

# GLÁUKS

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

*Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul./dez./2019- vol.19 n°2*

# GLÁUKS – Revista de Letras e Artes

Publicado em 2020

**Demetrius David da Silva**

REITOR

**Odemir Vieira Baeta**

DIRETOR DO CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES

**Rejane Nascentes**

VICE-REITORA

**Juan Pablo Chiappara Cabrera**

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

**Rony Petterson Gomes do Vale**

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

## **Editores desse número:**

Éverton Barbosa Correia-UERJ

Elaine Cristina Cintra - UFPB

## **Assessoria Editorial:**

Marciana Ap. H. Pena Gonçalves

Márcio Fernandes da Silva

## **Editor Chefe**

Joelma Santana Siqueira

## **Conselho Consultivo:**

Patrick Charaudeau, Professeur Émérite de l'Université de Paris 13

Dominique Maingueneau, Universidade de Paris IV Paris

Belmiro Fernandes Pereira, Universidade do Porto

Joelma Santana Siqueira, Universidade Federal de Viçosa

Michelle Nave, Universidade Federal de Viçosa

Hilda Simone Herinques Coelho, Universidade Federal de Viçosa

## **Conselho Editorial**

Adécio de Sousa Cruz, Universidade Federal de Viçosa

Aimara da Cunha Resende, Universidade de Federal Minas Gerais

Amanda Eloína Scherer, Universidade Federal de Santa Maria

Ana Luiza Reis Bedê, Université Paris-Sorbonne

***Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul./dez./2019- vol.19 n°2***

Ana Paula Arnaut, Universidade de Coimbra  
Ângela Beatriz Faria, Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade Federal de Ouro Preto  
Carla Reichman, Universidade Federal da Paraíba  
Dirceu Magri, Universidade Federal de Viçosa  
Edson Ferreira Martins, Universidade Federal de Viçosa  
Elaine Cristina Cintra, Universidade Federal da Paraíba  
Eliane Carolina, Universidade Federal de Goiás  
Elisa Cristina Lopes, Universidade Federal de Viçosa  
Francisco José Quaresma Figueiredo, Universidade Federal de Goiás  
Francisco Topa, Universidade do Porto  
Gerson Luiz Roani, Universidade Federal de Viçosa  
Gilberto Mendonça Teles, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Gracia Regina Gonçalves, Universidade Federal de Viçosa  
Heliana Ribeiro Mello, Universidade de Federal Minas Gerais  
Ida Lúcia Machado, Universidade de Federal Minas Gerais  
Joelma Santana Siqueira, Universidade Federal de Viçosa  
Juan Pablo Chiappara Cabrera, Universidade Federal de Viçosa  
Márcia Regina Jaschke Machado, Universidade Federal de Minas Gerais  
Marcos Rogério Cordeiro, Universidade de Federal Minas Gerais  
Maria Cristina Faria Dellacorte, Universidade Federal de Goiás  
Maria Helena Vieira Abrahão, Universidade Estadual Paulista  
Mariana Mastrella, Universidade de Brasília  
Mariney Pereira da Conceição, Universidade de Brasília  
Mário Alberto Perini, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais  
Nilson Adauto Guimarães da Silva, Universidade Federal de Viçosa  
Paul Dixon, Purdue University  
Regina Zilberman, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Ria Lemaire, Université de Poitiers  
Rodrigo Aragão, Universidade Estadual de Santa Cruz  
Rosane Rocha Pessoa, Universidade Federal de Goiás

Sérgio Raimundo Elias da Silva, Universidade Federal de Ouro Preto

Silvie Josserand - Université de Poitiers

Solange Fiúza Cardoso Yokozawa, Universidade Federal de Goiás

Sueli Fidalgo, Universidade Federal de São Paulo

Tania Romero, Universidade Federal de Lavras

Vânia Pinheiro Chaves, Universidade de Lisboa

Wilson Leffa, Universidade Católica de Pelotas

Viviane Resende, Universidade de Brasília

Publicação indexada em LATINDEX, DOAJ, PKP –INDEX, GOOGLE ACADÊMICO, WEBQUALIS, WORLDCAT, EZB.

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)

Literatura: Periódicos 82/89(05)

Periódicos: Linguística (05)80

Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade

Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa : UFV ; DLA, 1996-  
v. : il. ; 23cm.

Semestral.

Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.

Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para “volume” com seu respectivo fascículo.

Texto em português, inglês, francês e espanhol.

ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

***Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul./dez./2019- vol.19 n°2***

## **Pareceristas *Ad Hoc***

Volume 19– número 2 – ano 2019

Publicado em 2020

Adriane Mendes de Souza -  
Ana Maria Ferreira Barcelos - UFV  
Anderson Nalevaiko Marques - IFPR  
Carolina Vianini Amaral Lima - UFSJ  
Gabriela da Silva Pires- UFV  
Hilda Simone H. Coelho –UFV  
Iara Maria Bruz - UFPR  
Joziane Ferraz de Assis -UFV  
Leandro da Silva Gomes Cristovão - CEFET-RJ  
Maria Luisa Ortiz - UNB  
Natalia Fontes de Oliveira - UFV  
Roberta Cruvinel - UFG  
Sérgio Raimundo Elias da Silva - UFOP  
Shirlene Bemfica de Oliveira - IFMG- Ouro Preto  
Yuki Mukai - UNB

# *Sumário*

*Gláuks: Revista de Letras e Artes- jul./dez./2019- vol.19 n°2*

## Sumário

	Pag.
<b>Apresentação</b>	<b>08</b>
<b>Alguns aspectos da Paisagem em Joaquim Cardozo</b> <i>Sergio Fuzeira Martagão Gesteira</i>	<b>16</b>
<b>Joaquim Cardozo ou pequenas imagens do deserto</b> <i>Manoel Ricardo de Lima</i>	<b>37</b>
<b>Levantamento textual para edição crítica do livro Poemas de Joaquim Cardozo</b> <i>Everton Barbosa Correia</i>	<b>48</b>
<b>A poesia lírica de Joaquim Cardozo nas histórias de literatura brasileira: algumas observações</b> <i>Elaine Cristina Cintra</i>	<b>69</b>
<b>O flâneur e a cidade moderna: representações do Recife na obra poética de Joaquim Cardozo</b> <i>Wilck Camilo Ferreira de Santana, Serry Morgana Justino</i>	<b>89</b>
<b>Ecopoéticas na literatura brasileira: memória e modernidade na poesia de Joaquim Cardozo</b> <i>Zélia Monteiro Bora</i>	<b>108</b>
<b>A decadência do patriarcado em Crônica da casa assassinada (1959), de Lúcio Cardoso</b> <i>Kariny Ranelli Tavares Dutra, Joelma Santana Siqueira</i>	<b>127</b>
<b>A crônica no Brasil: um gênero em mutação</b> <i>Dirceu Magri</i>	<b>139</b>

# ***Apresentação***

## **Apresentação**

Como continuidade ou como desdobramento da modernidade, tudo aquilo quanto designamos sob a adjetivação de “contemporâneo” haverá de prestar algum tributo à tradição imediatamente anterior, que nunca se oferece qual bloco monolítico infenso a intervenções pré-existentes. Ao invés, a tradição literária e, em especial, a lírica está em constante revisão junto ao público, que é, afinal, quem lhe confere valor e lhe dá visibilidade. Sem ignorar que a tradição lírica brasileira mais frequentada é constituída pela tríade de poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, este número se propõe a atualizar essa mesma tradição por meio de um ponto obscuro, o qual pode ser sintetizado pelo nome de Joaquim Cardozo, que reúne a contrapelo uma infinidade de conflitos oscilantes entre aqueles três poetas, com os quais sua obra se limita. Tal limitação pode ser tomada pela interface do fazer poético com a engenharia – a pretexto da aproximação com a obra de João Cabral; pelo prefácio do seu primeiro livro *Poemas*, assinado por Drummond, que veio a ser índice e modelo de sua interpretação; ou ainda, pela *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, organizada por Manuel Bandeira, onde as composições daquele outro pernambucano apareceram primeiramente em livro, em meio a tantos outros poetas de relevo, apesar da obscuridade identificada pelo qualificativo de “bissextos”, que ocasionalmente lhe foi auferida. Por uma razão ou por outra, Joaquim Cardozo é um nome capaz de ser acionado como instância por meio da qual aquela nossa tradição pode ser animada.

Constituindo-se, pois, como outro veio daquela mesma tradição que orienta a escrita e a leitura de poesia contemporaneamente, é preciso asseverar o caráter polígrafo de Joaquim Cardozo, que se insurgiu pela poesia mais do que pelo teatro, pelo ensaio mais do que pela prosa de ficção, sem deixar de comparecer em nenhum desses gêneros, conforme se vê ao longo das colaborações aqui reunidas. Menos do que um protocolo de leitura, sua diversidade expressional enseja um modo de apreciação, haja vista que a autoria em pauta não se submeteu a programas nem seguiu manifestos, mas esteve sempre às voltas com suas inquietações mais íntimas, não raro convertidas em problemas objetivos e públicos, aos quais soube dar acabamento compatível com suas circunstâncias. Isso tudo consigna-lhe um lugar todo próprio no seio da modernidade literária brasileira, porquanto amplia e estende aquilo que antes se oferecia como convenção cristalizada, mesmo quando nos reportamos a referências mais remotas, seja de extração popular, ibérica ou, em sentido mais amplo, na acepção da tradição ocidental mais longínqua ou da tradição oriental mais acessível. De um

modo ou de outro, o autor Joaquim Cardozo se coloca como um dínamo que faz girar a máquina da literatura, entendida como um bem cultural universal que, circunstancialmente, se organiza em língua portuguesa.

Os artigos que constam nesse dossiê reiteram, em posicionamentos e métodos de abordagem variados, a potencialidade desse autor, pois, além de sinalizarem para o fato de que sua literatura demanda novos estudos, ampliam o repertório crítico acerca de sua obra. O primeiro artigo da sequência, “Alguns aspectos da Paisagem em Joaquim Cardozo”, de Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira, atualiza o seu trabalho pioneiro na leitura do poeta, publicado inicialmente como dissertação de mestrado, o primeiro de que se tem notícia sobre a obra cardoziana no âmbito universitário, sob o seguinte título: “De ventos e números: sobre a poesia de Joaquim Cardozo”. Com forte caráter ensaístico, a mão do crítico enlaça os conflitos autorais com sua recepção circunstanciada, sob uma escrita muito saborosa, que dá a seu artigo um lugar compatível com a trajetória de leitura do autor abordado. Uma vez que já sinaliza a revitalização das suas leituras cardozianas anteriores, por meio da paisagem acessível naquela escritura, Gesteira remete à constituição imagética sobre alguns elementos espaciais em sua lírica, especialmente as sombras, a noite, os ventos e o mar. A propensão dessa lírica a entoar certa leveza, que concorreria para a constituição do eu, ao mesmo tempo em confirmaria determinada vocação de transpor a paisagem apresentada, coloca-a em constante movimento.

Por um lado diverso, mas ainda sobre as concepções de paisagem em Cardozo, há o texto de Manoel Ricardo de Lima que comparece no dossiê sob o título de “Joaquim Cardozo ou pequenas imagens do deserto”, no qual amplia discussões sobre interpretações das imagens do deserto nesse poeta. Em seu texto, Lima apresenta o pensamento do poeta como um jogo político incessante que tanto arejaria quanto tensionaria o peso do modelo institucional do modernismo, como “uma potência de contorno às estruturas socialmente determinadas”. Para rediscutir aquilo que nomeia o “deserto assombrado” no autor, o estudioso remete a dois trabalhos do artista inglês Richard Long e evoca João Cabral de Melo Neto, que teria se aproximado dessa imagem cardoziana ao remontar, pela repetição, um outro sentido, que amplia e desdobra a imagem anterior.

O artigo seguinte, “Levantamento textual para edição crítica do livro *Poemas* de Joaquim Cardozo”, assinado por Éverton Barbosa Correia e Vinícius Esteves Ramos, volta-se para uma das questões mais problemáticas do acesso à obra cardoziana, que passa pela sua própria condição material e, conseqüentemente, sobre o que deve ser considerado ali como texto, uma vez que os versos e os poemas ali coligidos mudam ao longo das sucessivas

edições. Os problemas decorrentes das reedições que aquele livro apresenta são de várias ordens, desde suas disposições gráficas até elementos paratextuais, sem ignorar a própria lexicografia ou a distribuição das palavras no espaçamento da página. Através das orientações da crítica textual, ali consta uma comparação entre todas edições da obra existentes até o momento, bem como três exemplares autógrafos, ainda com anotações manuscritas do autor, levantando uma especulação acerca do que constitui o livro, seja como objeto estético, histórico ou linguístico, tanto pela sua recepção crítica quanto pela prefiguração autoral junto à historiografia. Assim, as dissonâncias entre as várias reedições dos poemas do livro são detalhadas e se constituem em um valioso estudo para as possíveis leituras interpretativas dos textos líricos da obra inaugural do autor.

O artigo “Um estudo sobre a presença da lírica de Joaquim Cardozo nas histórias de literatura brasileira” de Elaine Cristina Cintra também faz algo mais do que uma análise, porquanto apresenta a recepção da poesia cardoziana tanto entre seus confrades e amigos poetas – o que vale para Bandeira, Drummond e Cabral – quanto pela sua cristalização na historiografia literária, que é tão vária quanto desproporcional no tratamento devotado por cada um dos historiadores recentes da nossa literatura. Ao final, ficamos com um balanço bastante controverso de nossa narrativa histórica, mais do que da figura autoral, que ainda paira esfumada no contexto de nossa historiografia, seja pela dificuldade de enquadramento de sua poesia, seja pela sedução de simplesmente repercutir o que Drummond dissera já no primeiro momento de sua publicação autoral, quando o qualificou como “modernista dissidente”. Entre este qualificativo e o de regionalista tardio, parece que qualquer informação é cabível, mesmo quando não se volta para a descrição da obra, o que a leitura em pauta pretende emendar.

Em relação aos temas que consolidaram a leitura crítica da lírica do autor, Wilck Camilo Ferreira de Santana e Serry Morgana Justino, em “O *flâneur* e a cidade moderna: representações do Recife na obra poética de Joaquim Cardozo”, revisitam poemas que assinalam fortemente a presença de Recife, especialmente no que se refere às relações estabelecidas por tais textos com uma possível dimensão modernista. Os autores, então, elegem a figura do *flâneur* para desenvolver uma interpretação que buscou “ler a escrita da cidade e a cidade como escrita, apropriando-se do texto literário como fonte significativa de criação e recriação de história urbana”.

As questões da modernidade também são denotadas no artigo “Ecopoéticas na literatura brasileira: memória e modernidade na poesia de Joaquim Cardozo”, de Zélia Monteiro Bora, que se volta para “Recordações de Tramataia”, um dos textos líricos mais

tangenciados pela crítica quer pela sua ressonância da paisagem representada, quer pelos seus artifícios poéticos que ainda hoje surpreendem pelo resultado estético de indiscutível beleza. A autora propõe um olhar ao poema pelo viés metodológico da ecocrítica, buscando discutir a visão que Cardozo apresentaria neste poema a respeito do meio ambiente e do papel da natureza, na qual a experiência humana se mede em termos de um “legado ontológico” proveniente da relação do residente daquele espaço com a mesologia circundante, que a poesia lírica em vários momentos da história da humanidade expressou.

De diversas maneiras, então, o dossiê propõe revisitar uma produção autoral que se manifestou em várias frentes literárias ou críticas – incluindo aí a crítica de arte – as quais, como dito anteriormente, instigam pelo seu potencial de representatividade e, ao mesmo tempo, de autonomia conceitual do que define o entendimento estético em pauta. Assim, os estudos aqui reunidos se apresentam na mesma temporalidade que caracterizam a definição autoral, donde a designação de “contemporâneo de si mesmo”, porquanto suas leituras acionam vários prismas interpretativos, que o conduzem a um lugar imprevisto e que evidenciam a necessidade de revisão dessa literatura, cuja perspectiva de abordagem demanda novos posicionamentos críticos, o que sempre está em constante movimento.

Além do dossiê dedicado à poesia de Joaquim Cardozo, este volume também apresenta uma seção de tema livre, contando com dois artigos. No primeiro, Kariny Ranelli Tavares Dutra e Joelma Siqueira Santana, em “A decadência do patriarcado em *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso”, confrontam esta obra com os estudos de Gilberto Freyre sobre a família patriarcal no Brasil, e analisam como tal situação se faz representar nos procedimentos estéticos da obra do romancista.

Nessa mesma seção, ainda se inclui o estudo “A crônica no Brasil: um gênero em mutação”, de Dirceu Magri, em que o autor remete às mutações da crônica ao longo do tempo, especialmente aquela que se fez publicar em periódicos, analisando as possíveis inflexões culturais entre França e Brasil nesta atividade, e destacando alguns autores nacionais que contribuíram para a consolidação do gênero no país, com especial atenção a Machado de Assis.

Assim, o volume em sua totalidade, além de sinalizar para a necessidade de um olhar mais amplo para a poesia de um dos maiores autores do século XX no Brasil, que decididamente merece ser revisitado pelos estudiosos da poesia deste período, também contempla outras visadas e autores, contribuindo, dessa forma, oportunamente a uma revigorada discussão sobre alguns direcionamentos dos estudos literários no país.

Vicosa-MG, 05 de fevereiro de 2020.

Elaine Cristina Cintra

Éverton Barbosa Correia

(Editores do dossiê “Joaquim Cardozo, contemporâneo de si mesmo”)

# ***Artigos***

## Alguns Aspectos da Paisagem em Joaquim Cardozo

Sérgio Martagão Gesteira<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem por objetivo examinar alguns componentes como as sombras, a noite, os ventos e o mar na poesia de Joaquim Cardozo, procurando compreender como o sujeito lírico os articula, a dialética entre o fundo histórico e certa vocação-de-transpor esse enraizamento, os apoios estilísticos de que se serve o poeta e a expressão da presença do mundo que seus poemas manifestam.

