

A LUZ EM JOÃO
CABRAL: LUZ
BALÃO, LUZ
REDOMA, LUZ
VELÁSQUEZ E
LUZ CARDOZO

ÉVERTON
BARBOSA
CORREIA

Levando em conta que Joaquim Cardozo é o poeta mais citado por João Cabral de Melo Neto ao longo de toda sua trajetória literária, qualquer consideração a esse respeito demanda alguma observação acerca de qual momento da obra está sendo referido o diálogo poético. Por isso, cumpre descrever tal diálogo em sua extensão temporal, a pretexto de consignarmos qualquer valoração para uma das nove composições que circunscrevem a contaminação autoral desde *O engenheiro* (1945) com “A Joaquim Cardozo” até *Crime na Calle Relator* (1987) com “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”. Delineada a moldura do quadro que recorta em imagem os dois autores, é preciso referir ainda que a última composição devotada ao outro poeta só foi incorporada àquela obra no volume *Museu de tudo e depois* (1988), sem que constasse na edição original do livro a que veio ser coligido a partir dali e que havia sido publicado no ano anterior. Acresce que também aquele primeiro poema devotado a Cardozo veio a sofrer alterações no curso das reedições da obra, notadamente no antepenúltimo verso: na edição original, constava “que sonhaste:”;¹ na reedição de *Duas águas*, o mesmo verso se tornou “que praticaste:”;² para se fixar posteriormente como “que calculaste:”³ na *Antologia poética*, tal como vigora até hoje em qualquer uma das edições em circulação. Se o exposto serve para sinalizar um movimento intrínseco à obra de João Cabral, que vai se consolidando aos poucos no nível do verso, da composição ou do livro, a *persona* de Joaquim Cardozo se nos oferece como um índice que permite o acompanhamento das modificações pelas quais a obra cabralina passou, tanto pelo que se depreende do âmbito editorial quanto pelo que é possível perceber do

1 MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Rio de Janeiro: Edição dos Amigos, 1945, p. 42.

2 MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, p. 132.

3 MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965, p. 268.

âmbito autoral – considerando sua tendência expressiva ou mesmo seu traço estilístico. De uma maneira ou de outra, se tais movências autorais já estavam grafadas nos livros que delineiam a interlocução entre os dois autores – da década de 1940 à de 1980 –, muito mais haveremos de descobrir se deslocarmos o olhar da moldura para o interior do quadro que encerra o diálogo poético supramencionado.

Por isso, vale lembrar que, afora as variações editoriais, a figura de Joaquim Cardozo se impõe na dedicatória de *O cão sem plumas* (1950), qual seja, “A Joaquim Cardozo/ poeta do Capibaribe”,⁴ e que se desdobra na obra seguinte – sem ser também uma coleção de poemas – na menção ao confrade dileto em *O rio* (1954), no qual Joaquim Cardozo aparece em condição substantiva à margem do Capibaribe no seção do livro “Dos Coelhos ao cais de Santa Rita”;⁵ bem como será citado em condição adverbial, que designa certo “jeito de existir”,⁶ no nono “Poema da cabra”, intitulado “O aço do osso”, coligido em *Quaderna* (1960); ou ainda na condição adjetiva em que nomeia um verso cabralino como sendo “verso Cardozo e liso”,⁷ no poema “Prosas da maré na jaqueira”, constante no volume *A escola das facas* (1980). Este livro acumula ainda dois outros poemas dedicados exclusivamente a Joaquim Cardozo, além da menção qualificadora do verso, e, na soma de poemas da interlocução, só se emparelha ao *Museu de tudo* (1975). É preciso lembrar ainda que o livro *Museu de tudo* – no qual constam os poemas “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo” – foi publicado após um hiato de quase dez anos, sendo considerado unanimemente como um ponto de inflexão na escritura de João Cabral de Melo Neto. Cabe, por isso, dimensionar o teor de cada composição no universo daquele volume, do qual nenhum poema ali reunido deixa de ter feição excepcional no contexto da obra cabralina, cujo destaque ora se volta para “A luz em Joaquim Cardozo”, que ilumina a observação de sua obra retrospectiva e prospectivamente.

