação de algumas obras suas junto ao público, entre as quais podemos destacar *Morte e vida Severina* (1956) – pela quantidade de reedições que acumulara já àquelas alturas – e *A educação pela pedra* (1966) – pela unanimidade constituída a seu redor como um ponto alto da poesia de língua portuguesa. Aliás, a encadernação do volume original de *A escola das facas* vem emoldurada pelas orelhas assinadas, respectivamente, por José Guilherme Merquior e por Oscar Lopes, dois oficiais do ofício crítico, chancelando a penetração daquela poesia junto aos leitores especializados para além das terras brasileiras. Importa asseverar que, antes disso, o poeta já havia publicado em Lisboa o livro *Quaderna* (1960) e que vários outros títulos seus tiveram estampa em Barcelona, conferindo à sua obra uma

condição inapelavelmente cosmopolita, de um cosmopolitismo ibérico que se atualiza pelo retorno ao Brasil.

O curioso é notar que, quando da irrupção do discurso regionalista, por ocasião da publicação do *Livro do Nordeste* (1979 [1926]), sob organização de Gilberto Freyre, ali atuaram como colaboradores Manuel Bandeira e Joaquim Cardozo. O primeiro como autor do poema “Evocação do Recife” – encomendado para a ocasião – e o outro na condição de crítico da urbanização recifense e da poesia bandeiriana ali publicada. Portanto, de uma maneira ou de outra, subscreveram a formulação regionalista em seu momento seminal, quando de seu nascedouro no Brasil, embora tenham ficado para a posteridade sob legendas diversas: um modernista incontestado e o outro como modernista dissidente, conforme descrição de Carlos Drummond de Andrade constante no prefácio do livro *Poemas* (1947), de Joaquim Cardozo. Para embaçar um pouco mais o caso, quando Joaquim Cardozo aparece em livro para os leitores, já está no alto de seus cinquenta anos, cuja repercussão explode na produção de maturidade de João Cabral de Melo Neto como uma referência incontornável, a despeito de já constar no livro *O engenheiro* (1945) por meio das cinco quadras constitutivas da composição “A Joaquim Cardozo”. Antes mesmo do próprio Joaquim Cardozo ter sido encadernado em brochura autoral, anuviando ainda mais a interlocução que passou batida naquele primeiro momento por muitos leitores, porquanto não pôde ser apreciada nem valorada como referência inaugural na trajetória poética do seu admirador contumaz.

Tendo *A escola das facas* vindo à lume pela José Olympio editora, o autor então gozava do beneplácito de ser um dos poucos poetas publicados por aquela casa editorial, que desempenhou papel importante na divulgação da literatura brasileira, desde a década de 1930, quando selecionava criteriosamente os poetas a serem chanceados pelo seu timbre. Inclusive é fato digno de nota, que, na sua trajetória autoral, *Duas águas* (1956) *Museu de tudo* (1975), *A escola das facas* (1980) e *Auto do frade* (1984) tenham sido lançados pela mesma José Olympio. Coincidentemente, são estes os volumes que mais carregam interlocuções com outros artistas, entre os quais a figura de Joaquim Cardozo ocupa lugar de destaque pela quantidade e pela intensidade da interlocução. Pois, além de “Prosas da Maré na Jaqueira”, quatro poemas lhe foram dedicados nestes dois livros anteriores ao auto, o que é bastante significativo pelo lapso temporal em voga, quanto pela parcimônia com que João Cabral se refere a outros artistas, devotando a seu amigo duas composições num livro e três no outro. Um dado pontual à apreciação em pauta é que Joaquim Cardozo havia falecido em 1978, portanto, pouco depois de *Museu de tudo* e um pouco antes de *A escola das facas*, o que também significa que se, desde antes, já se compunha como referência autoral desde a década de 1940, mesmo depois de morto, Joaquim Cardozo permaneceu comparecendo na obra cabralina regularmente, ao menos até o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, coligido na segunda edição de *Crime na Calle Relator*, publicado somente no *Museu de tudo e depois* (Melo Neto 1988a).