**Palavras-chave:** Joaquim Cardozo. Poesia e paisagem.

### Aproximação da paisagem

A atenção de Joaquim Cardozo quanto à “matéria do mundo grande”<sup>2</sup> resulta no assinalamento de uma experiência de fascínio e nostalgia. Frente a um real plurívoco e movente (“Poliedro de mil faces, fazendo-se, se refazendo”<sup>3</sup>), a palavra poética expressa de modo singular seu acolhimento do advento do mundo. Traduzida a matéria por esse devir proteiforme, o sujeito lírico logo percebe nela, como um atributo de origem, “a angústia do mundo (...) sufocada” (CARDOZO, 1979, p. 137).

O fluxo perpétuo e multívoco com que o sujeito lida se corporifica, na poesia de Cardozo, nas brisas e ventos que acometem o litoral nordestino. Mas, talvez pela aproximação de um real ontologicamente angustiado, tais ares propendem à pintura de uma ambiência de corte nostálgico, afim de certa vocação taciturna do próprio sujeito que a refere.

Como este olhar, em que pese o flagrante vínculo afetivo com as paisagens em que toca, ostenta certo rumo abstratizante, o visível ganha atributos de leveza, que carregam para os textos do poeta seres como nuvens, brisa, ventos, fumaça, silêncio, asas. A menção a asa(s) parece bem exemplar dessa leveza. Se os pássaros são elementos pouco incidentes na obra, sua apreensão metonímica pela asa aparece no quádruplo de vezes em que há menção ao próprio pássaro. Portanto, em relação a este, o que mobiliza a palavra poética é o que o faz um ser no ar — um ser do ar. Ao pássaro pousado faltaria força para o impulso e voos líricos.

<sup>1</sup> Professor Associado de Literatura Brasileira da UFRJ. Doutor em Letras (UFRJ). Organizou e estabeleceu a *Obra reunida* de Dante Milano (ABL). Autor de *A carne da ruína: sobre a representação do excesso em Augusto dos Anjos* (Prêmio Mário de Andrade de Ensaio em 2000, Fundação Biblioteca Nacional). E-mail: sergiofmg@gmail.com

<sup>2</sup> “Prelúdio e elegia de uma despedida” (CARDOZO, 1979, p.120).

<sup>3</sup> “Visão do último trem subindo ao céu”, parte VII (CARDOZO, 1979, p.137).

Além dos ventos, ou antes, em conjunção com eles, as águas e a noite também alcançam a hegemonia do olhar de Joaquim Cardozo. A leveza e a tenuidade dessa poesia tendem a afastar a luz mais incisiva, categórica, como a que se desenha no meio-dia a pino da lição cabralina ou, no feliz dizer de Cardozo, naquele “azul em ponto”<sup>4</sup>. Por seu turno, repercutindo enfaticamente a esquivança da luminosidade na paisagem, a noite encontra o espaço adequado para abrir seus matizes para um sujeito lançado no aflito encaço do que se subtrai à imediata decifração. Momento propício, desde logo, para a cogitação do nada e a inserção da morte na obra.

Esse eu angustiado de alguns textos de Cardozo não se volta tanto para si, como o fez e com isso deliciou-se, malgrado o travo de amargura, a alma romântica. No geral, ele pouco contracena consigo mesmo. Nas poucas vezes em que o faz, traduz-se como vivência da errância: “Estou só, sem destino e sem abrigo” em “Mariana” (CARDOZO, 1979, p. 12). Em passagem ulterior, flagrar-se-á como “caminhante solitário no deserto, no noturno” de “As janelas, as escadas, as pontes, as estradas”, o que se reitera em pequeno rearranjo pouco em seguida, como “caminhante deserto, no noturno e solitário!” (CARDOZO, p. 180-181).

A nota melancólica igualmente desponta quando o poeta abandona o olhar que se encanta pelos quadros da natureza, como em “Dezembro” — “Profusão de verdes novos/ As cajazeiras todas se enfolharam,/ Sobre os telhados voando as andorinhas” (CARDOZO, 1979, p.14) — e se detém no espaço urbano, momento em que a enunciação desliza a pouco e pouco para os tons desmaiados, em reminiscências de um tempo mágico, de branda melancolia:

Eu vejo os subúrbios tranquilos,  
A paz dominical entre os homens e as coisas,  
As casas brancas de telhados de biqueira  
E fico a pensar e a sentir  
Dentro de minha tristeza espiritualizada.

Tenho a suspeita de um talvez feliz,  
Vaga incerteza de um prazer antigo,  
Ah! Desejo de lembrar coisa esquecida,  
Raras, remotas, imprecisas volúpias de segredo e de saudade. (CARDOZO, 1979, p.15)

Essa espiritualização da tristeza, também por efeito da pluralização dos entes que aí se dão, impede o discurso de resvalar para o tom mais dramático, porquanto dispersa a eventual concentração desse estado em um ser ou fenômeno representativo. A pátina melancolizante não deixa de despontar aqui e ali, atingindo expressão mais incisiva, por exemplo, quando se observam, em “Prelúdio e elegia de uma despedida”, o fascínio e a angústia congeniais da inscrição humana na paisagem de uma noite total. É quando se

---

<sup>4</sup>“Soneto da vinda” (CARDOZO, 1979, p. 195).

delineiam “as curvas de nosso grito”, lancinante ressonância da retração da totalidade dos entes à presença do homem, o que só faz percutir “de nós, a ausência e o vazio” (CARDOZO, 1979, p 120.). Ou, no “Soneto somente”, em que o advérbio de modo do primeiro terceto circunscreve, em feição severa, a pouca relevância do obrar do próprio eu: “Pois tudo quanto fiz foi superfície/ De inúteis coisas vãs, humanamente” (CARDOZO, 1979, p. 196). Porém o obrar humano, enquanto inscrição na História, não recebe de Cardozo o discurso aficionado, a entronizar as augustas conquistas do *homo sapiens*. O que convoca o poeta com inegável apelo é antes a consideração do mundo em sua mais vasta presença — o grande cosmo da vida. Por isso o sujeito dos versos de Cardozo, como o dissemos, situa-se de preferência à margem das cenas, a não ser como instância enunciadora inevitavelmente implicada na tradução para a poesia da “matéria do mundo grande”.

Face à vastidão desta, a voz poética pode soltar-se e verbalizar toda sorte de conjecturas sobre os quadros que concebe, ainda as mais hipotéticas. Disso resultam sintaxes imaginárias expressivas, sutilmente tocadas pelo *humour*, como neste passo da “Poesia da presença invisível”:

Através do quadro iluminado da janela  
Olho as grandes nuvens que chegaram do Oriente  
E me lembro dos homens que seriam meus amigos  
Se eu tivesse nascido em Cingapura (CARDOZO, 1979, p.18)

O à vontade com que Cardozo se acerca de realidades conjecturais fica aí manifesto: as segmentações de espaço e tempo baralham-se, a hipótese encontra o apoio em que possa fluir. Na retina facilmente impressionável do eu lírico, o mais túbio movimento suscitará imbricações insuspeitadas. O poeta pernambucano, talvez por sua formação matemática ou de calculista de Niemeyer (pensamos aqui no efeito de leveza das obras do ilustre arquiteto) busca facetas mais sutis na paisagem, como se a quisesse de alguma forma considerar sob o ângulo que favorecesse configurações do leve e do sinuoso. Não poucas vezes frequentam essa poesia o termo curva e cognatos. Não que ele se desapegue do enraizamento na experiência entranhadamente sua, histórica, vivencial, do Recife ou de Olinda, com as cajazeiras, os cajueiros, as macaibeiras, as pitangas e os jasmims laranja a pontuarem a cor local. E outras referências concretíssimas, como o cais de Apolo, despontam desde o primeiríssimo poema de Cardozo, “As alvarengas”, datado de 1925. O mesmo cais ressurgiu logo no segundo, “Velhas ruas”, enquanto o título do terceiro é “Olinda”, e o do quarto, “Tarde no Recife”. Há ainda o sabor de lugares como Pirapama, Persinunga, Serinhaém, Apipucos e outros sítios, que acrescentam a esse tempero localista o encanto sonoro tão propício àquela quarta dimensão do

poema enfatizada por Abrams<sup>5</sup>. Mais para o fim das *Poesias completas*, encerrando o derradeiro dos, assim designados, sonetos, surge o poema “Nossa Senhora dos Prazeres”, que, malgrado as várias igrejas homônimas no Brasil, indica em itálico no final a localização particularizante, de “Na igreja do Monte Guararapes”, não tão distante do centro de Recife.

Apesar de estear-se assim no solo histórico, há em Cardozo, talvez também em herança da dicção simbolista, uma propensão ascensional, de cunho generalizante, em que sobressai a expansão do foco sob a lente lírica. Não é incomum, de igual modo, o olhar do poeta lançar-se, ainda que de forma provisória — porque logo buscando articulações novas —, no diálogo entre o mais abstrato e o concreto.

Não procede buscarmos aqui a proveniência longínqua desse estilo de captura do visível em direção ao etéreo, típico de uma imaginação expansiva. De hábito, senão de índole, o romântico, por exemplo, amou demasiadamente os contrastes, sobretudo o que ostentasse uma impactante subitaneidade, a favorecer a ênfase retórica, como Castro Alves em suas passagens mais interjetivas, acionadas por pressão do tempo histórico. Ou, talvez à guisa de cotejo, a deriva para o outro lado dessa pendulação, no mais adagial do antológico poema, também romântico, com o seu “*Ma sedendo e mirando, interminati/ spazi di lá di quella, e sovrumani/ silenzi, e profondissima quiete*”<sup>6</sup> de “*l’Infinito*” de Leopardi, com que o espírito romântico terá buscado escutar o coração da eternidade e o silêncio do devir. Mas essa harmônica *promesse de bonheur*, tal como Stendhal definiu o Belo<sup>7</sup>, comparece apenas de modo transversal à poesia de Cardozo, pois nela o agenciamento paciente da matéria não se vê subsumido à hegemonia de um espaço dispersivo, subtraído ao mais pulsátil. O devaneio que sustenta e enforma a poética cardoziana se encontra, muitas vezes, surpreendido por inesperadas e bruscas segmentações, sob a ação de um fascínio a discernir, na totalidade *physica* do mundo, as forças aí arregimentadas e atuantes, tudo sob o rigor da formalização atenta, mas rigor que mira também o vigor com que a matéria comparece com seu peso próprio, sua presença multifária, seus ruídos, seus espasmos. Não raro, tais forças, enfatizando a turbulência do mundo, são o sinal agônico de um estado de desamparo da matéria consentâneo ao do eu lírico, o que se refratará em marcas do fluxo incessante dos seres, um dos quais, os ventos, mais ou menos brandos, mais ou menos intempestivos, se tornam protagonistas dos sítios por onde passam.

<sup>5</sup> ABRAMS, M.H. (2012). Abrams se refere ao potencial enriquecimento do poema por tudo aquilo que os elementos fônicos e outros recursos da leitura oral podem acrescentar ao texto, pela interação criativa com o significado e a disposição (*mood*) deste.

<sup>6</sup> LEOPARDI (1974, p. 41). “Mas sentado e mirando, intermináveis / espaços além dela, e sobre-humanos / silêncios, e profundíssima quietude” (traduzimos).

<sup>7</sup> “*La beauté n'est que la promesse du bonheur.*” (STENDHAL, 1857, p. 34). “A beleza não é senão a promessa de felicidade. (traduzimos).

## **A paisagem, mais de perto**

A maneira como Joaquim Cardozo se abeira do real visível explica o generoso acolhimento das imagens de trânsito, donde a altíssima incidência de brisas, ventos e ventanias nos poemas. Os ventos ganham específica textura quando se traduzem por “(...) finos cabelos/ Na luz (CARDOZO, 1979, p. 43); ou quando com eles se enlaçam, como em “Elegia para Benedito Monteiro”: “Nos teus cabelos há vestígios das indomáveis ventanias” (CARDOZO, 1979, p. 20); ou, ainda, em “O capataz de Salema”, de “Fragmentos de uma conjectura dramática”, na inspirada imagem de “Luzia, dos teus cabelos/ Farei os ventos da noite,” (CARDOZO, 1979, p. 83).

Frequentemente, pela circunscrição geográfica desses ares no Recife, em Olinda e em outras plagas do litoral nordestino, trata-se de ventos sobretudo marinhos, como em “Inverno”: “Ventos, velas fantasmas que vêm perdidas do alto mar.” (CARDOZO, 1979, p. 8); ou “O vento vinha do mar sobre os sobrados antigos/ Do velho Recife:” (CARDOZO, 1979, p.183). Mas não advém apenas desse fundo histórico e mais personalizado o prestígio deles na obra do poeta. Por si mesmos, eles são muito adequados a modular afetivamente os elementos da paisagem. No mundo incansavelmente posto a mover-se (não fossem os ventos antes de tudo o que passa), a realidade encontrará neles, desde a mais tênue brisa aos ares mais impetuosos, a imagem propícia a figurar um mundo enriquecido por ritmos plurais.

A manifestação deles não se limita apenas ao mais trivial registro no corpo do sujeito poético, como em “Ouço o vento do mar na telha-vã” do segundo dos “Três sonetos positivos” (CARDOZO, 1979, p. 61), mas igualmente no corpo do próprio vento, o que aumenta a informação estética da incidência: “A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos” de “Inverno” (CARDOZO, 1979, p. 8); ou nesta imagem, já de vivo corte surrealista: “Ao passo que, em falsete, a voz fina do vento/ Faz rir os cartazes.” de “Recife morto” (CARDOZO, 1979, p. 17) ; ou neste “E pelos pés difusos do vento é que marchou/ Na bruma das madrugadas...” de “Canto do homem marcado” (CARDOZO, 1979, p. 78).

Não poucas vezes as agruras, agora já existenciais, do vento ocupam o prosaísmo, exprimindo com insistência o compadecimento da poesia de Cardozo quanto aos seres que, por sua própria natureza, se apresentam erradios, em quadros que lhes ressaltam o desamparo inato ou circunstancial. Não é raro o repontar dessas cenas de fragilização e penúria. Citaremos algumas, a começar pelas do já referido “Inverno”, de 1925: “Pobres ventos sem trabalho,/ Expulsos dos moinhos, dos navios,/ Desembarcados no primeiro porto,”; e, prosseguindo nessa convincente personificação dos ventos desgarrados: “E que vão pelas ruas

vazias/ Batendo às portas num clamor de rajada,/ De lamento e revolta. (CARDOZO, 1979, p. 8). Apresentam-se também como ventos “feridos”, “irados” em “Figuras do vento” (CARDOZO, 1979, p. 43). Ou nesta caracterização da primeira estrofe de “Ventos, puídos ventos” : “Gastos no seu tecido,/ Trapos que se penduram/ Moles da verde palha.” (CARDOZO, 1979, p. 54).

É oportuno lembrar o valor simbólico daquele “vento sombrio” que fecha de modo lúgubre o *Trivium*, no “Cântico da Serra dos Órgãos”, verdadeiro libelo contra essas afobadiças criaturas, os homens, “Correndo nas planícies do chão e do ar/ Em suas máquinas ingênuas;/ Apressados, sôfregos, apressados. ¡Como apressados!” Esse sombrio vento fecha ao modo de um resíduo póstumo e pesadelar a aniquilação definitiva do planeta e do bicho da terra tão pequeno, na catástrofe cósmica em que os humanos, supostamente superiores no conjunto da natureza, “Da vida natural se desfazendo,/ Se tornarão bonecos, robôs, títeres, fantoches...” (CARDOZO, 1979, p. 149), a cena completando-se soturna: “E muito antes que a Terra deles prescindia,/ Que a Terra recuse as suas presenças,/ Os homens estarão mortos suicidas;” (CARDOZO, 1979, p. 153). Como se vê, muito desse discurso tem sua atualidade.

Mas, quanto aos ventos, uma circunstância lhes justifica a presença além dessa intensiva modulação lírico-afetiva dos quadros precedentes: a de atribuir vivacidade ao que, de outro modo, seria o império do amorfo, do esvaecido. Encena-o magistralmente o “Jardim de terra e vento”, que opõe a um prévio cenário desvitalizado a súbita irrupção da força arborescente do vento: “(...) que, às vezes, floresce em vela branca,/ Frutifica em asas e em gotas d’água;”, resultando na exortação de “Vinde colher seus frutos, suas bagas maduras!” (CARDOZO, 1979, p. 173). O vigor germinativo dos ventos contrasta com o *status quo ante* do quadro natural:

Estava tudo tão vazio!  
Tão geral e eterno, tão calmo e perene!  
— E, de repente, olhai!  
Há rodopios e torvelinhos, turbilhonando.  
Aqui cresceu um pé de vento  
Um outro mais além e o outro mais além  
Assim formando arvoredos de ventanias. (CARDOZO, 1979, p.173)

Além dos ventos, outra das matrizes diletas, proveniente do enraizamento da voz poética no espaço nordestino, e que também responde pelas imagens de movimento são as águas, não tanto as empoçadas, confinadas em ambientes lacustres, mas as agitadiças, como as do mar aberto, ou as que se precipitam, como as da chuva, ou correm, como as dos rios.

Em confluência com o mar, e ainda como desnorтеio dos ventos provenientes das paisagens marinhas, ou com estas urdindo seu mútuo pertencimento, lemos em “Inverno” a

penúria e a agressividade dos *exclus*, nestas “Velas fantasmas que vêm perdidas do alto mar.” (CARDOZO, 1979, p. 8) ou, nos mencionados “Ventos, puídos ventos”, vistos como “Tristezas do alto-mar./ Murmúrio gotejante”(CARDOZO, 1979, p. 54); ou na derradeira sextilha do mesmo poema, os “Ventos, naves de vento,/ Cargueiros de amarugens;”, com essas amarugens, que significam amargura, tristeza, podendo aqui associar-se, além de ao mar, e por liames imaginários e fônicos, a amar e a marujos, nesses cargueiros que colhem “os sons aflitos” de um “afrontado mar”, e se tornam a “voz dolente”, que o poeta ouve cantar, no mesmo poema.

Afrontado mar... De fato, em que pese aqui e ali a celebração da solaridade e dos claros painéis marinhos na obra do poeta pernambucano, tal como o ressaltam versos como os do tão flagrantemente intitulado “O meu canto é de sol!”, até naquilo que o faz iniciar-se e fechar-se com a mesma asserção efusiva do título, além da feliz escolha de uma ave de tão fulgurante exuberância quanto o pavão, símile dos coloridos do mar nordestino:

O meu canto é de sol. . .