A despeito de quais sejam os critérios utilizados para aferir o peso e a temperatura de cada composição, o fato é que aquele livro se fez uma unanimidade crítica, não necessariamente positiva, dado o seu caráter dissidente, contradito pelo volume anterior, que parecia perfazer, de

4 MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1950, p. [s.n.].

5 MELO NETO, João Cabral de. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954, [s. n.].

6 MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Lisboa: Magalhães Editores, 1960, p. 91.

7 MELO NETO, João Cabral de. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980, p. 66.

modo exemplar, todo o ideário cabralino, encadernado sob a chancela de *A educação pela pedra* (1966). Livro tomado inquestionavelmente como um ponto de chegada, até por reunir alguns dos poemas mais conhecidos do autor, a começar por “Tecendo a manhã”, que se oferece como possível síntese dos seus princípios composicionais, combinando, a um só tempo, engajamento social e metalinguagem poética. Ambas as dimensões estéticas estão grafadas no poema sob a mediação de um desempenho lexical e sintático incomum, o que nos leva a perceber uma incisão no extrato formal em vários níveis, que vão da escolha da matéria abordada até o entendimento da tradição em voga, por meio da convenção linguística e literária acionada, conforme se fixa no texto e como texto.

Por conseguinte, interessa-nos fazer a oposição entre os dois livros que cobrem o arco temporal de uma década, para não cairmos na tentação de considerar o poema como uma peça isolada, uma vez que a estratégia de leitura aqui em curso considera a série literária ensejada pela figura de seu interlocutor mais contumaz, bem como na série histórica dada pelo próprio volume em face da coleção anterior de poemas. A leitura é assim proposta para que possamos perceber, com maior amplitude, a obra de João Cabral de Melo Neto quando perspectivada em mais de um livro, sem deixar de ser circunstanciada historicamente. Não só pela leitura retrospectiva que ele reivindicava para si, mas também pelo que foi prefigurado pelo livro anterior, que repercute diretamente na publicação seguinte, justo para produzir o contraste entre o ponto de chegada que *A educação pela pedra* (1966) vem a ser e o ponto de virada que *Museu de tudo* (1975) indiscutivelmente é. O mencionado lapso temporal de uma década ganha relevo porque o país estava sob regime de exceção e porque o poeta entrara na Academia Brasileira de Letras (ABL) nos idos de 1969.

Daí decorre todo o interesse em estabelecer sua excelente composição “Tecendo a manhã”, porquanto mais aceita, como contraponto ao poema devotado a Joaquim Cardozo a ser analisado, até porque tal comparação invoca a referência autoral mais imediata, inclusive pelo poder de síntese dos seus atributos expressivos em toda a extensão significativa, tanto pela estrutura textual que engendra quanto pela postura solicitada ao leitor. Tão convincente se faz aquele poema que sua força se constitui de tamanha autonomia, sem nos permitir pautar sua leitura por meio de elementos literários exteriores, apesar do adágio popular que se lhe impregna conotativamente: “Uma andorinha só não

faz verão”, enunciado que serve de suporte semântico ao primeiro verso daquele poema, “Um galo sozinho não tece uma manhã”. A sugestão é a de uma equivalência de termos que aponta a seleção e a consequente valoração autoral, quando trocamos “andorinha” por “galo”, a forma verbal “faz” por “tece” e a marca temporal do “verão” por “manhã”, conferindo a todos os elementos trocados significação mais precisa, cujo resultado imediato é a impressão de maior materialidade visual na experiência de leitura, que então se organiza para dar força ao resultado atingido na palavra. Ali, no contexto do poema, tudo fica iluminado pela circunstância da manhã, tecida pelo canto dos galos, inclusive pela repetição da palavra “galo” no espaço da página, constituindo, lexical e foneticamente, o poema, tal como se pode ver e ouvir pelos seus fonemas, sememas e lexemas. De todo modo, vale sua reprodução para acompanharmos o percurso que vai do título até sua última unidade significativa, isolada por dois pontos: “luz balão”, irmã gêmea da luz em Joaquim Cardozo, como já veremos.