A título de ilustração do diálogo poético estendido ao longo de quatro décadas, veremos com maior riqueza de detalhes o outro poema do mesmo *A escola das fa-*

cas em que Joaquim Cardozo aparece tangencialmente, qual seja, “Prosas da maré na Jaqueira” como contraponto de “Na morte de Joaquim Cardozo”, cuja análise se segue. Tal cotejo interessa à compreensão intertextual porque ao longo da obra existe uma interlocução linguística e formal sem precedentes, porquanto um poeta, convertido em adjetivo, nomeia um verso que parece contradizer sua expressão, reproduzindo-a. Tudo isso vem à tona para dimensionar a verticalização naquele momento da escritura cabralina, quando Joaquim Cardozo aparece em três poemas do mesmo *A escola das facas*. Entre os quais, dois se apresentam como título e matéria composicional, ao passo que no outro aparece em condição predicativa, desestabilizando o enunciado da seguinte estrofe:

Nada da métrica larga,
Gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso
(Melo Neto 1980: 66)

Ainda que já advertida, a lembrança deste poema serve para pontuar a significação que a figura do outro poeta adquire pela reiteração ao longo da obra de João Cabral e em cada composição, particularmente, conferindo à interferência de Joaquim Cardozo no estilo cabralino um efeito cumulativo e descomunal. Pois a métrica larga que a poesia de João Cabral não possui, pela própria observação do autor, é qualificada pelo adjetivo “gilbertiana”, que é declinado do prenome de Gilberto, o Freyre. Enquanto que o verso qualificado pelo sobrenome de Cardozo serve para expandi-lo em direção a algo mais do que um verso pejado de cardos e liso. Como existe a aditiva “e”, separando o adjetivo “liso” do nome “Cardozo”, faz-se presumível aí uma oposição ou, ao menos, uma distinção entre os dois termos como componentes do verso que João Cabral não aprendeu e que, sendo característico a Cardozo, se confunde com o autor, de maneira a instituir uma identidade entre o autor e o seu verso, que, além do mais, é liso, sendo Cardozo. Neste caso, a figura autoral abordada – a despeito de ser decalcada da realidade – converte-se em propriedade expressiva da sua composição, que se estende, por reduplicação, até o significante constituinte da composição cabralina, onde aparece.

Como se não bastasse constar ali nomeadamente, a particularidade de produzir uma adjetivação por meio de um substantivo vem a ser um traço distintivo da expressão de Joaquim Cardozo, que se materializa no curso do verso cabralino, como adjetivação de uma qualidade que ali não existe e que, contraditoriamente, se realiza na grafia das palavras e no curso do verso, de revestres ao enunciado. A adjetivação controversa não se descola da autoria que identifica um estilo e que traduz a autoria duplamente, porque é nomeada por Cardozo e por ele praticada, porque é realizada por João Cabral, sendo praticada à exaustão por ambos os poetas. A equivalência entre o homem e o seu verso, reduplica a identidade dos dois autores entre si, promovendo uma analogia entre os homens, que se grava no rendimento linguístico de cada um: tal estilo qual homem. Tal identidade conduz à revelação de ambas as perso-

nas autorais, mas não cria ainda uma imagem em movimento, porque a identidade se fixa num verso intransferível para outra circunstância e não expande a figura gravada naquele verso, contrariando o que é próprio da imagem. Vejamos agora como este trânsito entre a consolidação da figura no nível verbal, convertida em imagem, e seu consequente recorte em retrato se dá em outra composição do mesmo livro *A escola das facas*, onde Joaquim Cardozo dá corpo ao título, conforme se apresenta desde sua primeira edição.

Na morte de Joaquim Cardozo

Creio que Joyce é que dizia
que a Irlanda dele se comia

comendo os filhos, como a porca
que as crias melhores devora.