(...)

É de sol, é de sal  
Desse mar nordestino  
Suas cores abrindo  
Como um pavão!

O meu canto é de sol! " (CARDOZO, 1979, p. 55)

; apesar, portanto, deles, dessa dicção calorosa e colorida, o mar em Cardozo costuma aproximar-se do enquadramento noturno, também em sua tradução emotiva. Como em “(Eu) Que vi paisagens do céu erguidas sobre a noite do mais alto e puro mar,” do “Poema dedicado a Maria Luiza” (CARDOZO, 1979, p. 30); e em “Do Recife se desce para o mar./ Para a noite do mar.” de “Nesse mar” (CARDOZO, 1979, p. 56).

É que o mar, assim como a noite, é agenciador de um tema muito caro à obra de Cardozo: a morte e, de modo conexo, a memória amorosa, desde cenas de recordação tocadas de delicadeza, como em “Venho para uma estação de águas nos teus olhos;/ Ouves? É o rumor da noite que vem do mar./ Meu amor.”, de “Canção” (Cardozo, 1979, p.15).; ou o mar e suas ondas, compondo-se também no discurso amoroso, como nesta, a justíssimo título, antológica “Canção elegíaca”, a repercutir, na metamorfose mágica dos seres e na retrogradação das águas, a cogitação da futura morte da amada:

Ondas do mar — traiçoeiras —  
A mim virão, de tão mansas,  
Lamber os dedos da mão;  
Serenas e comovidas

As águas regressarão  
Ao seio das cordilheiras; (CARDOZO, 1979, p. 81-82)

; até as ondas, já não mansas, mas arremetidas, impulsivas, evocando as lutas da invasão e a permanência holandesas em Pernambuco, como na passagem, vincada de um assomo alucinatório a irromper em frases nominais nos seguintes versos, em acumulação cinética que secciona *ex abrupto* o curso do enunciado, agora historicamente encandecido:

Vultos brancos de aparições estranhas,  
Vindos do mar, do céu... Sonhos! Evocações!

A invasão! Caravelas no horizonte!  
Holandeses! Vryburg!  
Motins. Procissões. Ruído de soldado em marcha. (CARDOZO, 1979, p.17)

Quando vinculado à condição mortal e suas circunstâncias, o mar aparece, além de aliado à noite e aos ventos, de igual forma às ondas e às chuvas que lhe acentuam o perfil fremente. Ilustra a contundência que perpassa essa figuração tempestuosa a “Elegia para os que ficaram na sombra do mar”, de *Poemas*, de 1947, mas elaborado, como o texto o indica, na concreta Praia do Farol, em Olinda, em 1937, o que lhe espessa o efeito de real:

Noite avançada, muita chuva no mar,  
Uivos, latidos de ventos soltos, desesperados,  
Vozes rezando de naufragados.

Ouço que estão batendo à minha porta.

São aqueles que vivem na escuridão do mar  
São aqueles que moram com a noite no fundo do mar  
E com a noite e com a chuva estão batendo à minha porta:  
São piratas, são guerreiros,  
São soldados que voltavam das Índias,  
São frades que iam para o Japão,  
São soldados, são guerreiros,  
São marinheiros.

São eles que passam levados pelo vento  
Ao longo dos mocambos dos pescadores;  
São eles que giram como grandes e estranhas mariposas  
Em torno do farol.  
Sim, são eles que vão a estas horas, voando  
Nas asas da chuva e da noite e das ondas do mar.  
São soldados, são guerreiros  
São marinheiros. (CARDOZO, 1979, p. 27-28)

Notem-se os traços intensificadores do desconcerto dos elementos integrantes do quadro: a hora tardia, a manifestação vocal que animaliza o vento e expõe seu franco desnorteio (“uivos”, “latidos”), a ecoar dramaticamente nos fonemas plosivos aliterantes e na

fricativa de “latidos de ventos soltos”, bem como nos esses da intensa sibilização; e o reverberar deles, ventos, no “estão batendo” do monóstico seguinte, por sua vez reduplicando o gerúndio de “vozes rezando”, o que resulta no prolongamento do desconcerto pelo recurso da presentificação. Entretanto, para que o traço sibilante da consoante não vozeada /s/ dos entes pluralizados não comprometa a cristação geral da cena, suavizando-a, o terceto se apoia, desde o início, nas constrictivas de vocábulos como *chuva*, *uivos* e “ventos desesperados”, e mesmo nessas “vozes rezando”, logo referidas como “de naufragados”, com a abundância dos róticos que, a partir desse terceto inicial, se espraiam na designação dos personagens permanecidos à sombra do mar — os *guerreiros*, *frades*, *piratas* e *marinheiros*, no fecho da oitava.

Observe-se, ainda, o recurso anafórico de “São”, a exprimir a insistência dos que se foram para a sombra das águas e agora emergem para os ares e as luzes do farol, ressuscitando a memória das navegações que singraram os grandes mares entre o crepúsculo do Medievo e a aurora da Renascença (no poema, as Índias, o Japão, os soldados, os clérigos) e agora volteiam sobre os mocambos como “grandes e estranhas mariposas”. Há nada menos que onze ocorrências de versos iniciados assim no conjunto desses dezessete, sem contar o “Sim, *são* eles que vão a estas horas, voando” em que novamente as fricativas realçam a figuração da mobilidade.

Mas nem sempre o mar ostenta essa face dramática e tempestuosa quando se alia à morte. E assim acontece quando traz para a poesia a evocação de uma outra noite, a qual, em Joaquim Cardozo, se inelutável e lutuosamente carrega logo a rememoração do mar, propicia à dolência de algumas das palavras do segundo dos “Três sonetos positivos” a seguir — como as “imprecisas mágoas”, o “ferido corpo” — um final apaziguamento por efeito do tom final, encantatório:

Por senda escura uma visão me leva...  
Em vez dos claros rumos da manhã  
Sigo um caminho, um chão feito de treva,  
De légua de colina e de rechã.

Em vez do alvor das nuvens que me enleva  
Das nuvens de que a tarde é tecelã  
Olho o vulto da noite que se eleva  
Ouço o vento do mar na telha-vã

Da noite preta que me estende os ubres  
De novo sorvo os meus sonhos insalubres  
E o leite sugo de imprecisas mágoas.

Do mar que ao fim de tudo há de me ter  
Se o meu ferido corpo merecer  
O encerro, o encanto e o cântico das águas. (CARDOZO, 1979, p. 61)

O soneto se elabora com uniformidade quanto aos que nele atuam. Os quartetos opõem, com reconhecível simetria entre os dois versos iniciais e os dois finais de cada um deles, o dia e a tarde, que a voz da enunciação afasta, e a noite, que ela acolhe. O primeiro par de versos do quarteto inicial concentra a oposição básica “senda escura” x “claros rumos da manhã”, enquanto o segundo par reforça o peso da escuridão da noite no caminho “de légua de colina e de rechã”. Os fonemas laterais em “colina” e “légua”, recaindo nas sílabas tônicas dessas palavras, emprestam-lhes a musicalidade capaz de sugerir um rítmico percorrer dessas terras altas em que eu lírico se põe, ou a que o leva sua visão.

A segunda estrofe subdivide-se, com nitidez, igualmente em dois pares, o primeiro referente a alvor, ainda que o da tarde (prenúncio, talvez, do anoitecer que se imporá); e o segundo, contrastando o olhar e o ouvir, complementar e respectivamente referidos a “o vulto da noite” e “o vento do mar”, sintagmas em certa medida paralelísticos, seja pela estrutura sintática (verbo-objeto direto-adjunto adnominal), seja pela unidade rítmica, com a marcação das sílabas fortes nas primeira e terceira sílabas de seus respectivos versos, até, portanto, alcançarem o ictos da sexta sílaba, a abrir a cesura ao decassílabo heroico: “O/lho o /vul/to /da /noi/te /que/ se e/le/va / Ou/ço o /ven/to/ do/ mar/ na/ te/lha/-vã”.

Até aqui, em termos de imagem, estamos situados, pois, em um espaço alto, como o referido altiplano (“rechã”) e a colina, realçados por termos como nuvens e o emprego do verbo elevar. Os tercetos, por sua vez, se dividirão de maneira consequente e complementar: a noite ocupará o primeiro deles, e o mar, o segundo. O aleitamento propiciado pelos úberes da “noite preta” (possível cruzamento com a imagem de uma ama de leite, ou de uma mãe preta) ganha sua restrição, possivelmente moral, na adjetivação aplicada a sonhos, “insalubres”, e em seguida estende sua negatividade mediante as “imprecisas mágoas” do verso subsequente. O soneto, a esta altura, adquire traços que adensam certos termos indiciais das quadras precedentes, como a “senda escura”, o “chão feito de trevas”, o “vulto da noite que se eleva” (em que a oração adjetiva pode referir-se seja ao vulto da noite ou apenas à noite, mas ambas alternativas confluindo para a mesma caracterização).

Consideremos agora o último terceto. Ele abandona os sítios de altitude para baixar ao mar, e nesse descer também simbólico reitera-se a marca dolorosa no sujeito — aqui seu corpo, dito ferido. Neste passo — “Do mar que ao fim de tudo há de me ter” — o eu, que já sorvera o leite dos úberes da noite, agora refere o seu, por assim dizer, túbulo marinho, matizado pelas graças, não propriamente do mar, da austeridade do mar, tantas vezes tormentoso e atormentado; mas de suas mais femininas, sedutoras e/ou maternais águas cantantes, a enlevarem o sujeito lírico ao figurar sua hora derradeira.

## Deixando a paisagem

Tanto o modo de aproximar-se quanto o de distanciar-se das terras que aparecem na poesia de Joaquim Cardozo se assinala também pela expressão do longínquo como estilo da enunciação. Trata-se do modo de olhar que contempla, na dupla acepção usual do verbo, a paisagem sob a ótica do predominantemente vago, ensejando uma estética do tênue.

Nesse sentido, a consideração do fluxo das coisas prefere um tempo pouco aquecido. Se o eu lírico se vê atraído pelo movimento a indicar uma vitalidade que o fascina quase sempre, por outro lado ele não se mostra seduzido, como já pontuamos, pelos quadros de intensa movimentação, tal como os típicos dos centros citadinos. Em mais de um poema, já desde 1925, o poeta canta a cidade em que nasceu e em que desejaria morrer (“Essa terra do meu nascer/(...)/ Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre,/ A minha terra de morrer.”, de “Recife — várzea: último retorno”, CARDOZO, 1979, p. 157); mas na descrição urbana reiteram-se os elementos que remetem ao tempo antigo e ao presente moderno sem apelo àquela secular cisão em que tanto se comprazia a crítica ferrenha à cidade e o louvor desmedido à paz dos campos, de que há em nossa poesia exemplos à farta — basta lembrar o Fagundes Varela de “Em viagem” ou de “A cidade”, ou o Bilac de “New York”, opondo a metrópole americana à graça mais atemporal de uma pacata Lutécia-Paris<sup>8</sup> —, pois em Cardozo os termos oponentes não tendem tanto a recorrer às tintas fortes. Na dinâmica Recife do século XX, por exemplo, observa-se em Cardozo uma atmosfera menos glamorosa, sem dúvida, se contrastada ao passado da cidade, ao lado antigo e algo mágico das reminiscências históricas. Mas as polarizações não se mostram tão extremadas:

Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;  
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.  
Um camelô gritando: — alerta!  
Algararra. Seis horas. Os sinos.

Recife romântico dos crepúsculos das pontes,  
Dos longos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos holandeses,  
Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,  
Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas do Pacífico;  
Recife romântico dos crepúsculos das pontes  
E da beleza católica do rio. (“Tarde no Recife”, CARDOZO, 1979, p. 7)

Os aportes da modernidade urbana, de que se flagram a algazarra, o “alerta!” do camelô, as ruas tumultuosas, os bondes e os automóveis tagarelas, os aviões<sup>9</sup>, tudo parece contrastar com o

<sup>8</sup> Soneto pertencente à obra *Tarde*, de 1919. In: BILAC, 1985, p. 204.

<sup>9</sup> Cardozo não exhibe entusiasmo por essas máquinas e, confrontando-as aos pássaros, destaca a leveza destes como está em “Canto da Serra dos Órgãos”, onde lemos que os homens “procuraram, imitando as aves,/

“Recife romântico dos crepúsculos”, que traz de volta a memória, não a mais turbulenta, de batalhas, mas a dos “fidalgos holandeses”, em crepúsculos, aliás, ditos “longos”, o que vale frisar aqui. Já em “Recife morto”, e depois de versos tão expressivos como “As janelas das velhas casas negras,/ Bocas abertas desdentadas, dizem versos/ Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.” (CARDOZO, 1979, p. 17), a malha viária da capital pernambucana enseja o belo contraste entre a imagem da dor do corpo crucificado da grande *pólis* e as mãos cariciosas da madrugada:

Recife,  
Ao clamor desta hora noturna e mágica,  
vejo-te morto, mutilado, grande,  
pregado à cruz das novas avenidas  
e as mãos longas e verdes  
da madrugada  
te acariciam. (CARDOZO, 1979, p. 18)

Esse “longas” aplicado a verdes mãos, como os “longos crepúsculos” de “Tarde no Recife”, são bem reveladores de uma peculiar maneira de o eu lírico focar o visível. Talvez haja nisso algo da tendência romântica de requisitar a distância em proveito da idealização, como em “A nudez longínqua e de pérola/ Do teu corpo de nuvem” do “Poema do amor sem exagero” (CARDOZO, 1979, p. 26). De regra, porém, o alongar, bem como o longo e o longínquo são antes um modo de considerar o espaço sob a ótica que privilegia a amplitude na visão do conjunto, ou a distância menos submetida à pressão do detalhe; ou a opção por um aproximar-se em ritmo lento, a colher as linhas sinuosas do objeto: “Desta humilde trapeira sem flores, sem poesia,/ Alongo a vista sobre as águas,/ Sobre os telhados.”, de “Recife de outubro”(CARDOZO, 1979, p. 13); e, contrastando com um “Volume a se conter bem perto”, este “Espaço, a se expandir tão longe/ Mar aberto a proa de navio,/ Trens coleando rampas nos montes...” (CARDOZO, 1979, p. 103).

O longe, o longínquo, o longo não estão apenas a serviço da caracterização denotativa costumeira da distância e do comprimento. Sustentam a referência às origens, que, na sensibilidade ecológica de Cardozo, já em 1925, em “Alvarengas”, os implicavam como vinculados à exploração econômica da mata de onde provinha o madeirame das alvarengas, as quais “Vêm de longe, dos campos saqueados/ Onde é tenaz a luta entre o Homem e a Terra,”; ou, retratando-as sob tintas expressionistas, em “Trazendo, nos bojos negros,/ Para a cidade,/ A ignota riqueza que o solo vencido abandona,”, de modo que, “lentas”, “Vão seguindo, negras, jogando, cansadas;/ E seguindo-as também em curvas n’água propagadas,/ A dor da Terra, o clamor das raízes”.

---

Conquistar um voo”, resultando em que “Apenas conseguiram a fuga da catástrofe/ Nunca o voo legítimo do pássaro/ Que com ele nasceu, (...)” (CARDOZO, 1979, p.152)

(CARDOZO, 1979, p. 3, 4). Em outro passo, potenciadas pelo discurso poético da “Terra do mangue”, menciona-se a origem longínqua das vagas oceânicas, na prosopopeia que lhes flagra, igualmente, o sintomático cansaço: “As ondas do mar que vieram seguindo a noite/ Desde lá detrás dos horizontes/ Estendem-se cansadas na areia” (CARDOZO, 1979, p. 28).

Quando o longe se põe ao habitual serviço da figuração do tempo, ele propende a recobrar passados míticos. Ou mágicos, no lirismo de alto quilate de uma estrofe como esta, de “Canção elegíaca”:

Sopro da vida sem margens,  
Fase de impulsos extremos,  
O teu hálito irá indo,  
Longe e além reproduzindo  
Como um vento que passasse  
Em paisagens que não vemos;  
Nas paisagens dos pintores  
Comovendo os girassóis  
Perturbando os crisantemos. (CARDOZO, 1979, p. 82)

Ou na convergência mítico-sonhosa, quando o longe traz ao poema a memória dos tempos d’antanho, em “Olinda”: “E neste mar distante e verde, neste mar/ Numeroso e longo/ Ainda vejo as caravelas ...” (CARDOZO, 1979, p. 5)

Mencionamos termos como longo, longe, longínquo, alongar, que ocorrem em profusão na poesia de Joaquim Cardozo. Eles se situam em um campo semântico afim da expressão da calma e do cíclico (“Ciclo da matéria frágil, severa e obstinada!”, CARDOZO, 1979, p.10) com que o poeta observa certa dinâmica da natureza, contrastando-a aos “prodígios” irrequietos da civilização da técnica<sup>10</sup>. Daí que, por dissonância, algo do reino do longínquo, do inatural, proveniente da herança mítica de um *illo tempore*, emerge com frequência no presente de cenas e de vultos históricos, o que, em “Recife de outubro”, enseja um convincente amálgama entre a imagem de umas torres agudas e o passado da cidade. Ai os versos, por pressão metonímica e alastramento visionário, aproveitam o percuciente aspecto da torre para trazer à baila, em pinceladas vívidas e trágicas, a evocação de batalhas do fundo histórico, convertendo-as em um forte *memento mori*:

Toda a cidade, eu vejo, está transfigurada  
É um campo desolado, negro, enorme,  
Onde rasteja ainda  
O último rumor de uma batalha;  
E a massa negra dos edifícios,

<sup>10</sup> Já fizemos referência aos pássaros, contrastados ao esforço humano de voar, já que eles têm o voo, como diz a bela imagem do poeta, “guardado dentro das asas”. O mesmo raciocínio se aplica ao contraste entre os peixes e os homens, que apresentam um “— Flutuar vacilante e postigo —” ao contrário dos peixes, destacando, quanto a estes, “a imanência que têm, dos meios fluentes/(...) Navegando o seu dormir”. (CARDOZO, 1979, p. 152-153).