TECENDO A MANHÃ

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpendo em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã), que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo,
que, tecido, se eleva por si: luz balão.⁸

8 MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, pp. 46-47.

De antemão, ao longo do poema, a palavra “galo” tem oito ocorrências, quatro no singular e quatro outras com variação de plural na primeira estrofe, produzindo algo atípico a essa circunstância comunicativa que é o poema. A princípio, em nenhuma outra ocasião, o galo terá o poder de tecer uma manhã, constituindo-se efetivamente como parte do tecido discursivo, no qual aparece como sujeito, como objeto e sob a locução adjetiva “gritos de galo”. Ou seja, o galo nomeia e qualifica o seu próprio discurso, ilustrado por um grito. “Grito” e “galo” se fazem equivalentes metonímicos e fonológicos até que os verbos se precipitem em gerúndios na composição: tecendo, encorpendo, erguendo, entretendendo, que é quando os vocábulos “galo” e “grito” desaparecem para despontar a “manhã”, entre parênteses e fora, quando se eleva por si: “luz balão”. O procedimento estruturante do poema erige um símile da própria ideia de processo criativo ali em voga: seus versos são polimétricos e sem rima, mas nem por isso sua formalização é menor ou menos rigorosa.

Por essa razão, convém insistir um pouco mais na exploração do sintagma “luz balão”: constitui-se de dois substantivos, um abstrato e outro concreto, este último qualificando o primeiro, imprimindo-lhe imoderada concretude, porque lhe confere o movimento próprio do balão, que segue o rumo dos ventos, como se isso fosse possível à luz. No contexto da obra de João Cabral de Melo Neto, salvo engano, até aquele momento, a luz só tinha sido tematizada em poemas do livro *O engenheiro* (1945), por meio do verso “a luz de três sóis”, do poema “A paisagem zero”; e do verso “a luz, o sol, o ar livre”, do poema homônimo ao livro, que o enfeixa, e no qual consta a primeira aparição de Joaquim Cardozo na sua obra.

Agora, no poema “Tecendo a manhã”, a luz vem aureolada por um procedimento tipicamente cardoziano, qual seja, o de conferir a uma palavra propriedades de outra, independente da classificação gramatical a que se submeta, e que se fez um traço estilístico da escrita cabralina, vulgarizada após o título de sua obra mais lida, indiscutivelmente *Morte e vida severina* (1956). Tal procedimento já foi observado em análise do desempenho lexical do poeta-engenheiro no artigo “Dicção individual e intervenção pública em ‘Três sonetos positivos’ de Joaquim Cardozo”.⁹ Efeito similar ao constante naquele poema em que nomear a luz de balão

⁹ CORREIA, Éverton Barbosa. “Dicção individual e intervenção pública em ‘Três sonetos positivos’ de Joaquim Cardozo”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 2, 2018, pp. 223-231.

radica um procedimento comum aos dois poetas, que se irmanam no mesmo artifício linguístico em que um faz o que aprendeu com o outro ou o que lhe foi sugerido, levantando um problema historiográfico, haja vista que o poeta João Cabral de Melo Neto veio a lume em livro antes de *Poemas* (1947) de Joaquim Cardozo, o qual já publicava poemas em jornais e revistas de Recife desde os anos de 1920 com tal operação vocabular, já como um intelectual maduro, quando o confrade, 22 anos mais jovem, publicou o primeiro livro em 1942: *Pedra do sono*.

À revelia dos registros constitutivos do discurso historiográfico vigente, havia uma simpatia e uma admiração mútua, convertidas em frequência cotidiana ao escritório e à casa do poeta mais velho desde os primeiros anos da década de 1940 no Rio de Janeiro. De maneira que, em 1975, quando João Cabral publica o poema “A luz em Joaquim Cardozo”, o homenageado ainda era vivo e havia retornado ao Recife após os reveses decorrentes do ofício de engenheiro, pelos quais ficou marcado sob a indicação de “O episódio da gameleira”.¹⁰ Portanto, não é só a “luz balão” grafada no livro anterior que está sendo acionada como atualização e rememoração da trajetória autoral, mas todo um repertório consolidado ao longo de décadas de convivência e de admiração, que ganham fluidez e adquirem sistema no decorrer do espaçamento temporal, o qual reúne as nove composições cabralinas devotadas a Joaquim Cardozo, nas quais, não raro, o sobrenome do poeta aparece grafado em condição adjetiva ou adverbial. Por ora, vejamos como João Cabral ilumina o seu poema com a luz cardoziana em condição substantiva na poesia, a partir da reprodução do poema.