Estamos tão desenvolvidos
que já podemos esse estilo

de fazer Dublin, Irlanda, Europa?
E um novo imitá-las, em porca?
(Melo Neto 2020: 523)

Depois da edição da José Olympio, este poema veio grafado numa única página somente no volume *Poemas pernambucanos* (Melo Neto 1988b) e na edição da Alfabara que conjuga dois livros *A escola das facas e Auto do frade* (Melo Neto 2008b), de maneira a ocupar todo o seu espaço, ao lado da qual, anteriormente, consta também em toda extensão da página o poema “Abreu e Lima”. Isso importa, ao menos, por duas razões: a primeira é que Joaquim Cardozo está elencado entre figuras célebres da historiografia brasileira que se desencadeia de Pernambuco; a outra é que as coleções que reeditaram o poema, fosse sob o título de *Obra completa, Poesia completa* ou *Poesia completa e prosa*, a pretexto de otimizar o aproveitamento do espaço na página, alteraram a experiência estética a ser desenvolvida visualmente e, consequentemente, altera sua significação, porque o poema passa a figurar em meio a uma quantidade inumerável de outras informações, que só prejudicam a sua apreciação visual compassada, particularmente. Tal como fora grafado originalmente, evidenciase a grafia do poema que se estende ao longo de quatro dísticos, os quais ocupam a centralidade da página, com um força de verdade nuclear e incorrigível, invariavelmente poética, cuja verossimilhança é tributária de sua inscrição no papel.

Vale ainda insistir na particularidade da publicação, cujo contexto passa pela consideração de outras figuras célebres para a narrativa histórica oriunda de Pernambuco, com as quais Joaquim Cardozo se limita fisicamente no espaço da página: “Abreu e Lima” e “Vicente Yañez Pinzón”. Curiosamente, estes dois poemas são intitulados pelos nomes dos respectivos homenageados, marcando no texto certa necessidade

de nomeação das figuras históricas por parte do autor, que coincide com a nomeação dos poemas e se aplica também a Joaquim Cardozo. Pois ao intitular o poema com um nome próprio, gravado na história, o autor confere à composição certa historicidade, que indica a memória a ser remontada. Não deixa de ser curioso que o poema dedicado a Joaquim Cardozo traga seu nome no título, antecedido pela fatalidade, que é celebrada qual epitáfio a constituir o título, gravando-se no texto. Falecido dois anos antes da publicação do livro, na obscuridade a que João Cabral de Melo Neto pretendeu lançar alguma luz, o autor parece imbuído da atribuição de converter Joaquim Cardozo em personalidade histórica. O registro poético já seria um modo de lhe conferir relevância e valor. Cumpre referir, ainda, que os poemas que antecederam “Abreu e Lima” que ladeia “Na morte de Joaquim Cardozo” foram na ordem retrospectiva “Autobiografia de um só dia”, no qual João Cabral narra sua própria vida a partir do episódio de seu nascimento, desde quando a morte lhe persegue e “A Carlos Pena Filho – nos vinte anos de sua morte”. De uma maneira ou de outra, é possível visualizar uma série literária enfeixando tais composições, seja pela celebração autoral com vistas a uma possível historicização de seu percurso, seja pela tonalidade fúnebre que anima esses poemas.

O título “Na morte de Joaquim Cardozo” é da mesma extensão dos versos octossilábicos, promovendo algo mais do que uma síntese do enunciado, refere uma circunstância bem nítida e precisa, que se revela como princípio composicional, tanto pela referência quanto pela métrica anunciada. A contração “Na” marca bem o episódio recente, indicativo da ocasião funérea, que ocorrera em 04/11/1978, por conseguinte, em pouco mais de um ano antes da publicação do livro. Sendo o volume datado de 1980, é bem previsível que ali estivesse depositada a produção autoral intercalada no lapso de *Museu de tudo* (1975), mas talvez esta composição em particular tivesse um frescor que não irradiava a mesma condição autoral ali sufocada. Refratário em síncope de quatro dísticos, de rimas emparelhadas, como é próprio dos dísticos – ao contrário do que aconteceu com “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” (Melo Neto 1994; 2008a) –, este poema não teve nunca sua estrofação alterada, talvez pela enunciação intermitente e entrecortada de rimas em semivogais agudas ou de sonoridade aberta, inclusive sob interrogação sobreposta, que deve ter causado alguma impressão, a ponto de intimidar possíveis emendas.