As torres agudas recortando o azul sombrio,  
Cadáveres revoltos, remexidos,  
Com os braços mutilados  
Erguidos para o céu. (CARDOZO, 1979, p. 13-14)

Excetuando-se esses instantes mais tensionais, a emprestar celeridade e fraturação ao enunciado da densa e instigante "Visão do último trem subindo ao céu", o eu lírico prefere atentar para o real enquanto este lhe oferece perspectivas de colher a mobilidade do visível e, dentro desta, a presença do tênue, captado em delicadas sinuosidades, que a abordagem do terreno explorará em gestos longos, lentos, abarcando áreas e tempos longínquos, às vezes voltando-se ao plangente (pense-se na mais de uma quinzena de alusões a sinos na obra), tudo favorecendo uma estética do império transhistórico do Tempo sob o decurso finito, escalonado, do tempo. Há algo de visionário nesse modo de atentar na paisagem. E, no cerne dessa leveza, ou no trânsito em que ela aflora, há o que a promove à visibilidade: a luz.

Não resta dúvida de que o mundo de Joaquim Cardozo banha-se de bastante luz. Assim o convida a terra nordestina, com seus coqueiros eloquentes, suas praias claras, seu sol decidido. Já reproduzimos aqui "O meu canto é de sol"; mas vários outros há em que o sol figura, soberano. Entretanto, ocorrências como "Que saudades do sol. Do mar de sol.", de "Canção" (CARDOZO, 1979, p.15), com a ênfase fulgurante, não é o que predomina nos textos do poeta. Nestes, o astro-rei governa as terras em que reina, mas não se entroniza como o faz em João Cabral de Melo Neto. Porque são as sombras que impõem o seu império.

As sombras respondem muito pelo que dota essa lírica de uma pátina nostálgica, a circular sem vestígios da ênfase traumática com que a mesma sombra – naturalmente tão outra – monologa, por exemplo, na convulsiva obra de Augusto dos Anjos. Por outro lado, em uma poesia, como a de Cardozo, caracterizada pela atenção à mobilidade flexuosa, as sombras esmaecem um pouco a demarcação da territorialidade geral, subtraindo da paisagem os marcos que a confinam à prisão tópica. No mundo de Joaquim Cardozo os seres se mostram receptivos à fluência, a qual, junto ao ensombrecer-se do mundo, propicia sintaxes novas.

Dissemos acima que há bastante luz na obra de Cardozo. Mais pertinente seria se tivéssemos dito: há luz bastante na obra — luz que baste. Pois a noite é por excelência a grande companheira da experiência lírica da enunciação. A noite, de um lado; os ventos e o mar, de outro, eis a tríade nuclear da paisagem em Joaquim Cardozo. São termos rigorosamente hegemônicos, e não apenas em prevalência quantitativa. Valem por seu peso relativo e simbólico, pelo que descerram com referência ao ser do mundo e ao ser nele. Metáfora da vacância, do absconso, do silêncio e da morte, ou da emergência de um real

sobrante a toda designação, elemento de desnorteio e errância do sentido, clausura, esquivança do ser. Esse defrontar-se com a radicalidade do puro Haver enseja a experiência da angústia e em “Prelúdio e elegia de uma despedida” se pode ouvir a queixa funda:

Se a noite é total e completa, por que não nos revela o mistério?  
Por que não nos integra na sua amplidão libertária?  
Inutilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na rocha os nossos nomes  
Como se marcássemos na argila do tempo as nossas pegadas  
Como se inscrevêssemos na cortiça da noite as curvas de nosso grito.  
Sobre dínamos, turbinas e locomotivas  
A inércia-primavera irromperá de novo  
(...)  
Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência e o vazio. (CARDOZO, 1979, p. 120)

Pouco em seguida, a tentativa de significar o choro noturno que o eu lírico ouvira:

Pois esse choro noturno e prolongado  
Das estrelas – como se descesse  
Da terra fria – como se subisse  
E, por si mesmo, como se chorasse,  
Não dará linguagem. (CARDOZO, 1979, p. 120-121)

Ou ainda, o radical assinalamento da noturnidade em outro passo do mesmo poema:

Em vão estendo as minhas mãos na treva  
Para colher o fruto do contato imaturo,  
(...)  
Em vão concentro o olhar nesse negro tecido  
E busco distinguir as sombras disponíveis  
Aos apelos do dia, aos êxtases da cor:  
(...)  
Em vão! Por toda a parte o vulto da recusa,  
O Averso, o Detrás, o Por baixo, o De permeio,  
Multidão de velados rostos, luz voltada. (CARDOZO, 1979, p. 118)

A noite é significativamente referida como “luz voltada”, portanto, ensimesmamento sem frinças, opacificação do em-si nesses rostos encobertos, designações tão expressivas como as que se encadeiam nessa tópica do incontornável: “o Averso, o Detrás, o Por baixo, o De permeio” — acenos do abissal. O retraimento da noite é um oferecer-se ao pronunciamento da poesia, o que, se leva ao exílio humano do inominável, à carne viva da Presença, ata-se à hipótese de percurso em meio ao obnubilado, ao abscondito. É a força da predicação poética: “O “real” se torna presente para nós da e pela predicação, assim como é presente no momento da e pela percepção. (...) Não só pela percepção, mas também pela predicação, nós nos conjugamos ao mundo.” (COQUET, 2013, p. 84).

Por isso, o império da noite e suas miragens não é, em Cardozo, o discurso do niilismo. Sua lírica parece esposar certa inquietação contra a dominância imperial da luz que se lê no

Novalis impaciente contra o dia que insiste: “Há de voltar sempre a manhã? Nunca se termina o poder da Terra?”. No entanto, “fora do tempo e do espaço está o domínio da noite.”<sup>11</sup>. Ainda que trabalhando no regime noturno, o discurso arrisca-se, não capitula ao sono sem fim, pois opõe a tanta vacuidade o som mortal, a palavra acordada, a palavra-“tiro-nas-lebres-de-vidro-do-invisível” (CABRAL, 2008, p. 71) e nisso arrisca forma — brotação incessante — no real amorfo ,arredio, invisível, subitamente visualizável pela força imaginante (a *Einbildungskraft*, imaginação) da lírica . Pois “O que aparece na noite é a noite que aparece, e a estranheza não provém somente de algo invisível que se faria ver ao abrigo e a pedido das trevas: o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se faz ver.” (BLANCHOT, 2011, p.177). O que dessa visibilidade nasce se lê ainda no mesmo poema:

Mas há germinação nesse tranquilo seio de negrume,  
Vegetação de pranto que ascende e se articula  
Em palavras; e floresce e frutifica e amadurece.  
Vozes em fim cantando; tarde finda da colheita;  
Vozes depois fluindo entre paisagem e caminho. (CARDOZO, 1979, p. 118)

Olhando aqui as paisagens da poesia de Joaquim Cardozo, não há dúvida de que elas são zonas de turbulências, onde os ventos atuam como protagonistas assíduos, e onde se assiste também à “primazia do mar alto”, tanto este ocupa a atenção da voz lírica, com suas ondas e os fantasmas trazidos sobretudo pela memória da terra nordestina dos Seiscentos, como as “(..) sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo” (CARDOZO, 1979, p. 23). E, claro, as outras águas, muitas águas — dos mangues, das chuvas, dos rios e das que passam sob inúmeras pontes ditas “apertos de mãos/ Que transportam de um lado para outro lado”; ou se apresentam como impeditivas do livre curso dos rios, que, por isso mesmo, delas se vingam: “Os rios às vezes se revoltam/ Reúnem todas as suas águas/ E investem sobre as pontes-algemas” (CARDOZO, 1979, p. 182). Poética, pois, do movimento, do fluxo incessante. E há ainda, lembremo-nos, a muito alastrada presença das sombras, desde as “sombras inocentes” de “Cajueiros de setembro” até as “sombras inimigas” de “Luzia, acende a lâmpada da sala”, e sua inflexão existencial em “Sou um homem manchado de sombra” do “Canto do homem marcado” (CARDOZO, 1979, p. 77). O valor mais assinalável da sombra, porém, consiste no velamento por ela proporcionado, ao favorecer a imbricação dos seres, fenômeno que se vê iconicamente representado na grafia do próprio vocábulo na parte VIII da “Visão do último trem subindo ao céu”, em que cada grafema se inclui nos que lhe são adjacentes.

---

<sup>11</sup> NOVALIS (2016, n.p.). O texto original diz: “*Muss immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt?*” e “*zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft*”.

Assim como as sombras ensinam que as bordas delimitadoras e privativas dos entes se atenuem ou se desvançam, a noite promove na obra de Cardoso a corrosão gnosiológica. Certo, ela muitas vezes figura sob aspectos benfazejos, como a noite perfumada de “Cajueiros de setembro”, a capaz de carícias de “Recife de outubro”, a que é suave em “Poesia da presença invisível” ou a noite mansa, de “Poema do amor sem exagero”. Mas sua presença maior dá-se pela capacidade de revelar “a pré-coisa fantasmática” (POZZI, 2015, n.p.), o ante-ser, como se lê em “Os objetos antes da noite”:

Por que os objetos se esvaziaram  
Se desocuparam dos seus volumes?  
Das suas cores se derramaram  
E emagreceram nos seus limites,  
Deixando no ar, apenas, halos extremos?  
– Por quê ? Se ainda não é noite. . .  
(...)  
De transparências inconstantes  
De arquiteturas oscilantes  
Parece que regrediram ao ser do ante-ser  
À sugestão do que seriam antes da forma que lhes deram. (CARDOZO, 1979, p. 166)

Na realidade, a fratura da integridade do ser, o descortino do pré-ser atingem ocorrência apical em várias passagens da “Visão do último trem subindo céu”, ao destituir o visível de suas conexões rotineiras, já que “O que aparece é o que parece” (CARDOZO, 1979, p.166). Esse modo de olhar abre caminho para composições heteróclitas, apagando a retração solipsista dos entes, integrando-os na unidade que de alguma maneira os sinonimiza para que possam coparticipar, como invenção e jogo (*coup de dés*) da aventura do sentido. Neste gesto de superação da mera aparência, do entediante engessamento da usança, a poesia de Cardoso não busca abolir o acaso, defenestrá-lo. Mas se trata, antes, de aceitar, no seio do anoitecido, a fenomenalização da latência, para que algum visível se “caleidoscopize” nessa noite, por pressão da “*evenementialité pure du manteau anhistorique de la nuit*”<sup>12</sup>. Quebra, pois, de lindes territoriais, esfacelamento da residência privativa dos entes, expansão de rearranjos, abertura ao potencial, integração em unidade plurívoca dos seres petrificados em designações excludentes. É o que se lê em “Canto da Serra dos Órgãos”:

(Os homens) até hoje ignoram  
Que não há diferenças  
Entre o hexâmetro datílico  
A frase popular de uma canção  
Uma conjectura de Hilbert  
A medida de Haar  
Uma flor escarlate, um vestido de noiva  
Um arco-parede de Maillard.

<sup>12</sup> “Irrupção pura do manto a-histórico da noite” (traduzimos). Optamos, aqui, por irrupção na falta de vocábulo mais adequado (eventação, evenemencialidade, acontecimentalidade). Eventualidade não seria boa alternativa. *Eventness*, do inglês, parece mais adequado.

As sombras e a noite propiciam, assim, o arremeter-se do sujeito e dos objetos ao baudelairiano “*trouver du nouveau*”: “É preciso partir enquanto é noite,/Enquanto é aspiração de absoluto.” diz-nos o “Prelúdio e elegia de uma despedida”. Tal aspiração integra a ética/estética da aventura, que rasura roteiros prévios e nas quais a percepção está apta a suspender a *imago* do mundo imobilizado por designações e predicções exauridas, em proveito da leveza e da mobilidade, sobretudo se os objetos puderem desgarrar-se de seu intransitivo autopertencimento e sua coesão utilitária, ou de sua previsível inserção discursiva, para uma visita ao infrequente, ao “enlouquecido”, como resulta claro — ou favoravelmente obscuro (Noitemente amanhecer”<sup>13</sup>) — em “Os objetos antes da noite” em referência a estes últimos:

A sombra ainda não chegou  
E sem a sombra todos eles não perderam  
A sua utilidade, e, nem enlou-  
queceram.  
Por que então ficaram assim noturnos?  
Por quê ? Se ainda não é noite. . . (CARDOZO, 1979, p.166).

Em Cardozo há o empenho, tão da essência do lirismo, em angular os cômodos do visível de forma que se lhes tornem incômodos seus (i)móveis já muito decorados. Como observa Didi-Hubermann: “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidência visível a pares de olhos (...). Dar a ver é sempre inquietar o ver.” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Por esse fundamento, a experiência de escavação da poesia de Joaquim Cardozo favorece sintagmas que constituem, por assim dizer, ousadas predicativas e nomeação atípica, o que parece radicalizar-se nos poemas de *Trivium*, ensejando disjunções esdrúxulas, ou linhas desenhadas que conglobam palavras e fragmentos de palavras em modulações discursivas díspares, de campos normalmente refratários à convivência do discurso poético e o da ciência, ensejando o estranhamento que se experimenta com terminologia nova ou a ressignificação de palavras à Heidegger, cujas expressões poderiam ser (des)entendidas “como trocadilho ou dadaísmo, mas também como uma tentativa de introduzir uma nova e diferente maneira de pensar, um “estado diferente” (KÖNIG, 2014, p. 118), pois “O estilo estranho de linguagem de Heidegger também decorre do fato de ele querer dizer algo que não pode ser dito com nossa conceitualidade (*Begrifflichkeit*)” (KÖNIG, 2012, n. p.).

---

<sup>13</sup> “Os mundos paralelos” (CARDOZO, 1979, p. 161)

## A paisagem, vista de longe

Neste sumário recenseamento de ventos, mares, sombras, rios etc. nas paisagens de Cardozo, o decisivo não deverá ter sido o restrito repertório das ocorrências, mas, tomando-as como exemplares, o lher haver enfatizado a possível originalidade, pelo lugar relativo de cada uma delas, sua valência imaginária e imagética no conjunto das *Poesias completas*. Na simples alusão a uma varanda, como em “As varandas se alongam/ Num gesto atento e imóvel de quem espreita/ Rumor (...)” (CARDOZO, 1979, p. 4), toda a dicção mostra a varanda para que ela não seja mera varanda, confinada à sua eterna varandice. Obrigou-a o eu lírico a sair de seu apaziguado destino e a avarandar-se a um além de si, um além de sua melancólica fixidez, isto é, levou-a a ser, ainda na sua condição varanda, à feição dos que a ocupam, incorporando-lhes o ser, para que o ser da varanda revelasse também o ser na varanda. Daí esse alongamento, com que certa predisposição do olhar poético a fitou e fixou, retirando-a de seu esgotado destino.

É que a incidência quantitativa de algum elemento, na análise/interpretação do texto literário, só faz sentido se submetida ao exame da posição desse elemento no todo do texto. O essencial é, portanto, ver na paisagem o modo como a paisagem é vista; em última análise, é ver o ver. Ou, como observa Collot:

“A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é perceptível apenas através de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma paisagem artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de região”) do que considerar a maneira como é abarcada e expressa. (COLLOT, 2013, p. 50).

Deixemos, pois, os últimos vestígios das paisagens de Cardozo nesta consideração de uma poesia tantas vezes visitada pelo fascínio dos andaimes algo invisíveis do visível. O que, na materialidade do texto poético, torna-se igualmente os andaimes visíveis do invisível. Habita esse olhar certa “impressionante transversalidade” do impulso novalisiano<sup>14</sup>. Espécie de arquitetura do sub- e do sobreterrâneo, poética do entre-visto e do entre-haver, animada de expressivas prosopopeias, de rearranjos de demarcações ônticas, mobilizados pelo “sonho: gás da razão fictícia”<sup>15</sup>, a poesia de Cardozo, como na imagem do aeroporto em Manuel Bandeira, dá-nos constantes “lições de partir”. Mas partir não como experiência da morte concreta, mas da mais simbólica, penosamente rica, com a qual o vislumbre do sentido-outro se possa discernir.

<sup>14</sup> DUMONT, J. (2011, p. 624).

<sup>15</sup> CARDOZO (1979, p. 145).

Experiência histórica e transhistórica, portanto. Porém, na dialética de superação do enraizamento na paisagem, a vocação de transpor — talvez a marca mais eloquente do fascínio pelo mundo-a-mover-se na poesia de Joaquim Cardozo — não abandona a memória da fonte, antes expande a proveniência da “terra plantada, de muita imaginação” do poeta. Terra, como vimos, de noites de muito mar — a “primazia do mar alto” — e de ventos, muitos ventos. Atentando, pois, nestes ventos, que das terras cardozianas partiram e agora já nos tocam, na derradeira lembrança das paisagens que atravessamos; e dis-traindo-nos, mas não de todo, da sábia lição de mestre Caeiro de que “o vento só fala do vento”, a obra de Cardozo deixa-nos ouvir, pela escuta dos poemas, os ventos a falarem dos ventos.

## Referências Bibliográficas

- ABRAMS, M. H., *The fourth dimension of a poem*. N. York, London: Norton & Company, 2012.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.
- CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COQUET, Jean-Claude. *A busca do sentido*. São Paulo, Martins Fontes, 2013.
- DUMONT, Augustin. Angoisse et extase de l’image transcendante dans les *Hymnes à la nuit*, ou Shakespeare à l’épreuve de Novalis. In: *Études germaniques*, v. 66. Paris: Klincksieck, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- KÖNIG, Siegfried. *Martin Heidegger. Sein Leben und seine Werke*. Edição Kindle, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Martin Heideggers “Sein und Zeit”. Eine Einführung*. Edição Kindle, 2012.
- LEOPARDI, Giacomo. *Canti*. Milano: Rizzoli, 1974.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Hymnen an die Nacht*. In: \_\_\_\_\_. *Gesammelte Werke*. Braunschweig: Ideenbrücke, 2016.
- MELO NETO, João Cabral. 2.ed. *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

POZZI, Enrico. *Appunti per la lettura di Merleau-Ponty*. Italia: Matrioska Edizioni, 2015.

VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. 2.ed. São Paulo: Saraiva, 1962.

## **Quelques aspects du paysage chez Joaquim Cardozo**

**Résumé:** *Cet article a pour but d'examiner certaines composantes, telles que les ombres, la nuit, les vents et la mer dans la poésie de Joaquim Cardozo, en essayant de comprendre comment le sujet lyrique les articule, la dialectique entre le fonds historique et la vocation de dépasser cet enracinement, les supports stylistiques dont se sert le poète et l'expression de la présence du monde que ses poèmes manifestent.*

**Mots-clés:** Joaquim Cardozo. *Poésie et paysage.*

# Joaquim Cardozo ou pequenas imagens do deserto

Manoel Ricardo de Lima<sup>1</sup>

**Resumo:** O texto trata, perseguindo uma série imprevista e questões políticas, uma ideia de procedimento do pensamento de Joaquim Cardozo que se engendra a partir do conceito de *deserto*. A série, rapidamente, se elabora, entre outras coisas, entre poemas de Joaquim Cardozo, trabalhos de Richard Long e João Cabral de Melo Neto em torno do traço, da linha e do assombro.

**Palavras-chave:** Joaquim Cardozo, linha, imagem, pensamento, política, deserto

*Eu me satisfaço com minha casa e o deserto. [...] O que vou fazer o dia todo? Vou estudar o deserto, por exemplo, em longas caminhadas ao amanhecer, antes de tudo se tornar insuportavelmente quente.*

*Amós Oz*

O pensamento de Joaquim Cardozo, do cálculo ao poema, das artes visuais à arquitetura, do teatro ao ensaio etc., aparece como um jogo incessante que se move num plano interrogativo de imanência da política: como criar algo propositivo à história sem aderir a nenhum peso imediatamente institucional? Uma espécie de abertura de flancos por dentro das ruínas do que se toma, num modelo, como modernismo brasileiro e nacionalizante, arejando-o, ou tensionando o que se poderia ainda inventar. Roland Barthes aponta um gesto: “a escritura, esta é integralmente ‘o que está por inventar’, a ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de todo um flanco da linguagem” (BARTHES: 2004, p. 197). Pode-se ler a partir desse apontamento que o pensamento de Joaquim Cardozo, o que Maria

---

<sup>1</sup> Professor da Escola de Letras e do PPG em Memória Social, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, Brasil. Publicou, entre outros, **Pasolini: retratações** [7Letras, 2019, com Davi Pessoa], **avião de alumínio** [Quelônio, 2018, com Júlia Studart], **Livros de Guerra** [Sem Título Arte, 2018], **Maria quer o mundo** [Edições SM, 2015, para crianças], **Geografia Aérea** [7Letras, 2014], **Cuando todos los accidentes suceden** [Kriller 71, 2014], **As mãos** [7Letras, 2003/2012], **Jogo de Varetas** [7Letras, 2012], **A forma-formante: ensaios com Joaquim Cardozo** [EdUFSC, 2014] e **Falas Inacabadas** [Tomo, 2000, com Elida Tessler]. Coordena a edição da **Poesia de Ruy Belo** no Brasil [7Letras] e a **Coleção Móvil** de mini-ensaios [Lumme Editor]. E-mail: manoelrl@uol.com.br

da Paz Ribeiro Dantas, uma de suas melhores leitoras, também sustenta, aparece como “um movimento de formas e cores em que quase não se distingue o ver do que é visto.” (DANTAS: 2003, p. 14)

O que salta desse impasse, ver / visto, é a imagem do deserto, que não é senão, ao mesmo tempo, para retomar certo paradigma marxista, uma impossibilidade e uma incapacidade de decifração. Todo o trabalho de Joaquim Cardozo é uma beira de mundo, um bordejamento que se elabora como uma potência de contorno às estruturas socialmente determinadas pela pedagogia moderna da mercadoria. Contra isto vem o deserto, espaço infinito que, em vários sentidos, se insurge desde a figura terminantemente silenciosa de Joaquim Cardozo, figura que é um esboço de sua mera biografia, quase desconhecida e, muito mais, no que comparece traçado entre a sombra, quando a existência se refrata alargando os empenhos da cultura, e uma anamnese esvaziada, uma paisagem do *instante*, quando é o perigo que anuncia radicalmente a vida.

No livro **Mundos Paralelos**, de 1970, temos um bom exemplo da impossibilidade de demarcação das imagens que Joaquim Cardozo infere, porque persegue, por exemplo, linhas que projetam um sentido de desaparecimento daquele que as escreve, que diz, para anular o que se diz e a quem se diz, lançando essas linhas ao infinito e impensado do deserto. O que sobra não é nem sequer contorno, mas, se algo ou alguma coisa, é apenas uma transparência. Primeiro, no poema *Balada Para as Damas de um Outrora Sem Tempo*, quando anota:

Destino! Uma sombra na pedra!  
Uma sombra? De quê?  
Propriamente não sei  
saberei.  
– Sombra de um nuncamente  
Que na pedra erguerai:

Sombra – escultura de Jamais.  
(CARDOZO: 1970, p. 159)

Depois, no poema *Os Mundos Paralelos*, em duas passagens,:

No que aqui é macio no paralelo áspero  
Mundo paralelo!

afogar

Nele é que vou me apagar, me sumir, me perder,

Me esconder, para sempre, no esquecer.

Noitemente amanhecer.

[...]

Todos os meus atos são atos reflexos

No projeto espelho tempo/espço, no fechado não denso.

Correspondência injetiva, de primente, fria, de interno entorno.

(re)

(CARDOZO: 1970, p. 161)

Note-se, assim, o caso do uso de alguns advérbios inventados, como “nuncamente” ou “noitemente”, ou o recurso simples da duplicação dos prefixos *de* e *re*, justapostos, para montar duas palavras numa só: “deprimente”, “reprimente”. Esta singularidade de uma ideia de transparência que Joaquim Cardozo imprime, pode remeter, numa série imprevista, ao trabalho do artista inglês Richard Long (1945-), um dos criadores da *Land Art*, quando este propõe uma leitura do deserto como a imagem de *uma paisagem sem referente*; o deserto aparece na linha construída com os pés para separar o inseparável e impensável da terra, um *confim*. Dois trabalhos de Long, um feito no deserto do Saara, em 1988, *Dusty Boots Line*, e o outro no Peru, *Walking a Line*, em 1972, mostram a linha traçada como um sulco, imagem de vinco – aquilo que corta a areia do deserto abrindo-o ao meio, num acesso de rasgo –, através do gesto repetido de riscar o chão, arrastando a sola das botas de calçar como se projetasse, assim, também, uma brincadeira de criança: separar o espaço, reabrir o tempo:



Figura 1: *Dusty Boots Line*, Saara, 1988.



Figura 2: *Walking a Line*, Peru, 1972.

É uma paisagem que se dilata, tal qual uma deriva do sentido imediato, alargando e expandido a ideia de sentido, naquilo que Maurice Blanchot propõe como deserto (ao falar sobre os profetas e a palavra profética, o que “se mistura ao tumulto da história”, a “história que por momentos se tornou a impossibilidade da história” - BLANCHOT: 1994, p. 89) e, principalmente, para confirmar que o deserto é um *fora*, uma “saída sem saída”: “Nada de simbólico, nada de figurado no que dizem, tal como o deserto não é uma imagem, mas o deserto da Arábia, lugar geograficamente situável, que é também ao mesmo tempo a saída sem saída onde sempre desemboca o êxodo.” (BLANCHOT: 1994, p. 89)

O que se percebe, mesmo que lentamente, é que esses trabalhos de Richard Long movem um desaparecimento, primeiro por causa do clima natural desses desertos, como os fortes ventos, por exemplo, depois porque as linhas são reforçadas com pedra, lama, areia, cascalho, para compor uma espécie de texto impossível, esculturas de nada, que não demarcam territórios, fronteiras, nacionalidades, posses etc. Retira-se daí toda ideia de monumento e toda memória fixa que se desampara também com um recurso simples do corpo, o de uma caminhada. Isto é uma possibilidade e uma abertura, um desenho de sombra, um vestígio lançado sobre uma planície como se fosse uma assombração. Em uma das quadras do poema *A várzea tem cajazeiras*, Joaquim Cardozo anota uma espécie de palavra profética e assombrada a partir do “nervo de sua obsessão lírica – a várzea” (DANTAS: 2003, p. 16), como indica Maria da Paz:

Nessa várzea sou planície,  
Vaga dimensão dormente;  
Tendida no chão conforme

Sou de mim sombra somente.

(CARDOZO: 2010, p. xx)

Nessa geografia desfixada, mas também geografia-osso, porque toda ela traçada com o corpo e sua sombra, desfaz-se a dimensão institucionalizada daquilo que ocupa um espaço estratégico de significados e enunciados; essa linha escrita para apagar-se, arma-se numa afirmativa da negação – sombra, assombração –, naquilo que nubla todo núcleo das coisas, todo o centro de tudo, para deixá-lo vazio ou minimamente disponível. É como a *Muhme*, palavra alemã em desuso que significa *tia*, que Walter Benjamin lembra numa passagem acerca da força dos mal-entendidos que modificam o mundo através da imaginação, do sentido desconhecido que provoca o desvario da assombração: “o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas”. (BENJAMIN: 1987, p. 100)

Isto não deixa de ser a percepção de um deserto *extimo*, quando o deserto é um vazio, o que Deleuze recupera em seu texto a partir de T. E. Lawrence, “um dos maiores paisagistas da literatura” (1997, p. 131), *A honra e a Glória: T.E. Lawrence*: “uma disposição subjetiva infinitamente secreta, que não se confunde com um caráter nacional ou pessoal e que o leva para longe de seu país, sob as ruínas do seu eu devastado.” (1997, p.132) Deleuze diz que o deserto é uma percepção íntima, mas é, ao mesmo tempo, um aberto para a luz, para a revolta – logo seria também uma *extimidade* –, e projeta um agenciamento com o mar de Herman Melville, de Benito Cereno e principalmente Ahab: “um oceano íntimo desconhecido dos marinheiros” (1997, p. 132), e faz perguntas importantes acerca dessa necessidade e desse desejo de habitar o deserto: “De que modo viver e sobreviver no deserto como livre subjetividade? (...) De que modo ‘voltar a ser um homem como os demais acorrentando-me aos meus semelhantes?’ Como viver e sobreviver num exército, enquanto ‘tipo’ anônimo objetivamente determinado nos seus mínimos detalhes? (1997, p. 138). Para Deleuze há uma disposição em Lawrence – “o dom de fazer viver apaixonadamente as entidades no deserto, ao lado das pessoas e das coisas, ao ritmo irregular do passo dos camelos” (1997, p. 135) – que, assim como o traçado de Richard Long no deserto, lança-se até o pensamento de Joaquim Cardozo, principalmente a partir da ideia radical para remontar imagens tênues para “fabricar o real e não de responder a ele”. (1997, p. 134) É que, diz Deleuze, “por trás da imagem não há nada, uma ‘ausência de ser’, um vazio que dá testemunho de um eu dissolvido. Por trás das imagens não há nada, exceto o espírito que as contempla com estranha frieza, mesmo que

sejam sangrentas e dilaceradas.” (1997, p. 134) Tem-se, assim, em Joaquim Cardozo, Richard Long e o Lawrence de Deleuze, máquinas de fabricar gigantes, fabuladores de impressão severa, os que veem através da bruma, das formas e das cores. Desse modo, Deleuze confirma:

[...] Lawrence diz que vê através de uma bruma, que não percebe imediatamente as formas nem as cores e que só reconhece as coisas no contato imediato com elas; que não é muito homem de ação, que se interessa pelas ideias mais que pelos fins e seus meios; que quase não tem imaginação e não gosta dos sonhos (...). Mas o que o inspira e arrasta é ser um “sonhador diurno”, um homem perigoso de verdade, que não se define nem pela relação com o imaginário ou os sonhos, mas apenas pela força com a qual projeta no real as imagens que soube arrancar de si mesmo (...).  
(DELEUZE: 1997, p. 133)

O ponto de fuga é uma saída de um *topos* para um *tropos* numa imagem retabular, que Maria da Paz Ribeiro Dantas lê, no pensamento de Joaquim Cardozo, como uma “paixão pelo que há de local e ao mesmo tempo cósmico na geografia física e humana – seja do interior e/ou do litoral – de sua terra e de sua gente” (DANTAS: 2003, 09) e que se desterritorializa num “espaço de onde fala é a natureza – certa natureza –, com seus sítios indígenas perdidos no tempo, [...], descobertos a partir de situações sem qualquer atrativo para mentes e percepções menos aguçadas.” (DANTAS: 2003, p. 09) É a região de um país inventado por Joaquim Cardozo, um Nordeste reconfigurado em cosmogonias, sem cercas, apontado para um *lime* assombrado que, por sua vez, tende a reconfigurar o espaço da natureza numa proximidade intensa ao que pode ser “construído à percepção de uma arquitetura cósmica” (DANTAS: 2003, p. 73). E ela completa:

[...] é dali, de regiões àquela época (década de 1920) praticamente não desbravadas, que de repente assoma um mistério, um enigma, como se antenas captassem certo arrepio de espanto, proveniente de algum campo magnético; e a sensação de que estamos diante do mistério (...).” (DANTAS: 2003, p. 09).

João Cabral de Melo Neto salienta os sentidos dessa leitura de Maria da Paz Ribeiro Dantas, ao apresentar a importância do pensamento de Joaquim Cardozo para ele. Na entrevista concedida aos **Cadernos de Literatura Brasileira** (do Instituto Moreira Salles, nº 1, Rio de Janeiro, março de 1996), diz:

Quem também teve influência sobre mim foi Joaquim Cardozo, calculista de Brasília e de outros projetos de Niemeyer. Ele era poeta também. Fomos grandes amigos. Quando eu estava no Rio me encontrava com ele diariamente. É curioso isso, nós nos conhecemos no Recife, mas só nos aproximamos mais quando eu vim para o Rio, nos anos 40.

Antes, em dois poemas, João Cabral já reacendera a importância de seu contemporâneo e contemporâneo de uma maneira irresoluta e sem indicação prévia. Publicados em **Educação Pela Pedra** [1965], o primeiro, *Habitar o Tempo*; e o segundo, *Bifurcados de Habitar o Tempo*, que é um desdobramento convulso e vocabular do primeiro, quando repetir é um diferimento, que curiosamente antecede ao poema de onde se desdobra:

### **Habitar o tempo**

Para não matar seu tempo, imaginou:  
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;  
no instante finíssimo em que ocorre,  
em ponta de agulha e porém acessível;  
viver seu tempo: para o que ir viver  
num deserto literal ou de alpendres;  
em ermos, que não distraiam de viver  
a agulha de um só instante, plenamente.  
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;  
habitá-lo, na agulha de cada instante,  
em cada agulha instante: e habitar nele  
tudo o que habitar cede ao habitante.

E de volta de ir habitar seu tempo:  
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;  
e como além de vazio, transparente,

o instante a habitar passa invisível.  
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;  
matar o tempo, enchendo-o de coisas;  
em vez do deserto, ir viver nas ruas  
onde o enchem e o matam as pessoas;  
pois como o tempo ocorre transparente  
e só ganha corpo e cor com seu miolo  
(o que não passou do que lhe passou),  
para habitá-lo: só no passado, morto.

### **Bifurcados de 'Habitar o tempo'**

Viver seu tempo: para o que ir viver  
num deserto literal ou de alpendres;  
em ermos, que não distraiam de viver  
a agulha de um só instante, plenamente.  
Exceção aos desertos: o da Caatinga,  
que não libera o homem, como outros,

para que ele imagine ouvir-se mundos  
ouvindo-se a máquina bicho do corpo;  
para que, só e entre coisas de vazio,  
de vidro igual ao do que não existe,  
o homem, como lhe sucede num deserto,  
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;  
embora um deserto, a Caatinga atraí,  
ata a imaginação; não a deixa livre,  
para deixar-se, ser; a Caatinga a fere  
e a ideia-fixa: com seu vazio riste.

(MELO NETO: 1994, p. 365 e p. 354-355)

Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;  
e, como além de vazio, transparente,  
habitar o invisível dá em habitar-se:  
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.  
Desertos onde ir ver para habitar-se,  
mas que logo surgem como viciosamente  
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:  
que não se quer deserto, reage a dentes.

É o gesto da repetição, que está por todo esse livro de João Cabral, que remonta e projeta um sentido expandido à ideia de deserto. Desde as quatro partes intituladas numa nomeação austera e quadrada, os nortes de uma mesma geografia-osso: *Nordeste (a)*, *Não Nordeste (b)*, *Nordeste (a)*, *Não Nordeste (a)*. É possível que se possa tomar este procedimento, o de nomear as partes do livro com uma variação do nome Nordeste, como uma importância às avessas para de Joaquim Cardozo, quando este elabora e faz um alargamento por dentro das figurações que este mesmo nome provoca em sua poesia. João Cabral, por sua vez, manifesta uma outra maneira de circunstância entre vínculo e nome, mais próxima de uma concretude entre o nome e a coisa significada / e a coisa significada e nome que a anuncia, sempre carregando marcas suspeitas tanto do nome quanto da coisa. Em alguns outros poemas desse livro, essas marcas sempre aparecem num quadrado repetido: *O Mar e o Canavial / O Canavial e o Mar*; *Coisas de Cabeceira, Recife / Coisas de Cabeceira, Sevilha*; *The Country of the Houyhnhnms / The Country of the Houyhnh (outra composição)*; *A Urbanização do Regaço / O Regaço Urbanizado* etc. E assim, como se pode ler tanto num poema quanto no outro, o que vai comparecer diferente é uma aproximação da perspectiva do deserto como desmesura, como um instante íntimo e ao mesmo tempo *extimo* de perigo, uma assombração, um encontro inesperado com a assombração, num devir da história e num mover-se entre lá e cá de instantes finíssimos, e para habitá-lo só no passado, morto, como aquele que se imagina deserto, sempre numa *outridade* e sem um *si mesmo*: deserto assombrado, reagindo a dentes.