A LUZ EM JOAQUIM CARDOZO

Escrever de Joaquim Cardozo
só pode quem conhece
aquela luz Velásquez
de onde nasceu e de que escreve.

A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem até o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,

¹⁰ DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: contemporâneo do futuro*. Recife: Ensol, 2003.

luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.¹¹

A informação incontornável à leitura é que o poema está estruturado em três quadras, com as habituais rimas entre o segundo e o quarto verso, com metros de oito e de seis sílabas, os quais são predominantemente rimados entre si, diferente dos octossílabos em que a rima é acidental, senão quando constitui o quarto verso da primeira quadra. Na primeira estrofe, os versos de seis sílabas estão dispostos no miolo da quadra, enquanto que, nas outras duas, os versos hexassílabos se alternam entre o segundo e o quarto verso, coincidindo com a rima daquelas quadras. Portanto, somente na primeira quadra não há a coincidência entre a rima e o hexassílabo, apesar do eco quiástico entre “conhece” e “Velásquez”,¹² que se consolida na rima toante com “escreve”. Todavia, na segunda e na terceira quadra, há a ocorrência da rima exatamente nos versos hexassílabos, nos quais a palavra “redonda” se liga a “redoma” toantemente e “rede” a “sede” numa conjugação quase rara, porque preciosa. De maneira que o problema sonoro assinalado na primeira quadra é solucionado por rimas consoantes e de modo quase cacofônico na terceira quadra, ainda que sendo uma solução incomum.

A rima entre “conhece” e “escreve” produz um efeito paronomástico controverso, dado que sugere uma simetria sonora entre a abertura do /e/ e o dilaceramento da semivogal seguinte sob a mediação da sibilante ou da labiodental, abalizadas pela abertura forçada que o dígrafo anterior promove em ambos os casos. No meio dessa rima sobreposta, está o vocábulo “Velásquez”, que potencializa e amplia a sonoridade daquelas duas palavras, sobretudo porque qualifica a luz que o antecede e está particularizada pelo demonstrativo que a indica com precisão, quando especifica que é aquela e não outra. Aquela é a luz Velásquez, que permite e autoriza escrever sobre Joaquim Cardozo, porque é a luz de onde ele nasceu e da qual escreve, como uma forma de conhecimento prevista, cindindo sinestesicamente o som e a imagem, que demandam sentidos múltiplos para a visão e para a audição simultâneas.

¹¹ MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 13.

¹² De agora em diante, o nome do pintor espanhol aparecerá grafado de duas maneiras: 1. Quando se referir ao significante do poema, com o distintivo de “s”; 2. Quando se referir ao prenome do sujeito histórico, com o distintivo de “z”.

Não deixa de ser curioso que João Cabral tenha devotado composições a vários pintores, notadamente aos modernos. Mas, aqueles da tradição mais remota, não comparecem com a mesma regularidade nem com o mesmo vigor em sua escrita; e, quando ali aparecem, no mais das vezes, isso se dá sob designação predicativa, adjetiva ou adverbial, como é o caso de Diego Velázquez, que aqui se apresenta com grande destaque. O justo reconhecimento pelo trabalho precioso entre luz e sombra, que lhe é tão característico, ganha múltiplas tonalidades sob o seu pincel e adquire propriedades decididamente imprevistas pelos traços da realidade que capta e pela metalinguagem que enseja, cuja ilustração máxima é o quadro *As meninas*. Igualmente curioso é notar que, no mesmo *Museu de tudo*, há uma composição intitulada “A Quevedo”, que prima com altivez pela engenhosidade, ao se radicar nas melhores fontes do conceptismo espanhol, tão central para a tradição estética que se celebra e se consolida no Ocidente, mas sem grandes repercussões na leitura cabralina que se acumula até o momento. Ao que parece, essa tradição hispânica racional mais remota é o que está em pauta no poema luminoso devotado a Joaquim Cardozo, mesmo que não façamos a associação instantânea entre João Cabral de Melo Neto e o Setecentos espanhol, tanto pela tradição lírica a que se aproxima de imediato quanto pela lupa da racionalidade por que tem sido vista a sua obra, nem sempre encravada no poema, tal como se segue.