Ao longo dos versos de “Na morte de Joaquim Cardozo”, o único nome que aparece é o de Joyce sob a designação de um oculto e ambíguo sujeito indicado pela forma verbal “creio”. Naquele primeiro dístico, Joyce já figura com sendo homólogo à Irlanda, que dele se comia, a se confirmar que era mesmo ele quem o dizia, já que a referência está incógnita pelo uso do verbo na primeira pessoa, que levanta uma hipótese sem a explorar. De todo modo, a identificação entre Joyce e a Irlanda, no primeiro dístico, é desdobrada em “Dublin, Irlanda, Europa” constantes no último dístico, perfazendo uma associação íntima entre aquele sujeito ali nomeado e o local com que se identifica, seja uma cidade, um país ou um continente. O continente em causa é a mesma Europa que haverá de comparecer nos outros poemas devotados a Joaquim Cardozo e que funciona neste texto como símile de civilidade e de cosmopolitismo, que aqui aparecem contrafeitos ou contrapostos.

Todo o continente europeu aparece miniaturizado no país do Reino Unido que é a Irlanda e que, mesmo ali, exerce função secundária, haja vista a centralidade política e econômica da Inglaterra, à qual se irmana geográfica e linguisticamente, mas não de todo literariamente, se tomarmos como base a figura estelar de James Joyce, que, ao que parece, reclamava de ser comido pelo próprio país, sob a parábola sinuosa, cuja fábula é dada pela porca comedora das próprias crias, notadamente as melhores. Ora, a pretexto de deslindar a fábula que anima a composição, a porca não é a única fêmea, entre os mamíferos, que devora as próprias crias. Tampouco é certo afirmar que haja este caráter seletivo no canibalismo maternal: de comer apenas as melhores crias de sua prole. Quando tal fenômeno acontece – e não acontece somente com as porcas, mas também com felinos, roedores e até com cães – as crias não são eleitas para o sacrifício por serem as mais saudáveis e robustas da prole. Aliás, existe a hipótese de que tal canibalismo seja movido por razões opostas, qual seja, a de selecionar as crias mais frágeis, débeis e que foram rejeitadas pelo bando ou pela ninhada. Diante da impossibilidade de um veredito sobre o caso, voltamos àquela hipótese suspeitosa instaurada pelo uso do “creio”, que só se evidencia por meio do enredo do poema que reza o seguinte: a fabulação que anima a composição é arbitrária, tanto pela impossibilidade de averiguar a sua veracidade quanto pela forma verbal que organiza a afirmação e que é a única ocorrência da primeira pessoa do singular. Desdobrada na primeira pessoa do plural sob a forma “estamos,” a subjetividade inscrita no poema engatilha uma pergunta retórica endereçada a seus confrades em relação à Dublin, à Irlanda e à Europa como equivalentes de um mesmo espaço conduzido a uma voragem compulsiva, quando tomado pela identidade cogitada com a porca.

A “porca” do poema, que dá vida e som à fabula, tem duas ocorrências: no primeiro verso do segundo dístico (verso 3) e no segundo verso do quarto dístico (verso 8), criando um eco anafórico no poema, em que “porca” rima com “porca”, sob a mediação toante da “Europa”, cuja metonímia espacial, a Irlanda, “devora”. Eis aí uma possível trajetória da porcaria toda fabulada: a Irlanda, como parte da Europa, devora suas crias como a porca, elegendo as melhores da prole, que sequer sabemos se podemos imitá-las, seja pela virulência do ato ou pela veracidade da fabulação. Ou ainda, havendo um imperativo cultural de imitar a Europa como símbolo de civilização, a imitação agora estaria dada por um ato violento e bárbaro (o canibalismo), que é capaz de dizimar as próprias crias, até mesmo e notadamente as melhores. O espírito de porca que anima a Irlanda é o que se nos oferece como modelo e nem mesmo este modelo somos inteiramente capazes de imitar, de acordo com a pergunta retórica, que enseja a negação.