As linhas da escritura de João Cabral, sempre plurais e para muito além da ideia de lugar, como desejo, sugerem uma terra que se desvincula do nome e que também se faz na

linha imperceptível do perigo a partir de imagens que potencializam uma relação efetiva com o deserto, e isto se daria num procedimento a que toma como “a ação do sono”. Em seu ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo* procura sugerir uma zona de sombra, uma zona de lama preta, que lança o homem numa luta cósmica com seus desertos. Tem-se aí uma fuga do tempo, uma ideia da abstração do tempo, uma “máquina abstrata”, no dizer de Deleuze, e que João Cabral confirma ao lembrar Jorge de Lima chamando a isto de “a pedra de toque do verdadeiro poeta”: na “ideia de abstração do tempo, de ‘fuga’ do tempo, que Jorge de Lima considera ‘a pedra de toque do verdadeiro poeta’, e que no sono se reveste de um caráter, já não mais ‘ideal’, de pensamento, mas efetivo.” (1994, p. 687). O sono, “esta mesma tranquilidade com que se morre” (1994, p. 688), é “uma incursão periódica no eterno, que restabelece no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo.” (1994, p. 688)

Em João Cabral o que se lê é uma escassez de ser, como ele mesmo sugere, através do deserto e do deserto-desfixado da caatinga: quem reage a dentes? A pergunta que ainda se poderia fazer a partir desse texto de João Cabral é: o que resta a poesia desde a modernidade ao presente quando o direito ao sono do deserto parece é também um hospedeiro dos moveres do capital? Não há muita diferença entre isto que João Cabral sugere e o problema que Walter Benjamin anota (a partir de Charles Baudelaire) para o desaparecimento da poesia – como experiência – já no século 19 e que, agora, com muita fragilidade de argúcia e pensamento alguns teóricos tentar ler como um estilhaço do que chamam de “capitalismo tardio”. Antes, e com força, João Cabral reclama um direito ao sono: “Apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno - o hálito da própria poesia em todas as épocas.” (MELO NETO: 1994, p. 688) Essa fecundação pode ser lida como um vínculo ao deserto, ao assombro do deserto. E é no sono (fulguração de um desejo e de uma potência efetivos para a existência), sem objetivos, travessia e presença, que se tem um repouso às imagens sem referente, neutras e abertas.

Todo esse apontamento para perseguir a leitura que João Cabral fez de Joaquim Cardozo: a de que o poema é sempre um contra, um desequilíbrio da imagem que existe apenas para morrer em seguida, como um desejo, uma profanação, um esquecimento provocado pela assombração por dentro das imagens, labirinto de traças, zona de lama preta, acontecimento branco etc. É num poema de Joaquim de seu primeiro livro, **Poemas** (1947), *Poema do homem dormindo*, que estão as pistas dessa leitura:

O homem que dorme é um menino.

O homem que dorme é mais puro que um menino, é um anjo.  
O seu rosto parece uma noite de lua,  
Ele tem nas mãos o espírito úmido de um lago.  
Ele tem sob os olhos a sombra tranquila das coisas.

No leito em que durmo não quero mulheres,  
Elas agitam o meu corpo e perturbam os meus sonhos.  
Para que macular assim a pureza encantadora do sono?

O homem que dorme está só,  
Vive num mundo só dele, num mundo diferente  
Onde qualquer lei científica pode ser alterada.  
O homem que dorme conhece o milagre.  
O homem que dorme imagina paraísos.  
O homem que dorme é melhor do que os mortos.  
(CARDOZO: 1947, p. 08)

O poema antecipa a ladainha – entre tença e renga –, como uma *desobra* de arenga, para levar a um termo e a um começo, num qualquer "alhures", como em Hölderlin, e num qualquer "nenhures", convite ao sono traçado numa linha que, se supostamente existente, também supostamente apagada, possibilita “sob os olhos a sombra tranquila das coisas” entre ver e visto. Silvina Rodrigues Lopes afirma que “o homem é para além da sua sujeição de sujeito, é-se impossivelmente na divisão que o outra e que se permite que se diga, com Sófocles, na Antígona: “Há muitas coisas estranhas (espantosas), mas nada há mais estranho (espantoso) do que o homem”. (LOPES: 2003, p. 165) Assim, e sempre de modos diferentes, se pode começar a ler as questões que giram em torno do deserto assombrado no pensamento de Joaquim Cardozo, tendo sempre à mão que, para ele o homem que dorme é um menino, o homem que dorme é mais puro que um menino, é um anjo, algo para além do humano, como o desejo que se equilibra entre o animal e o humano, um aberto.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, WALTER. **Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho et al. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLACHOT, Maurice. **O Livro por Vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

CARDOZO, Joaquim. **Poesia completa e prosa**. [Org. Everardo Norões]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.

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

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. São Paulo: Editora 34, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de Aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.

## Levantamento textual para edição crítica do livro *Poemas* de Joaquim Cardozo.

Everton Barbosa Correia<sup>1</sup>  
Vinícius Esteves Ramos<sup>2</sup>

**Resumo:** Publicado inicialmente em 1947, o livro *Poemas* de Joaquim Cardozo traz consigo uma quantidade de problemas decorrentes de sua apresentação gráfica ou de elementos paratextuais, que não cessaram de sofrer alterações ao longo das sucessivas reedições, fossem por interferência autoral ou editorial. Com base em três volumes autógrafos, com dedicatórias e emendas autorais, faremos o cotejo dos poemas que foram alterados dali em diante, sob comentário das mudanças exercidas pelo autor ou por algum agente externo, a exemplo dos organizadores ou editores subsequentes. Com isso, a expectativa é a de mostrar como o artefato estético, histórico e linguístico, que é o livro, veio a se constituir para o público leitor como objeto literário circunstanciado e como se faz indicativo da prefiguração autoral.

**Palavras-chave:** Edição crítica, Crítica textual, Poesia brasileira moderna, Joaquim Cardozo

Soa sempre ocioso divisar o raio de alcance de um livro de poesia na modernidade, quando os critérios de valoração são necessariamente variáveis e ficam sempre à mercê de públicos leitores diversos, dado que caudatários do romantismo, depois de quando compreensões de leitura e de objeto literário se proliferam e se desintegram, mutuamente, como definidores do objeto de consumo. Na literatura brasileira moderna, podemos destacar alguns livros que já trazem o título de *Poemas* como uma marca textual indicativa do desempenho no gênero, a exemplo do que aconteceu com Jorge de Lima (1927), Murilo Mendes (1930) e Adalgisa Nery (1937), a quem coube antecipar a conduta de Joaquim Cardozo em 1947, ao grafar o seu livro de estreia sob a legenda de *Poemas*. Podendo ser entendida como uma conduta da época, intitular o livro por uma forma literária não parece ter sido suficiente para qualificar o volume sob qualquer inscrição que fosse. Paradoxalmente, tal indefinição como um traço do tempo se aguçaria ainda mais se o título indicasse uma forma fixa, a exemplo do *Livro de sonetos* – tal como o fizeram Jorge de Lima em 1949 e Vinícius de Moraes em 1957, ou ainda, *Sonetos brancos* publicado somente em 1959, mas escrito por

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras, atua como professor de Literatura Brasileira junto ao Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), evertonbcorreia@gmail.com

<sup>2</sup> Graduado em Letras, atualmente é aluno do Mestrado em Letras, na área Literatura Brasileira, do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), vinicius\_ramos@globo.com

Murilo Mendes entre 1946 e 1948. Tornada extemporânea a prática do soneto, apesar de universal, parecia revelar algo do desempenho verbal do autor, ainda que insuficiente

para demarcar a performance do escritor em versos. Mesmo que consideremos a ocorrência daquela forma fixa como uma constante entre os poetas brasileiros modernos, a começar por Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade ou Cecília Meireles, acrescidos de uma lista que se estende até os contemporâneos, a forma não parece ser aceita de todo como um critério de legitimação autoral. Ao invés, sugere trazer compulsivamente consigo algum índice arcaico ou de tradicionalismo, apesar de ter se oferecido como um cenáculo para renovação expressional de autores individuais e da língua portuguesa praticada no Brasil.

Em virtude disso, um conjunto de contradições se oferece como motivação expressional para nossos autores: ser ou não ser moderno, reproduzir ou não a tradição de língua portuguesa, praticar ou não o soneto. É como se, diante da impossibilidade do reconhecimento da identidade abstrata que a modernidade produz, apelassem para o limite do que dispunham como forma em busca de um diferencial. Tendo sido Joaquim Cardozo um exímio praticante do soneto, se elegermos esta forma como critério de aproximação entre os autores, teremos algum veio de interlocução como uma marca da época, mas não ainda para designar sua particularidade expressiva. Por outro lado, se o critério para a comparação autoral for o do título do volume em vez da forma, o caso retorna àquele ponto obscuro da caracterização da poesia brasileira moderna, já que a inscrição vaga e genérica de *Poemas* não concorre para nenhuma particularização poética. Diante disso, o balanço opaco que se dispõe é o de que a modernidade lírica brasileira não encontrou unidade estilística de tempo ou de espaços literários, apesar dos ingentes esforços para se buscar identidade expressional, sempre contradita pela diversidade de entendimento da convenção literária e, por conseguinte, dos critérios de valoração, ou ainda, pela instabilidade de publicação e de distribuição das obras.

Conforme seja, se tomarmos o critério editorial como traço distintivo de Joaquim Cardozo, disporemos de um índice pontual, a considerar a quantidade de livros que publicou, explicitamente menor do que a de seus coetâneos, a despeito do surto de publicação que lhes acometeu. Até porque, entre os autores supracitados, sendo mais novo somente do que Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Jorge de Lima, ele veio a

ser um dos últimos poetas brasileiros modernos a ser editado em livro individual, êmulo direto de Dante Milano neste aspecto, para ficar em duas vozes importantes e dissidentes. Diante do quadro, a hipótese de uma equivalência da produção poética brasileira está descartada, de antemão, como uma marca de época ou de editora, a considerar que as casas editoriais são os espaços de formalização, de reconhecimento e de escoadouro da produção literária. De acordo com o raciocínio, qualquer que fosse a série literária a absorver a escritura de Joaquim Cardozo, não seria pautada pelo enquadramento prévio da publicação, que o afasta de classificações geracionais, fosse a da Geração de 1945 – onde podemos escalar sua primeira publicação em livro – fossem anteriores ou posteriores a seu aparecimento autoral, uma vez que o critério etário ou superficialmente formal não se bastam como credenciais para sua leitura, haja vista sua dissonância editorial entre os autores de sua faixa etária. Por isso, tomaremos os interstícios do seu texto como fonte e parâmetro de compreensão artística, antes de aproximá-lo de qualquer categoria, conceito ou movimento literário, dos quais ele não tenha vivido ou não esteja claramente identificado nos seus escritos.

A contrapelo da historiografia literária moderna, o delineamento da produção poética de Joaquim Cardozo será esboçado aqui pelo que se depreende da materialidade dos seus versos, a considerar os reparos e rasuras, sejam autorais ou editoriais. Justamente por isso a menção a autores coevos seus foi feita mais para ilustrar elementos talvez recorrentes, do que propriamente para buscar alguma identidade, contradita pela própria condição temporal, diversa e multifacetada. Sendo histórica, linguística e geograficamente condicionado pelos limites do que se lhe apresentou como literatura brasileira moderna, será este o paradigma no qual ele se inscreve, muito embora a limitação deste horizonte não seja suficiente para descrever sua *persona* autoral, devido à imprecisão do seu perfil delineado em vida e pouco realçado pela sua recepção, permanecendo um tanto indefinido e ainda enevado. A insistência na observação serve tão somente para enfatizar o critério de apreciação pautado pela materialidade gráfica de seus escritos, desencadeada dos problemas editoriais que se estendem para a fonologia ou para a lexicografia, que conduzem necessariamente à semântica. Havendo, pois, um percurso para designação do significado a ser descrito ou depreendido, nunca lhe será antecipado como um decalque da historiografia ou da teoria literária como um protocolo de leitura a ser cumprido. Tal visada nos leva a asseverar

que cada composição do livro *Poemas* será tomada autonomamente na ordem de publicação, quando houver alguma observação ou emenda a serem feitas no cotejo editorial, a despeito da ênfase ser dada aos poemas “Hai-kai”/“Haiku”, “Poema dedicado a Maria Luiza” e “Os anjos da paz”, muito mais pela quantidade de problemas que apresentam ao longo das reedições, do que por qualquer outra motivação de leitura. Como cotejo editorial considerem-se os três exemplares compulsados da edição autógrafa de 1947<sup>3</sup>, pela Agir, e suas sucessivas reedições pela Civilização Brasileira, em 1971 e em 1979, e ultimamente pela Nova Aguilar, em 2007 e em 2010, sempre com a indicação dos volumes da edição original compulsados e das respectivas reedições pelas outras duas editoras em pauta. Por isso, conforme o método proposto, o primeiro passo haverá de ser sempre o destacar a condição material da edição autógrafa, tomada como fonte primária da configuração do objeto livro – a um só tempo artefato estético, histórico, cultural e linguístico – ainda que considerando as variáveis, de acordo com os volumes manuseados.

Embora o livro *Poemas* seja aqui concebido e considerado como um todo portador de uma coleção de composições, é preciso referir que a quantidade de textos poéticos varia de acordo com a publicação, podendo vir a apresentar 42 ou 43 poemas, a depender da edição compulsada, como já veremos. Antes disso, é preciso referir, ainda, que antes da publicação daqueles poemas em livro, boa parte deles já havia sido publicada esparsamente e, nalgumas circunstâncias, compôs coletâneas de poemas, fossem coletivas ou autorais. Na ordem de publicação, a primeira a ser observada é a *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), organizada por Manuel Bandeira, onde constam 8 poemas de Joaquim Cardozo; depois disso, João Cabral de Melo Neto organizou e editou sob o selo de “O livro inconsútil” uma *Pequena antologia pernambucana* (1948), que reúne duas dezenas de poemas cardozianos, conferindo caráter autoral àquela coletânea. Cumpre ainda referir que o crítico Fernando Py havia reunido e comentado uma coleção de poemas para constar em publicação organizada por Leodegário Amarante de Azevedo filho, sob o título de *Poetas do modernismo* (1972), distribuídos em 6 volumes, contemplando várias

---

<sup>3</sup> Os três exemplares compulsados tem a seguinte localização: o volume “Barbosa Lima Sobrinho” se encontra no Núcleo Barbosa Lima Sobrinho da Biblioteca da Universidade do Rio de Janeiro (UERJ), onde atua Éverton Barbosa Correia, professor de Literatura Brasileira junto ao Instituto de Letras e proprietário dos outros dois volumes, “Anibal Machado” e “Teodoro Joels”. É preciso referir, ainda, que existem outros exemplares em bibliotecas públicas sediadas no Rio de Janeiro, a saber, na Biblioteca Nacional (BN), na Biblioteca José de Alencar (UFRJ) e na Biblioteca Lúcio de Azevedo (ABL)

tendências expressionais. Ali são elencados poetas paulistas e mineiros, cariocas e gaúchos, capixabas e baianos, paraenses e pernambucanos. Entre os pernambucanos são destacados Manuel Bandeira, Ascenso Ferreira, Joaquim Carodozo e João Cabral de Melo Neto. Sem observar a ordem de nascimento, de publicação ou de cidade natal, Joaquim Cardozo vai aparecer no quarto volume da coleção junto a Augusto Meyer, Tasso da Silveira, Cecília Meireles e Murilo Araújo. Tendo sido publicado em 1972 pelo Ministério da Educação e Cultura sob a chancela do Instituto Nacional do Livro, aquela antologia parece ter conseguido grande circulação, uma vez que alvejava o público universitário e bibliotecas públicas, com distribuição garantida pelo próprio governo federal. Em decorrência disso, dada a visibilidade devotada aos autores ali reunidos, talvez a coletânea *Poetas do modernismo* adquirisse maior ressonância do que a publicação individual do escritor no ano imediatamente anterior, mesmo quando já pudesse se apresentar como portador de *Poesias completas*, sob organização do mesmo Fernando Py.

O comentário retrospectivo serve ao menos para dar a dimensão de certo descompasso entre o volume *Poemas* e o conjunto de poemas ali reunidos, cuja publicação se dá em paralelo ao artefato linguístico e estético que o livro é, mas sem necessariamente ampliar sua compreensão histórica ou sua inscrição formal no contexto da poesia brasileira. Não havendo, pois, desde a publicação inaugural qualquer equivalência de circulação entre as composições coligadas e o livro que as enfeixa, a dissonância se oferece como possibilidade de compreensão autoral de Joaquim Cardozo, a despeito da homologia entre o título e a matéria veiculada, em meio à qual podemos identificar um *hai-kai* que cresce e vira *haiku*; o poema “Anjos da paz” que absorve outro poema “O soldado” que passa a ser uma de suas partes; e versos que se alternam, mais ainda, versos que aparecem ou que desaparecem entre as várias composições ali reunidas. Devido à profusão de alterações, a prioridade de compreensão da obra será dada ao processo de constituição do livro como artefato autônomo, considerado a partir de seu pronunciamento primeiro e sua repercussão desencadeada pela recepção e pela reelaboração que sofre, como faces de um mesmo fenômeno articulado, que se faz necessariamente crítico. O efeito dissonante de sua obra pode ser percebido primeiramente em dois níveis: no descompasso editorial entre o autor e os seus coetâneos, conforme foi assinalado anteriormente; e na diferença de circulação entre as

composições reunidas em antologias e no livro *Poemas* que as coligiu como constitutivas de um mesmo objeto literário. Sem outro propósito imediato, tal constatação funciona como descrição do artefato concreto que é o livro, diante de sua repercussão e conseqüente compreensão junto ao público, que se estende dos seus leitores imediatos para os leitores especializados, quer consideremos os críticos ou os historiadores da literatura. Conforme seja, a condição física do volume, ainda que alterada, impõe limites para sua compreensão e conseqüente apreciação.