A QUEVEDO

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.¹³

Para resumir o comentário acerca desse poema, basta restringir a observação ao jogo vocabular entre as ocorrências da palavra “engenho”, grafada três vezes, que se desdobra na única ocorrência do vocábulo

¹³ MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Op. cit., p. 52.

“arte”, para fechar a quadratura conceitual em quatro ocorrências lexicais que se contrapõem ao duplo: “lance” e “acaso”, tão característico à parte da poesia moderna que João Cabral rejeita, apesar de sua moderada simpatia pela prosa ensaística de Stéphane Mallarmé. Seja na poesia, seja na pintura, as referências metalinguísticas que passam a animar a escritura cabralina, ainda que oriundas da Espanha, não necessariamente modernas, dão liga à sua interlocução com Joaquim Cardozo, apesar de serem ambos os poetas brasileiros e modernos. De uma modernidade toda retorcida, dissidente e de difícil classificação, mas com os olhos voltados para o passado, que, às vezes, se enraíza no Recife natal, mas não somente, como quando se sedimenta a matéria tradicional espanhola, esteja radicada em Quevedo ou em Velázquez. O que nos interessa mais de imediato é o cruzamento agudo entre o engenho luminoso do cultismo e o culto engenhoso da luz, que, eventualmente, leva à obscuridade.

O estilo cardoziano que interessa a João Cabral é o do engenho e o da luz – ao menos, é o que está grafado no poema “A luz em Joaquim Cardozo”, já que a palavra “luz” se repete quatro vezes, duas na segunda estrofe e outras duas na terceira. Constando também no título da composição, na quadra inicial, o termo aparece como um lampejo, possivelmente por ser aquela a primeira ocorrência no corpo do texto, mas podendo também ser reputado a um uso agudo da adjetivação, que se consuma na palavra “Velásquez”, símbolo e símile da própria luz pictoricamente materializada em imagem. A “luz Velásquez”, constante na primeira estrofe, se faz, pois, redundantemente uma luz luminosa, que encandeia o observador, tamanha é a força de sua clareza, de uma luz predicada pela própria luminosidade, como é a luz da várzea ou, mais ainda, “a luz das várzeas da Várzea”, conforme o verso de abertura da segunda quadra, que passaremos a analisar.

Como já foi observado, há uma diferença estrófica na constituição da quadra nesse poema, que se dá exatamente da segunda em diante, pela coincidência da rima com o hexassílabo, que passa a ser alternado, uma vez que na primeira quadra estava emparelhado. Com isso, a coincidência passa a ser marcada pelo segundo e pelo quarto verso, tanto na rima quanto no hexassílabo, sendo, antes, exclusivamente rímica. Tudo isso concorre para reforçar o efeito semântico decorrente da rima entre “redonda” e “redoma”, que organiza a segunda quadra, deixando-a redondinha, como se a redondilha fosse um esquema estrófico e não

métrico, tal como fora originalmente e se perdeu nos usos e abusos da modernidade, até porque os metros constantes no poema são o de seis e o de oito sílabas, e não o redondilho, que é de sete sílabas e está deliberadamente ausente. Não sendo uma coincidência exata que acontece no poema entre o verso redondilho e a estrofe redondilha (a quadra), há uma tensão estrófica que se realiza na rima, tal como lhe é solicitada, mas não na métrica, da qual o autor faz um uso particular, que passa a caracterizar também o seu estilo, pelo uso proveitoso e incondicionado de minudências, pela subjetivação imperativa que anima o poema e pela falta de um centro ordenador, que é contrafeito e contradito.