Uma curiosidade deste poema é que assim como o sujeito nomeado no título não aparece ao longo do poema, tampouco há qualquer tipo de advérbio de negação: nem, não, nunca, nada, nenhum e jamais são palavras muito usadas pelo autor e que não comparecem nesta composição, sobretudo o “não”, que ilustra sua negatividade a ponto de fazer as vezes de substantivo, ocasionalmente, e ocasionalmente ser usado em função adjetiva. Toda a negatividade sombria do poema se faz também pela ausência dos predicativos de negação, que são atributos do estilo cabralino e que aqui encontram um ponto baixo, um ponto em suspenso ou de ausência própria-

mente. A falta de negativas no poema vem a ser correlativa da ausência do sujeito nomeado no título, que se esvazia pela positividade suspeita da cogitação, que não afirma peremptoriamente nada e confere certa naturalidade expressiva ao poema que transcorre livremente, para anunciar uma aberração: a morte de Joaquim Cardozo como equivalente de um canibalismo infanticida, fratricida ou parricida, a depender de quem se identifique com a enigmática “porca” do poema.

O único momento de exceção expressional talvez seja exato o quarto verso, indicativo cabralino sob o signo do quatro, centralizador do enunciado que, formalmente, está espalhado ao longo dos quatro dísticos, com a seguinte conformação sonora: “que as crias melhores devora”, onde a Europa ecoa e obviamente a porca, com quem constitui uma rima toante, conforme observação anterior, se quisermos reforçar o caráter nuclear deste verso, verticalmente, na sonoridade que se cristaliza em rimas e anáfora. Por outro lado, auscultando o verso horizontalmente, as oclusivas potencializam o som vibrante amalgamado na palavra “crias”, que reverbera nas palavras “melhores” e “devora”, cuja sonoridade sobreposta mimetiza o chiado da porca, que, mais do que uma imagem, constitui a centralidade sonora do poema, no espaçamento da página e na grafia das palavras, que consomem imagética e fonologicamente o sentido proposto, incluindo aí o sentido gravado na própria “porca”, cuja vibrante é velar, sugerindo uma sonoridade ímpar. Quer dizer, a mesma vibrante alveolar que identifica a sonoridade da palavra “Europa” qualifica também a velar da “porca”, que segue grunhindo e roncando cegamente no seu exercício baixo, de devorar as próprias crias, ao menos no poema em pauta.

A dualidade fonética assinalada pode ser vista também desdobrada na sintaxe e no léxico do poema, sob a observação acurada das personagens ali descritas, uma vez que a relação sobreposta entre Joyce e a Irlanda soa como equivalente da porca e suas crias. Tudo isso se aguça à medida que a Irlanda ora se amplia em Europa ora se reduz à Dublin, enquanto Joyce se dilui entre outras crias, possivelmente dublenses ou irlandesas, mas não exclusivamente, já que existe a cogitação de não ser a Irlanda a única “porca”, sinalizada pelas interrogações sobrepostas. Entre o ponto final que circunscreve o primeiro enunciado constituído ao longo dos dois primeiros dísticos e os pontos de interrogação que encerram o enunciado dos dois últimos, existe uma hesitação contradita no espaço que se abre entre o primeiro e o segundo dístico, bem como entre o terceiro e o quarto, sob a forma de cavalgamento que não se consuma por completo, seja pelo enunciado insuficiente de “que a Irlanda dele se comia// comendo os filhos, como a porca”, seja ainda pela hesitante formulação de “que já podemos esse estilo//de fazer Dublin, Irlanda, Europa?”