Consoante o exposto, assim segue a apresentação do artefato editorial: o livro *Poemas* publicado em 1947 pela editora Agir reúne uma coleção de quarenta e três composições de Joaquim Cardozo, seis ilustrações de Luís Jardim, um retrato do poeta desenhado a bico de pena por Santa Rosa, que também foi responsável pela capa e um prefácio – sem título ou qualquer outra indicação – de Carlos Drummond de Andrade, cujo nome vem grafado ao final do texto, antes das ilustrações e das composições, depois do retrato e da capa. Então, enumerando a lista de colaboradores por ordem de aparecimento e de produção naquela edição, dispomos da seguinte seqüência: Santa Rosa (capa e retrato de Joaquim Cardozo), Carlos Drummond de Andrade (Prefácio), Luís Jardim (6 Ilustrações), Joaquim Cardozo (43 poemas). Cumpre assinalar que uma frase constante no último parágrafo do prefácio Carlos Drummond de Andrade “O mel está apurado”, convertida em locução adjetiva “O mel apurado”, dá título ao texto, que veio a constar na edição da Nova Aguilar, tanto a de 2007 quanto a de 2010, figurando em meio à fortuna crítica. Muito embora se tratasse, na verdade, de parte da publicação, se tomarmos a materialidade da encadernação original como artefato linguístico, histórico estético, como é todo objeto literário.

Uma vez que todos estes elementos da edição inaugural foram preteridos das reedições subseqüentes, não nos ocuparemos deles, menos por regatear sua relevância, do que por entender que seu acesso está disponível a quem quiser por meio da consulta a qualquer exemplar da edição original – constante na Biblioteca Nacional (BN), na Biblioteca Lúcio de Mendonça (ABL), na Biblioteca José de Alencar (UFRJ) e no Núcleo Barbosa Lima Sobrinho da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) –, para que se tenha contato com o retrato, com as ilustrações ou com o prefácio, tal como foram grafados inicialmente. Por isso, daremos atenção especial aos poemas que sofreram alteração, fosse sob interferência autoral ou editorial. E mesmo quando

fizemos alguma incursão sobre as gravuras é mais pela materialidade gráfica daquela edição que ali confere um sentido particular ao objeto estético que o poema vem a ser, do que por alguma especulação prévia entre o significado que o poema incita e sua possível comparação a alguma imagem. Aliás, a este respeito convém referir que as ilustrações foram impressas em papel sedoso, enquanto que os poemas estão grafados em papel ordinariamente utilizado para publicação, mas sem discriminação explícita. Os poemas se iniciam sempre em páginas ímpares, portanto, do lado direito da encadernação, para assegurar relativa autonomia entre as composições e deixar claro que havia um critério de exposição.

Insistindo, pois, no que é exclusivo da edição autógrafa do livro *Poemas* de Joaquim Cardozo, em 1947, das 43 (quarenta e três) composições reunidas ali, apenas 6 (seis) são ilustradas, a saber: “As alvarengas”, “Afasto de mim este teu corpo”, “Mal-assombrado”, “Luzia, acende a lâmpada da sala...”, “Espuma do mar” e “O espelho”. Portanto, se alguém quiser analisar o diálogo que ali se estabelece entre o texto e a figura, entre o poema e a ilustração, aqui está registrada a dica. É preciso ainda reiterar que, fazendo a relação entre a quantidade de composições do livro e aquelas que foram ilustradas, chegamos à cifra de algo como 1/7 (um sétimo) do total reunido. Isso implica dizer que o efeito de dissonância também se verifica aí, como uma conduta expressional, que já havia sido assinalada por ocasião da relação editorial entre o autor e seus contemporâneos, bem como por meio da diferença entre a circulação das composições em coletâneas antes de sua coleção em livro e o livro propriamente, agora desdobrada na relação entre os poemas e suas ilustrações. Então, tomado o livro de Joaquim Cardozo como caso de exceção no contexto do mercado editorial, a considerar a quantidade de publicação da época, tal excepcionalidade é reforçada pela circulação das composições coligidas, as quais, mesmo depois de reunidas, são valoradas diversamente entre si, sejam consideradas em suas respectivas publicações ou em face das ilustrações que animam aquela encadernação original.

Com isso, a totalidade que o livro instaura como publicação autônoma é atravessada por uma série de contingências editoriais ou composicionais, que dilaceram o volume como um todo, impondo a diversidade de valoração como critério de apreciação, antes mesmo de chegarmos à grafia das palavras, à sonoridade dos versos ou ao fraseado das estrofes. Por outra, deve-se tomar o desalinho editorial das

composições entre si e do livro que as coleciona como contraparte de um mesmo fenômeno, que se converte em parâmetro de apreciação, uma vez que constitui a condição do objeto literário em pauta e se estende para caracterização autoral como uma condição duradoura, daquela publicação autógrafa para todas as suas reedições. Aliás, este é um limite incontornável que se coloca para sua observação enquanto objeto público, passível de leitura e de compreensão, a considerar as circunstâncias da própria materialidade do livro. Não pelo que é possível dizer da subjetividade do autor ou do estilo a ser apreendido do seu léxico ou da sua frase – o que já impõe mil dificuldades pela própria diversidade editorial –, mas muito mais pelo que se constrói como objeto de leitura particularizado, a considerar a materialidade das suas publicações, uma vez que assim aquele objeto se particularizou para o público e assim haverá de ser identificado ou apreciado, generosa ou equivocadamente.

Como contrapartida da leitura, tomaremos como índice de recepção os três exemplares do livro *Poemas*, conforme publicação de 1947, mas datados posteriormente e dedicados a seus destinatários imediatos, quais foram: Barbosa Lima Sobrinho<sup>4</sup>, Aníbal Machado<sup>5</sup> e Theodoro Joels<sup>6</sup>. Sendo, portanto, os três volumes datados e destinados distintamente, doravante serão identificados pelos seus primeiros proprietários, uma vez que cada um guarda consigo particularidades nem sempre extensivas aos demais, sejam pelas anotações que carregam ou pela significação que adquirem perante o interlocutor circunstancial. Assim considerados, os vários níveis de diferenciação entre os exemplares estão gravados em cada um dos volumes da mesma encadernação, a começar pelas dedicatórias que não são idênticas entre si e denotam já aí valorações diversificadas entre os leitores a quem cada exemplar era primeiramente destinado, como se segue. O volume “Barbosa Lima Sobrinho” é datado em

---

<sup>4</sup> Alexandre José Barbosa Lima Sobrinho – Nascido no mesmo 1897 e no mesmo Recife de Joaquim Cardozo, travou contato com o poeta desde a juventude, portanto, muito antes de vir a ser presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), do Instituto do Açúcar e do Alcool (IAA), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e da Academia Brasileira de Letras (ABL) ou Governador de Pernambuco.

<sup>5</sup> Aníbal Monteiro Machado – Autor de prosa significativa constituída ao longo do século XX, a exemplo de *Cadernos de João* (1957) e de *João Ternura* (1965), veio a ser presidente da Associação Brasileira de Escritores (ABE). Também colaborou no Instituto do Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional (IPHAN), onde privou da amizade comum a Rodrigo Melo Franco de Andrade e a Joaquim Cardozo.

<sup>6</sup> Teodoro Joels – Embora assim esteja identificado no volume, “Theodoro” é como seu nome civil vem grafado. Arquiteto que atuou em diversas repartições públicas sediadas no Rio de Janeiro, incluindo o Instituto do Patrimônio Histórico e Arquitetônico Nacional (IPHAN), de onde partilhou o cotidiano com Rodrigo Melo Franco de Andrade, Lúcio Costa e Joaquim Cardozo, desde os anos 1950.

25/05/1948, sob a seguinte rubrica: “Ao escritor Barbosa Lima Sobrinho, com a admiração de Joaquim Cardozo”; o volume “Aníbal Machado” tem a data de 03/06/1948, com a seguinte subscrição: “A Aníbal Machado, com um grande abraço, de Joaquim Cardozo”; ao passo que o volume “Teodoro Joels”, é datado em 15/10/1962, sob a seguinte inscrição: “Ao Teodoro Joels, com um grande abraço, Joaquim Cardozo”. Aliás, um dado curioso é que, para fazer as dedicatórias, Joaquim Cardozo parece ter usado somente um tipo de caneta, a considerar que a recorrência de sua assinatura é idêntica também pelo tipo grafia porosamente inscrita no espaço da página, que se estende do autógrafo para as correções constantes nos respectivos exemplares.

O fato de a dedicatória feita a Aníbal Machado ser a mesma de Teodoro Joels não esconde o lapso temporal de 14 anos entre elas, antes reforça outro procedimento padrão do autor diante do seu leitor ocasional, que só se torna variável quando observamos a dedicatória a Barbosa Lima Sobrinho. Pois, se existe larga diferença temporal entre aqueles dois primeiros volumes e o “Teodoro Joels”, a diferença é de outra monta quando comparamos as duas dedicatórias idênticas e a que foi feita para Barbosa Lima Sobrinho, a despeito de Aníbal Machado ser também escritor. Não bastasse a diferença de enunciação entre as dedicatórias, os volumes datados e assinados em 1948 – “Barbosa Lima Sobrinho” e “Aníbal Machado” – trazem os nomes dos leitores homenageados pelo autor na folha de rosto, onde consta a seguinte inscrição, como marca exclusiva àquela encadernação: “Ilustrações de Luís Jardim/Capa e gravura de Santa Rosa”. Ora, a grafia dos nomes constantes no mesmo espaço da página, pela proximidade física gravada no frontispício daquela publicação cria, por contiguidade, uma cadeia significativa entre a nomeação o autor, a dos colaboradores da publicação e a dos leitores implicados, de maneira a lhes conferir relevo incomum, como se a simples subscrição convertesse aqueles ali nomeados, pela gráfica ou pela letra autoral, também em colaboradores, co-autores, a despeito de se apresentarem primeiramente como leitores.

Segundo tal compreensão, o próprio autor autorizaria os leitores a interferirem na sua obra, menos pela interpretação que pudessem aventar, do que pela aceitação prévia de seu pronunciamento legitimado pela rubrica constante nos respectivos volumes que lhes haviam sido dedicados, particular e individualmente. A dedicatória, neste passo, viria a figurar um índice de co-autoria, o que estaria sugerido pela leitura a ser feita e

fica materializado pelo registro que passa a indicar um traço de revisão ou de valoração decorrente da rasura que se constitui, efetivamente, como um ato de leitura especializada, corroborado pelo autor. A dedicatória viria, então, a se constituir como uma rasura no texto, a qual, por sua vez, vem a ser indicativa da leitura especializada que o autor solicita ao leitor ali homenageado, a quem se irmana na condição de co-autor, contiguamente subscrito e avalizado pelas emendas constantes no volume em pauta. Isso tudo muito interessa à crítica textual, até porque revela a crise da produção e da circulação daquele livro, tal como passaremos a considerar de agora em diante. Pois algo muito diverso vai ocorrer com o volume “Teodoro Joels”, datado de 15/10/1962, portanto, mais de dez anos após a publicação inicial e depois de quando o autor já havia publicado outro título: *Signo estrelado* (1960). Neste volume, a dedicatória foi feita duas páginas anteriores das supramencionadas, onde consta o título do volume, isoladamente, sem a companhia dos ilustradores, também responsáveis pela publicação e, automaticamente, seus co-autores. Portanto, longe dos demais colaboradores, por consequência, longe da co-autoria, o que explica material e graficamente a hierarquia dada aos leitores homenageados, cuja diferença não é só da projeção na literatura brasileira, mas está estampada no tratamento devotado aos respectivos volumes. Curiosamente, seja pela distância temporal ou por qualquer outra razão, o volume “Teodoro Joels” é o que acumula maior quantidade de emendas, servindo de ótimo parâmetro para a edição da Civilização Brasileira que veio a lume primeiramente em 1971, sob organização de Fernando Py, porque todas as mudanças reconhecíveis ali já estavam sinalizadas no volume atribuído ao leitor “Teodoro Joels” nove anos antes.

Diante do emaranhado de informações, com o fito de facilitar a compreensão dos cotejos sobrepostos, os poemas serão considerados exclusivamente, caso a caso, a depender da rasura ou da emenda que cada um apresente, conforme a disposição original do volume e indicação das respectivas alterações, a serem apresentadas cursivamente. Os poemas que não forem comentados é porque não sofreram alteração desde a publicação original, senão pela mudança dos sucessivos acordos ortográficos, que serão ignorados em detrimento do vigente, salvo os casos em que a mudança na ortografia repercutir na prosódia, interferindo na possível significação do verso e, por extensão, na significação do poema. Quando for o caso, haverá alguma observação a respeito. O objetivo aqui será sempre o de ressaltar a estrutura física das composições,

edição por edição, a pretexto de mostrar como as modificações mais sutis podem interferir na experiência de leitura e na valoração do objeto literário. Uma vez delineado o horizonte de exploração, a leitura seguirá a exposição dos volumes compulsados, considerando apenas aqueles poemas que sofreram alguma alteração, como já dito.

A composição de abertura do livro *Poemas* (1947) é “As alvarengas” que já havia sido publicada antes e que recebe o acréscimo do verso “Das hélices de fumo”, o qual passa a compor a vigésima segunda linha a partir da edição das *Poesias Completas* (1971). Curioso é notar que nos volumes “Barbosa Lima Sobrinho” e “Aníbal Machado”, datados do ano de 1948, não consta a emenda, apesar de ter sido manuscrito pelo autor no volume “Teodoro Joels”, de 1962, que passa a ser a primeira referência da mudança. A partir de então, o verso passa a constar em todas as edições subsequentes, fossem da Civilização Brasileira, da Nova Aguilar ou coletâneas em que o poema aparece. Mudança bem menos significativa terá o poema seguinte “Velhas ruas” em que o penúltimo verso “E o cais do Apolo acende os círios” muda a designação de um lugar para nomeá-lo por meio da mudança da palavra “cais”, que passou a ser grafada em maiúscula na edição *Poesia completa e prosa* (2007 e 2010). Estas mesmas edições registram outra mudança no poema seguinte “Olinda”, o terceiro do livro, que nas edições anteriores estava dividido em sete estrofes e passou a apresentar apenas seis, fundindo as duas últimas. A solda das estrofes pode ser identificada pelo verso “Neste silêncio, neste grande silêncio”, que passou a ser o sétimo da última estrofe, onde figurava antes como o primeiro.

Algumas curiosidades da época de publicação da edição príncipe: no sexto e no sétimo poema da coleção, respectivamente, “Poema do homem dormindo” e “Inverno”, há correções gráficas que soam estranhas para nós, mas imprimem outra significação à sonoridade e à imagem dos respectivos versos. No primeiro caso, registre-se a ocorrência da palavra “úmido” grafada com inicial em “h”, que registra a presença de forma arcaica ainda no século XX, que caiu em desuso nos dias atuais. Curiosamente, a mesma palavra constante no poema “Recife morto” daquela primeira edição não se inicia com “h”, deixando a dúvida se existia outra motivação para tal grafia ou se a variação era opcional à época da escritura do livro. No outro caso, a palavra “sarjeta” está grafada com “g”, que imagetivamente sugere algo mais enigmático ou espúrio, apesar da identidade sonora da palatal. No poema que vem a seguir “Afasto de mim este

teu corpo...” decerto encontraremos elemento muito mais significativo gramaticalmente, tanto no título quanto no primeiro verso que se lhe repete e que se constituíam com o verbo na terceira pessoa que migrou para a segunda – de “afaste” passou a “afasta” –, aproximando mais o objeto do sujeito que se reportava a um “você” e passa a se reportar a um “tu”. Tal modificação já está assinalada no volume “Teodoro Joels”, que passou a vigorar posteriormente em todas as edições subsequentes.

A próxima mudança a ser anotada é do poema “Recordações de Tramataia”, que recebe a numeração em algarismo romano, para demarcar a divisão das duas partes, a qual passa a constar a partir da edição de 1971 das *Poesias Completas*. Em seguida, o poema “Mariana” acumula as seguintes variações nas edições das *Poesias completas* de 1971 e de 1979: falta um ponto final no terceiro verso “Todas as luzes se apagaram”, no verso 11 consta a seguinte gralha “Quero te ver ver, quero te achar, quero te conhecer”. Cumpre assinalar que tal repetição do verbo “ver” não consta nos volumes da primeira edição nem depois, nas edições da Nova Aguilar de *Poesia completa e prosa*. No poema seguinte, cujo título é “Mal-assombrado” o quinto verso tem uma particularidade somente gravada na primeira edição, que é o uso do intensificador “muito”, deixando o verso com a seguinte formalização “Havia um ponto muito brilhante na sua mão”. O tal intensificador, que, além da sua semântica característica, imprime uma força nasal ao verso, foi preterido de todas as edições subsequentes, tanto da Civilização Brasileira quanto da Nova Aguilar.

Ainda sobre a estrofação, o poema “Recife morto” tem a sexta estrofe integrada à quinta, de acordo com a edição da *Poesia completa e prosa* (2007 e 2010), portanto, com uma estrofe a menos do que nas edições anteriores, embora mantenha a mesma quantidade de versos, fundindo a quinta e a sexta estrofe por meio do verso “Asas imponderáveis, úmidos véus enormes”. Além desta solda, a mesma edição não pontua o verso “patíbulos erguidos” ao final, nem coloca as reticências ao final do verso “Duendes!...”. Ademais, no poema “Poesia da presença invisível” a palavra “Cingapura” que suporta dupla grafia consta apenas na primeira edição com “s”, passando a ser registrada depois com “c”, talvez por ser mais recorrente entre nós.

É preciso assinalar ainda um espaçamento entre os últimos versos dos poemas “Autômatos” e “Composição”, o que só passa a ocorrer na edição da *Poesia completa e prosa* (2007), já que dispunham de outra estrofação até aí. Uma variação que pode ser

indicativa da motivação expressional do poeta é quando há mudança de grafia do “s” para o “z”, a exemplo do que acontece na palavra “Tereza” do poema “Chuva de Caju”, tal como registra a edição original e foi suprimida em todas as reedições subsequentes. A hipótese em curso é a de que, assim como o autor passou a assinar arbitrariamente seu sobrenome “Cardozo” com “z” – diversamente ao seu nome de batismo, civilmente registrado –, estaria sinalizando um jogo similar entre as palavras que suportam tal ambivalência, notadamente em substantivos, tal como ocorre imprevisivelmente com o nome feminino de “Luiza” constante no título do “Poema dedicado a Maria Luiza”, ou ainda, a palavra “aza” constante no poema “Imagens do Nordeste” e com tal morfologia exclusiva naquela primeira edição. Depois desta primeira sequência de anotações, chegamos a outro nível de observação em que as mudanças são mais evidentes e, ao mesmo tempo, mais profundas, tal como acontece com os poemas “Hai-kai” que se transforma em “Haiku” e se desdobra em outro; de igual modo o “Poema dedicado a Maria Luiza” vai sofrer mudanças substanciais e, mudanças mais agudas ainda, pela quantidade de versos a composição “Anjos da paz”, que incorpora o poema “Soldado”, tal como constava na edição príncipe. Em meio a estes três poemas, falaremos de outros com problemas mais amenos, sempre tentando obedecer a sequência da edição autografa.