Ao arredondar a quadra no nível rímico sem praticar o verso redondilho, o autor contraria, na forma, a redundância luminosa assinalada pela sonoridade que anima o sintagma “luz Velásquez” e lhe confere sentido. Eis aí outra marca que distingue a primeira da segunda estrofe, para além da alternância da rima e dos hexassílabos e a partir daí: o metro, que estava emparelhado (organizado) na primeira estrofe, fica alternado (diversificado) na segunda, em detrimento da melhor organização rímica com a qual vem a coincidir. Como correlativo sonoro, aquela redundância luminosa gravada antes se desloca para a rima, que, à medida que coincide com o metro, se nasaliza e se fecha, obscuramente. Ademais, a organização sobreposta do metro e da rima pelo poeta, ao mesmo tempo que contradiz a ideia de quadra tradicional, por dilacerar a métrica que a animava e que ali não comparece de propósito, impõe uma marca autoral, que se materializa no som da rima, o qual é deslocado do curso natural do verso para se conformar à métrica, que fica dilacerada tanto em relação à tradição quanto ao que se praticara na estrofe anterior. Ao obscurecimento sonoro imposto pelo poeta, corresponde uma obscuridade formal, que passa a estruturar o poema e a constituir o sentido da composição.

Dito de outro modo, aquele dilaceramento que decorria da luminosidade excessiva gravado na sonoridade, na rima e no léxico se vê agora também na métrica, sem desconsiderar os níveis de registro formal já anunciados na primeira estrofe: a nasalidade, intercalada pelo verso que separa a rima de “redonda” com “redoma”, qualifica, de modo expansivo, aquela “luz Velásquez”, que também vem a ser uma “luz redoma”, ou seja, fechada. Conforme consta na estrofe: uma luz que vem da Várzea até o ex-Cais de Santa Rita é uma luz em movimento, tal qual a “luz balão”, anteriormente assinalada. É impositivo que se ressalte ainda

não só que aquela luz vem da Várzea maiúscula, que é símbolo verbal da geografia e significante que impulsiona uma imagem: “a luz que das várzeas da Várzea/onde nasceu, redonda”, de acordo com os primeiros versos da estrofe.

Ora, se existem várzeas dentro da Várzea, quer dizer que aquela “Várzea” maiúscula não constitui uma unidade significativa, mas se compõe das diversas várzeas que a rodeiam, irrompendo uma luminosidade múltipla de várzeas que atravessam e refletem a Várzea. Tal operação luminosa acaba por imantar o sujeito, que identifica a luz da Várzea por meio de uma aura que o compõe hermeticamente, qual redoma que o caracteriza no espaço e como uma indumentária, o que já valia para Velázquez e passa a valer para Cardozo, reduplicado no procedimento que emprestara a João Cabral. Antes de passarmos à quadra seguinte, vale destacar os dois verbos relativos ao sujeito no pretérito perfeito: nasceu e viveu. A forma “nasceu” reproduz a ocorrência da primeira estrofe, que se estendia ao presente “de que escreve” e agora fica encastelada no passado, até onde vem e “viveu”: o ex-Cais de Santa Rita, centro histórico e comercial de Recife, onde fervilhava o burburinho urbano, de onde se espraiam outros cais à beira do Capibaribe e na história regional, a que se liga o Cais do Colégio, a que fora atravessado pela ponte giratória, depois demolida, desde quando se deixou de navegar no rio. Do bairro Zumbi ou da Madalena até o Cais de Santa Rita, a luz é determinante do perfil que delineia aquele sujeito ali descrito, com o qual o autor se identifica. Aquela luz se faz um determinante porque não se escolhe onde se nasce, mas se elege aonde ir: o ex-Cais de Santa Rita, zona boêmia do Recife de outrora, oscilante entre a estiva e o meretrício.

Todavia, o verbo principal da estrofe que nucleia o seu enunciado e diz respeito à luz é “vem”, quando afirma que “vem até o ex-Cais de Santa Rita”. Portanto, não é o sujeito que se move por si, e sim a luz que o imanta, o caracteriza e o define, como uma movimentação intrínseca ao seu ser, que é animado por motivações exteriores. É preciso ressaltar ainda, nessa quadra, certa predominância labiodental na sonoridade anterior à rima, gravada nas palavras “várzeas”, “Várzea”, “vem” e “viveu”, as quais simulam as sucessivas revoadas do vento no sujeito imantado pela luz do seu próprio tempo e espaço. A “Várzea” maiúscula, deslocada da rima, ressoa a mesma maiúscula de “Velásquez”, que também caracteriza e é caracterizado pela luz, cujo som fricativo