Este lapso existente e correlato entre o enunciado da primeira parte, constituído nos dois primeiros dísticos, e o da segunda parte, dos dois últimos dísticos, abre espaço para a revelação de uma subjetividade sobreposta, hesitante e rarefeita, pelo sujeito que se oculta por trás do hipotético “creio” e que se pluraliza na condição em que “estamos”. Curiosamente, o sujeito do “creio” engatilha uma cogitação indefinida e imprecisa, enquanto que o sujeito de “estamos” enceta uma dúvida que é reta e pragmática, porquanto o estilo radica uma técnica e uma identidade expressional,

que carrega uma moralidade, posto que o desenvolvimento tecnológico não legitime, necessariamente, o equívoco de devorar crias, ainda que sob o respaldo da Europa, da Irlanda ou de Dublin. O conflito em pauta não reside somente em se devorar as crias, mas também em devorar as melhores, supondo que esta seja uma prática de porcas, como alguém já havia afirmado, supostamente o próprio Joyce. A afirmação hesitante é, portanto, a de que a porca comeria suas crias melhores. Isso é já de si suspeito, uma vez que os mamíferos, quando assim procedem, não o fazem sob o critério seletivo ali anunciado. Aliás, a seleção natural implica justamente a preservação dos mais adaptáveis, que às vezes se confundem com os melhores exemplares da espécie, o que também está colocado para o reino animal, seja entre os suínos, entre os felinos, entre os roedores ou entre os répteis.

Trata-se, portanto, de uma hipótese bastante frouxa, dada por um sujeito indefinido sob a ocultação verbal, que é variável do singular para o plural e que reproduz uma fala anterior, supostamente de um europeu, talvez irlandês, talvez dublinense. Por outra, a afirmação soa suspeita porque padece de imprecisão, seja pela veracidade inverossímil do enunciado, seja pela indefinição do enunciatário, reduplicado de um sujeito oculto, que ora se formaliza no singular ora no plural. Tudo isso interessa porque contradiz os princípios composicionais cabralinos, de cuja autoria parecem estar descolados do texto, senão pela materialidade formal do léxico, das rimas e da métrica – como vimos –, mas não pela ideia aventada ou pela moralidade em vigor, completamente desprovida de referências, entre as quais até mesmo a referência a Joaquim Cardozo ficou restrita ao título da composição. Ausente o objeto de composição no corpo do poema, ausente também seu autor na moralidade que a anima, embora esteja presente na forma, tal como o outro poeta figura no título.

Constituindo-se, assim, a hipótese interpretativa, passemos à dúvida que se balança entre estar ou não estar o sujeito desenvolvido a ponto de praticar um estilo que é também sobreposto, porque sugere repetir o que, supostamente, havia ocorrido em “Dublin, Irlanda, Europa” sob o disfarce de “porca”, o que está explicitado na segunda interrogação: usar o mesmo estilo, seja dublinense, irlandês ou europeu? Sendo o objeto da imitação uma cidade, um país e um continente desenvolvidos, a hipótese de imitá-los não é a de imitá-los devidamente, e sim a de imitá-los no que eles têm de sombrio, enigmático, violento e irracional. O mais curioso é que, sendo a dúvida de imitá-los no que existe de pior, a dúvida se mantém numa duração indefinida e, semanticamente, é o que estrutura o poema sob o aparato de uma reflexão circular, por meio da qual a impotência se oferece como balanço: não conseguimos imitá-los nem mesmo no que eles têm de pior, como se isso indicasse um estilo a ser aprendido.

A fim de decifrar o estilo em pauta, todo ele forjado em dualidades, já foi observada a bipolaridade das rimas, que oscilam entre os “ii” abissais e os “oo” abismais. Seria interessante assinalar, agora, como tal sonoridade se faz indicativa de um estilo, para o qual as vogais e as semivogais que animam as rimas podem ser constitutivas de uma oposição sonora da expressão poética contida na composição como um todo, e não somente na rima. Observando, pois, os versos em sua extensão horizon-