labiodental do /v/ reforça a imagem bifurcada da luz, que é da Várzea e do Cais, redonda e redoma, do som e da imagem, da poesia e da pintura. Aliás, com exceção dos nomes próprios “Joaquim Cardozo” e “Cais de Santa Rita”, as demais maiúsculas do poema ocorrem em predicativos daquela luz, que é Velásquez e é da Várzea. A imagem repercutida do /V/ cria um ícone no poema, que vem a ser definidor da luz, simulando um procedimento engenhosamente agudo, quando enlaça a primeira e a segunda estrofe, nas quais, somente nelas, há a ocorrência de maiúsculas no poema, seja para indicar o sujeito e o espaço de sua definição, seja para qualificar a luz que o reveste e o define. Cabe reforçar ainda que a luz é redonda onde Joaquim Cardozo nasceu – símile de um horizonte visual a outro que se aprecia qual cúpula indefinida – e se constitui redoma no espaço em que ele viveu, porque ali a luz se materializa concretamente, tal como a luz que dá vida aos quadros de Velásquez.

Agora só falta especular algo acerca da terceira e última quadra, na qual a predicação da luz, por ser mais referencial, é marcadamente reiterativa no primeiro verso: “luz espaço, luz que se veste”. Mais do que um instrumento que dá acesso à visão das coisas, à percepção do mundo circundante, à leitura e ao conhecimento – mais do que sua dimensão instrumental –, a luz é parte do sujeito Joaquim Cardozo, seja pelo espaço de nascimento (ou pela vivência com que se confunde), seja pela vestimenta que contorna o seu corpo, como uma segunda pele, da qual também não se pode saltar, porque se lhe impõe como um limite espacial que o acompanha invariavelmente, esteja ele em qualquer tempo – o do cemitério ou o da sede.

Havendo uma sonoridade anterior à rima, conforme foi destacado a propósito das labiodentais, também há uma carga semântica entre as palavras finais dos versos que não rimam entre si, reforçando aquela sonoridade quiástica já apontada, que se desdobra em imagem bifurcada tal como a identificamos entre as maiúsculas. Na terceira quadra, tal movimentação sonora pode ser visualizada por meio da oposição entre as palavras “veste” e “preside”, quando a sibilante e a dental surdas de “veste” se sonorizam em “preside”, ao passo que a vogal aberta se fecha e se reduplica em semivogais, como a própria luz enunciada que se fecha em redoma e se multiplica. Isso que aí se explicita na sonoridade das palavras dos versos não rimados já podia ser percebido pela sonoridade dos nomes que não rimam nas estrofes anteriores – visto pelas maiúsculas, mas podendo ser notado também pelas palavras –, criando a

seguinte cadeia significativa: “Cardozo” repercute “Velásquez”, bem como o “ex-Cais de Santa Rita” repercute a “Várzea”. Velásquez e Várzea são os elementos curtidos e repercutidos no poema de João Cabral.

Todavia, os versos que rimam na terceira quadra trazem o seguinte enunciado: “leve como uma rede” e “o cemitério e a sede”. Ambos os versos são constituídos pela rima interna articulada ao verso anterior, nos quais a abertura vocálica de “veste” rima toantemente com “leve”, enquanto as semivogais encarrilhadas da palavra “cemitério” em diante ecoam as semivogais de “preside”, que dão a tônica dominante no curso do verso seguinte, contradita pela cesura do verso, que retoma a abertura da rima interna anterior. Eis aí outro exemplo em que a semivogal recupera a vogal aberta, símile daquela luz que, quando fechada em redoma, restaura e encerra a abertura redonda. O desdobramento em cascata de repercussão sonora da estrofe é finalizado pelo fechamento do /ê/, que constitui a rima entre “rede” e “sede”, imantando a estrofe e encerrando o poema. Também aqui, isso se dá tal qual redoma, outro símile da luz incondicional de Joaquim Cardozo, mesmo quando presidida pelo cemitério ou pela sede que seca sua boca, definitivamente, ou que a impulsiona pelo que a secura desperta: desejo de água e de vida.

Se pensarmos na série das nove composições, “A luz em Joaquim Cardozo” orbita no meio de sua extensão, porque é o quarto poema em que a figura do engenheiro pernambucano é evocada. No universo da interlocução entre os dois poetas, gravada pela pena de João Cabral, também cronologicamente, o poema ora analisado se situa no livro que está no centro da produção, que se estende de 1942 a 1997. Por isso, dilacera a imagem do conjunto, sob a irradiação de uma luz que se espraia por toda a compreensão daquela poesia que se fez ilustrada, como possibilidade de esclarecimento no espaço da página, disponível ao leitor. Leitor este com o qual o autor se identifica na condição de editor, quando registra a publicação, de 1948, pela sua prensa manual O Livro Inconsútil, da *Pequena antologia pernambucana*, que reunia composições de Joaquim Cardozo publicadas no ano anterior com prefácio de Carlos Drummond de Andrade sob o título de *Poemas* (1947), em simultâneo à *Psicologia da composição*, primeiramente editada pelo mesmo O Livro Inconsútil. Ademais, antes disso, alguns daqueles mesmos poemas só haviam sido coligidos na *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), sob a organização de Manuel Bandeira, ecoando a interlocução poética engatilhada no

ano anterior por meio do volume *O engenheiro* (1945), antes mesmo de Joaquim Cardozo ser timbrado em livro. Vale lembrar ainda que, naquele mesmo 1948, O Livro Inconsútil publicou *Acontecimento do soneto*, de Ledo Ivo, e *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, também amigos e interlocutores de João Cabral, embora em intensidade menor.

Se a presença de Joaquim Cardozo na produção de João Cabral se avulta nos anos 1940 – seja pela via autoral, seja pela via editorial –, mais pontual e regular passaria a ser nas décadas subsequentes. De maneira que, quando aparece o *Museu de tudo* (1975), a figura de Joaquim Cardozo, de tão reiterativa, adquire função emblemática daquela poesia, que ali se renova sob o artifício retórico de um possível balanço, inerente e previsível a todo museu. Não estranha, a partir disso, a irradiação luminosa que o poema “A luz em Joaquim Cardozo” exerce retrospectivamente na série literária, e que os poemas exercem entre si e internamente naquela coleção, ao menos pela perspectiva de seus leitores.

Um aspecto interessante a relevar neste museu é o largo espaço concedido a “retratos” (ou quadros que apresentam um rosto humano), em grande maioria de artistas. [...] Basta lembrar que, dos oitenta poemas metalinguísticos acolhidos na antologia *Poesia crítica* (1982), nada menos do que quarenta pertencem ao livro de que ora nos ocupamos. Por isso, se quisermos distribuir tematicamente as peças deste museu, não há dúvida de que o agrupamento mais numeroso será o que engloba o binômio “criador/criação”.¹⁴

Interessante mesmo é notar que, no museu onde se dispõe de um largo espaço dedicado a retratos, o retrato de Joaquim Cardozo apareça refletido e iluminado pela figura de Diego Velázquez, como uma espécie de retrato dentro do retrato. Ou ainda o retratista servisse de parâmetro para a imagem do retratado a ser fixada, cujo raciocínio aplicado a João Cabral nos dá a entender que é ele – na condição de retratista – quem prefigura, formaliza e sedimenta a imagem do retratado, Joaquim Cardozo, o qual passa a ser índice e símbolo de sua criação. A insistência do retrato, como esteio da exploração entre criador e criação no livro *Museu de tudo*, somente se aguça quando pensamos na imagem de

¹⁴ SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 267.

Joaquim Cardozo, que já vinha sendo explorada pelo autor havia exatos trinta anos. Ali, ela ganha tonalidade especial, tanto por retomar o repertório que vinha sendo acumulado para exposição naquele museu quanto pelo fato de radicar os procedimentos compositivos do autor, que se expandem em múltiplas direções, mas sem nunca negar as conquistas acumuladas até então.

ÉVERTON BARBOSA CORREIA é doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento CULT e do Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Campus Maracanã. E-mail: evertonbcorreia@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORREIA, Éverton Barbosa. “Dicção individual e intervenção pública em ‘Três sonetos positivos’ de Joaquim Cardozo”. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 53, n. 2, 2018, pp. 223-231.

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

MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Rio de Janeiro: Edição dos Amigos, 1945.

MELO NETO, João Cabral de. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1950.

MELO NETO, João Cabral de. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo, 1954.

MELO NETO, João Cabral de. *Quaderna*. Lisboa: Magalhães Editores, 1960.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

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

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