tal, é possível radicar as bases assonantes que se cruzam verticalmente nas rimas, dispondo de um par de versos que ilustra bem uma e outra assonância construída na composição, pela reincidência do som em /i/ ou pela reiteração do som em /o/. Como ilustração do primeiro caso, temos o primeiro verso: “Creio que Joyce é que dizia”, cuja tonalidade é predominantemente semivocálica, à exceção dos sons abertos que se organizam logo em seguida em semivogais, o que vale para “Joyce” e para o verbo “é”. Em contrapartida, ilustrando a outra base sonora, temos o quarto verso: “que as crias melhores devora”. Na verdade, o som semivocálico ainda repercute aí como uma continuidade do que fora anunciado previamente, mas sob o adensamento do /o/ aberto e valorizado pela recorrência da vibrante alveolar, que repercute depois em seus sons correspondentes velares, principalmente em “porca”, que modaliza o som vibrante, com forte impregnação no poema. Vale a lembrança de que a voz em pauta é a de um pernambucano radicado no Rio de Janeiro, falando de outro pernambucano também radicado aí. Com isso, exclui-se a possibilidade de o sujeito do poema em pauta fazer uso do som retroflexo quando pronunciassem a palavra “porca”, seja pelo narrador ou pelo objeto da narração em foco.

No nível sonoro, o poema formaliza a impossibilidade de o segundo enunciado ali expresso simplesmente reproduzir o que está constituído na sua primeira parte, como correspondente de outro enunciado, composto nos dois primeiros dísticos, onde estão grafados os versos que enunciam a imprecisa hipótese atribuída a Joyce, consubstanciada pelo grunhido mastigado do verso 4, impossível de ser reduplicada na segunda parte do poema, onde aquelas bases sonoras são diluídas como índices de limitação e de contradição, o que de algum modo explica e serve de resposta às perguntas sobrepostas. Feita a análise da sonoridade que o poema carrega consigo, vale a pena fazer referência ao episódio instigante à hipótese que conduziu o autor à reflexão poética. Tendo falecido em 1978, Joaquim Cardozo, nomeado no título, sofreu nos seus últimos anos as agruras de ter sido responsabilizado por um acidente que resultou na morte de dezenas de pessoas, em decorrência do desabamento de prédio em Belo Horizonte, do qual era o engenheiro calculista e que ficou conhecido como “O caso da gameleira” e teve óbvia repercussão nacional. O episódio consumiu deveras o engenheiro, que sofreu toda sorte de perseguição, além dos comprometimentos financeiros, para cumprimento das determinações judiciais. Sendo uma causa pela qual não podia responder, haja vista que a execução da obra não ficou a seu cargo e quem a executou não seguiu as recomendações técnicas propostas, o episódio ficou associado à sua figura.

Entre os amigos e simpatizantes do engenheiro e poeta Joaquim Cardozo, tornou-se consensual reputar impropriedade à acusação do Ministério Público, da qual foi condenado em primeira instância e absolvido em segunda instância, após longa e penosa tramitação do processo, que se estendeu de fevereiro de 1971 a maio de 1975 (Dantas 2003). Daí a atribuição imediata da responsabilidade sobre o padecimento e consequente abreviação da vida daquele sujeito injustamente sacrificado, como ilustração alegórica das mazelas que o país destina a seus cidadãos, tal qual crias que são devoradas. Se é fato que Joaquim Cardozo amargou constrangimentos e depressões durante o tempo que figurou como réu daquele processo, também é verdade que

escreveu e até publicou livros naquele período, a exemplo de *O interior da matéria* (1974), em parceria com Roberto Burle-Marx, a quem poeta devotou comentários em versos sobre as gravuras constantes no álbum; *Os anjos e os demônios de Deus* (1975), cujo enredo é ilustrado por oito litogravuras de Fayga Ostrower; além de outros poemas que foram publicados postumamente. Portanto, a hipótese de que o sofrimento pelo qual Joaquim Cardozo passou nos seus últimos anos, em decorrência daquele processo, veio abreviar sua existência na casa dos oitenta, conforme sugere o diálogo entre o título e o corpo do poema, é uma hipótese que demanda ponderação, como o próprio autor diz, “creio”.

OBRAS CITADAS

ANDRADE, Carlos Drummond. Prefácio. Joaquim Cardozo. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 7-13.

BANDEIRA, Manuel, org. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: ENSOL, 2003

FREYRE, Gilberto, org. *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979.

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo e depois: poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988a.

MELO NETO, João Cabral de. *Poemas pernambucanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988b.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas; Auto do frade*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2008b.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.