Começando pelo “Hai-kai” que é transformado em “Haiku” por Joaquim Cardozo, é preciso assinalar uma grande modificação da edição do seu livro *Poemas* de 1947 da Agir, para a edição de 1971 e de 1979 – da Civilização Brasileira – e para a de 2007 e de 2010, da Nova Aguilar. O poema aparece nas reedições do livro com a indicação de transformação, criando um outro poema, replicado do coligido na primeira edição, que recebe a notificação de “como era” e o acréscimo tem a indicação de “como deve ser”, passando a figurar no espaço da página, como se segue:

**Haiku**

**Como era:**

Botei um covão no fundo da gamboa.  
No outro dia encontrei um telescópio  
Cheio de estrelas.

**Como deve ser:**

Cheinho de estrelas

Na funda camboa de um covão:  
Mas, um telescópio. (CARDOZO, 1971. p.25)

Com isso, três possibilidades de leitura são cogitadas e combinadas entre si: a primeira, sob o título de “Hai-kai”, conforme a primeira edição de 1947; a segunda, do novo poema acrescido e replicado da primeira versão, identificado pela epígrafe “como deve ser.” E a terceira que é resultante das duas: “Haiku”. Então, se pusermos a primeira versão isoladamente, teremos uma possibilidade de leitura; se considerarmos apenas o acréscimo, teremos sua antítese; a terceira, tal como consta acima, seria a síntese das duas possibilidades em uma única, totalizante e dialeticamente instável, porque constitui uma composição circular, por assim dizer, à medida que sugere o cotejo entre ambas as composições sem propor exatamente uma consecução. Diante disso, a composição tomada como um todo reforça, pois, o caráter dissidente e dissonante da escrita da obra de Joaquim Cardozo, que não se confina à convenção – quer entendamo-la como ramificação ocidental ou oriental –, apesar de considerá-la vivamente, porque se desdobra em possibilidades que não são opostas nem complementares, mas que instituem uma compreensão autônoma do objeto construído, para a qual o aspecto inacabado vem a ser uma variante que se formaliza, imprimindo uma outra dimensão da obra, necessariamente subordinada.

Sem poder descurar de uma reflexão sobre a linguagem e a sua convencionalização, a composição metalinguística intitulada “Poema” no seu terceiro verso carrega a variação de “intacto”, constante apenas na primeira edição, que passou a ser grafado “intato” em todas as edições seguintes. Não deixa de ser curioso que hoje aquela grafia presente só na edição original pareça-nos mais corrente e confira uma musicalidade particular ao verso dominado por oclusivas, cuja sonoridade ficaria reforçada assim: “Eu deixarei intacto o ter ser a tua pessoa inviolável”. Infelizmente, nenhum dos organizadores da produção de Joaquim Cardozo se ocupou de operar tal mudança, o que perdura como reivindicação para as próximas edições da sua obra, apesar de não ter sido a última em vida do autor, mas que parece mais consequente com a performance e o sentido do verso.

Menos importantes do que as anotações supracitadas, mas que precisam ser referidas, seguem datas e locais correlacionados a poemas, que surgem posteriormente à edição autógrafa e que aqui devem lembradas, para manter o critério de abordagem

anunciado, qual seja, o de seguir a ordem de apresentação constante na edição primeira da Agir, em 1947, independente da intensidade e da verticalidade das observações. Conforme consta ali, passemos aos poemas que ocasionalmente apresentam mudança de datação e de localização: “Romance Perdido” e “Elegia para os que ficaram na Sombra do Mar”, nas edições de 1971 e de 1979 – Civilização Brasileira – e se estende às edições de 2007 e de 2010 – Nova Aguilar –, em todas as quais passam a constar o local e a data de escritura ao final de cada uma das composições. Na primeira, “Montevidéu – 1935”, e no segundo, “Praia do Farol/ Olinda – 1937”. Do mesmo modo ocorre com “Poesia em Homenagem a Isidore Ducasse”, assim como ocorreu nos poemas logo acima citados, ao fim do qual aparece a localidade junto a data, “Paris/ 1938”, que não constava na edição original, vale reforçar.

Passando à outra composição incontornavelmente problemática sob prisma editorial, chegamos no “Poema dedicado a Maria Luiza”, onde há uma série de alterações entre as edições compulsadas. Na sequência do texto, a primeira das alterações ocorre no segundo verso do poema “Eu que compreendi a beleza das prostitutas e dos portos,” que na edição de *Poesia completa e prosa* publicada pela editora Nova Aguilar, inicialmente em 2007 e, depois, em 2010 não dispõe do artigo “a”, anterior à palavra “beleza” e assim se manteve. Na edição príncipe de 1947, da Agir, o verso “Pelas horas do meu tempo transpareces” foi grafado com a palavra “transpareces” sem a letra “s”, porém, no volume “Teodoro Joels”, foi acrescentada a letra “s” com a mesma caneta e a mesma caligrafia da dedicatória, que passa a constar desde então, migrando o verbo da terceira para a segunda pessoa, indicando precisamente a Maria Luiza ali referida, sem nenhuma ambiguidade. Outra alteração encontrada é no número de estrofes do poema, que na edição da Nova Aguilar *Poesia completa e prosa* de 2007 e de 2010, consta uma estrofe a menos, já que o verso inicial da anterior terceira estrofe “Em horizontes de ouro e de basalto” foi incorporado à segunda estrofe do poema de antes, ampliando aquela estrofe e diminuindo a quantidade de estrofes da composição a partir dali. Antes disso, todavia, a edição da Agir de 1947 apresentava outras variáveis, conforme constam nos volumes “Barbosa Lima Sobrinho” e “Aníbal Machado”, datados de 1948, em que há um verso a mais na segunda estrofe, o seu último verso, “Em horizontes de ouro”, ao passo que no volume “Teodoro Joels”, datado de 1962, este verso está riscado pela mesma caneta da dedicatória. A última

alteração encontrada nesta composição aparece na edição das *Poesias completas* de 1971 e de 1979, da Civilização Brasileira, onde não é possível encontrar os dois últimos versos do poema, quais sejam, “Eu te quero, e te quero.../ E mais, e sempre e somente”. Não estando estes versos presentes naquelas edições, que tiveram a organização compartilhada pelo poeta, que só veio a falecer em 1978, inexplicavelmente os versos voltam na edição de 2007 de *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar e se mantiveram na edição seguinte da mesma editora, de 2010.

O poema “Anjos da Paz” é o que apresenta as maiores alterações, a considerar sua própria estruturação, a quantidade de versos implicados ou informações paratextuais que compõe sua constituição enquanto objeto literário autônomo. Começando, pois, pelos paratextos que incidem sobre a composição em pauta, nas edições publicadas do volume pela Civilização Brasileira em 1971 e 1979 e pela Nova Aguilar em 2007 e 2010 há uma nota do autor que incide sobre o título, que reza o seguinte: “Conferência da Paz, realizada em 1946, ao lado dos representantes de várias nações, sentaram-se Baruch, Thyssen e outros fabricantes de armamentos. Anjos da paz”. Escusa dizer que tal nota não consta na edição autógrafa e, por consequência, só veio aparecer na coleção de suas *Poesias completas*, a partir de quando passou a compor o poema. Acréscimo semelhante se aplica a duas dedicatórias sobrepostas entre si na mesma composição: “Aos mortos de Lídice e de Conventry” e “Aos mortos de Hiroshima e Nagasaki”, as quais passaram a constituir o poema material e semanticamente. Outra grande diferença assinalada no mesmo poema reside na sua estrofação, pois se nas edições da Agir de 1947 e da Civilização Brasileira de 1971 e de 1979 as estrofes mantem a mesma disposição, na edição da Nova Aguilar de 2007 e de 2010 a estrofação é inteiramente outra, sugerida pela paginação da edição da Civilização Brasileira, que separa o verso por falta de espaço na página sem repercutir na estrofação, que foi alterada devido à particularidade tipográfica daquela edição que interferiu na subsequente. Com isso, a primeira estrofe ficou cindida em duas, a partir do quinto verso “Vestidos de dor, manchados”, que compunha na verdade uma oitava e que passa a iniciar a segunda estrofe, a qual nas edições anteriores fazia parte da primeira. Se ocorreu uma separação na estrofe que antes era primeira – dividindo-se em duas –, algo diverso aconteceu com o aquela que antes era a segunda estrofe, a qual sofre uma solda com a terceira, fundindo numa só a segunda e a terceira estrofe, que passou a ser a terceira desde então.

Ou seja, o que se constitui como terceira estrofe nas edições de 2007 e 2010 da Nova Aguilar é um conjunto de versos que nas edições anteriores compunha a segunda e a terceira nas suas respectivas integralidades. Por outra, os versos “Sem sombra deixar no chão.” e “Mas eles têm sobre o peito”, nas edições de 1947, 1971 e 1979, compunham estrofes distintas, respectivamente, o último verso da segunda estrofe e o primeiro verso da terceira estrofe. Outro verso que indica um problema significativo na estrutura composicional e estrófica é o “Soldado desconhecido”, que antes das publicações da Nova Aguilar simulava algo como um estribilho, que se repetia no início de três estrofes e três outras vezes no interior das estrofes. Depois da edição de 2007, há apenas duas ocorrências do verso no início das estrofes e quatro outras no interior das estrofes, porque houve outra fusão estrófica. Então o verso do refrão que iniciava uma estrofe distinta passa a compor o interior da estrofe a que ele foi integrado, alterando o equilíbrio na repetição do verso e, por consequência, conferindo-lhe outra significação, ainda que observada a mesma quantidade de suas recorrências. Ainda neste poema, outro problema editorial significativo é a localização do verso “Feita de fluídos ardentes:” que não consta nas edições da Civilização Brasileira de 1971 e de 1979, mas está presente nas edições da Agir de 1947 e volta a compor o poema nas edições da Nova Aguilar de 2007 e 2010.

Agora chegamos àquele poema que talvez apresente o maior problema editorial do livro. Na edição original da Agir de 1947 consta um poema de 55 versos intitulado “O soldado”, o qual passa a constituir a composição “Os anjos da paz” nas edições subsequentes. Ocorre que em todos volumes compulsados daquela edição constava a advertência do próprio autor, manuscrito com a mesma caneta da dedicatória e com a seguinte indicação: “Este poema é continuação de ‘Os anjos da paz’”. O curioso é que naquela edição autógrafo “Os anjos da paz” vai da página 87 à 92, enquanto que “O soldado” vai da 101 à 103, portanto, há uma gravura e duas composições separando um poema do outro, no espaço de 8 páginas, número próximo ao somatório de páginas dos dois poemas, tal como estão dispostos ali. Tal proximidade numérica leva-nos a refletir sobre a razão de duas partes de um mesmo poema ter sido publicado com tal separação, fosse por hesitação autoral ou descuido editorial, o que já havia sido observado por outro de seus leitores (HOUAISS, 1966. p. 185). Independentemente de ser tomado como parte de uma composição maior ou como poema autônomo, nas edições

posteriores à original o poema está com data de 1947, ao passo que na edição autógrafa, de 1947, ele está datado como sendo de 1945.

Como a fusão dos dois poemas em apenas um somente foi feita por ocasião da publicação das *Poesias Completas* (1971), organizada pelo crítico Fernando Py, sob a supervisão do próprio Joaquim Cardozo, torna-se oportuno o registro do organizador sobre o lapso editorial no livro *Chão da Crítica*, publicado em 1984, embora reunisse publicações suas sobre o poeta pernambucano acumuladas desde a década de 1960, quando reproduz o texto “Estudo crítico” publicado inicialmente no quarto volume da antologia *Poetas do modernismo*, onde diz o seguinte: .

Os anjos da Paz” (aqui impresso pela primeira vez como deve ser, isto é, reunindo a segunda parte – a fala do soldado -, que na edição original aparecia indevidamente como peça autônoma, sob o título “O soldado”). Escrito em 1945, quando a Segunda Guerra chegava ao fim, o poema embora saúde esse desenlace, após tantas tragédias, manifesta de modo inquietante, suas dúvidas quanto à possibilidade de paz duradoura, (PY, 1972, p. 165)

Embora este texto só tenha sido publicado em livro em 1972 e reeditado em 1984, ao afirmar que aquela seria a primeira publicação integrada dos dois poemas, indica que sua redação é anterior à publicação das *Poesias Completas* (1971), que teve sua organização e consta o poema “Os anjos da paz” tal como havia sido solicitado pelo autor originalmente e ficou registrado nas edições seguintes. Não deixa de ser curioso que uma antologia publicada depois trouxesse consigo uma consideração textual inédita sobre o poema que havia sido publicado no ano anterior, o que dá bem a dimensão do mercado editorial, tanto no que tange à edição de obras autorais, como é o caso da edição da Civilização Brasileira, quanto na distribuição de antologias, ainda que sob o encargo do governo federal, como era o caso. De uma maneira ou de outra, fica o registro de que o poema se colocou como problema editorial para o organizador do volume, que ali teve a orientação do autor e converteu isso num problema digno de comentário.

Uma vez que o livro *Poemas* não foi mais publicado de maneira autônoma, tal peculiaridade da obra de Joaquim Cardozo acaba por reforçar uma de suas características marcantes enquanto princípio composicional, que é a de manter a obra em movimento. Há um caráter de transformação na obra do poeta pernambucano, não só no caso do poema “Os anjos da Paz”, considerado como um erro editorial pelos

críticos Antonio Houaiss e Fernando Py, e até reiterado pelo próprio Cardozo, mas é preciso assinalar que tais aspectos colaboram para sua revisão e, muito mais, para infundir certa compreensão de objeto literário circunstanciado, que causa um impacto direto na compreensão do livro, entendido como artefato estético, histórico e linguístico, a um só tempo. Além disso, o entendimento de tais variáveis como “erro” só se torna claro para o leitor, caso ele tenha contato com os textos de Houaiss (1966) ou de Py (1972; 1984), pois, de outra maneira, encontrará dificuldade para identificar em qual edição o poema foi publicado de maneira errada, a não ser que se proponha a fazer o cotejo entre edições, que é também um modo de ler. A este respeito, conviria salientar ainda que o poema “Anjos da Paz” antes de compor o livro *Poemas* (1947), foi publicado na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), organizada por Manuel Bandeira, sem que ali lhe compusesse o poema “O soldado”, que veio a ser posteriormente parte de sua composição .

À guisa de uma finalização desta apreciação do livro, passemos aos últimos problemas editoriais. No que diz respeito às diferenças textuais, o poema “Espumas do Mar” dispõe de um verso grafado como sendo “E à voz dos búzios”, no volume “Aníbal Machado” da edição de 1947. Ocorre que no volume “Teodoro Joels” da mesma edição, também na primeira estrofe, o verso está no plural, com a mudança feita à mão por Joaquim Cardozo, constando: “E as vozes dos búzios”. Em todas as edições subsequentes o verso aparece no plural. O poema “O Relógio”, que é todo constituído de quadras, desde a edição original e nas edições da Civilização Brasileira, em 1971 e 1979, sofre uma fusão de duas estrofes, entre a sexta e a sétima quadra, compondo uma oitava por meio do verso “o tempo enfim cristaliza”, que passa a ser o quinto verso da nova estrofe constituída num poema que era todo em redondilhas e, talvez assim, deixe de ser desde então, criando mais um problema de estrofação nas edições da Nova Aguilar em 2007 e 2010. No poema “Figuras ao Vento”, os versos “De pele gelada/ Batendo em meu rosto”, da terceira estrofe, estão invertidos na edição da Agir de 1947. O próprio poeta fez uma emenda, indicando a ordem correta dos versos em todos os volumes compulsados, tanto no “Barbosa Lima Sobrinho” quanto no “Aníbal Machado”, ou ainda, no “Teodoro Joels”. De igual modo, o antepenúltimo verso desta composição é rasurado pelo poeta com a mesma caneta que assinara o autógrafo e fizera a dedicatória nos três volumes compulsados, fazendo constar no plural o verso “Nos

braços das algas”, que é como passa a constar desde então, para todas as reedições, embora tivesse sido impresso para aquela primeira edição, da seguinte forma: “No braço das algas”.

Variação de impregnação inversa e dispersiva se dá no poema “O espelho”, o qual, na edição princeps, no segundo verso da terceira estrofe apresenta a seguinte grafia da palavra “inhumana”, que soa absolutamente estranha a nossos ouvidos de hoje e não menos ofuscante a nossos olhos, o que já foi prudentemente corrigido em todas as edições que se lhe seguiram. Ao passo que o último poema do livro “Eram cinco estrelas do mar” apresenta mais uma diferença de estrofação relativa à edição original, da Agir, onde o dístico “estrelas do esquecimento.../ Não me cansa relembrar” figurava uma estrofe autônoma, a quarta estrofe assim composta, que só tem registro ali. A partir de então, a terceira e a quarta estrofes formam uma só, tal como passou a vigorar desde então com a assimilação dos dois versos que antes compunham a quarta estrofe e ali estão como parte da terceira.

Como se não houvesse nada mais a dizer, é preciso reiterar que a obra de Joaquim Cardozo, tal como se nos apresenta por ora, impõe desafios incontornáveis a seu leitor, menos de compreender os seus textos – o que absolutamente não é tarefa fácil – do que definir o que é propriamente o texto, seja considerado como fragmento ou acidente, parte de uma composição ou a composição como um todo, poema como obra autônoma ou poema como parte de uma configuração textual maior, poemas individuais como um todo circunstanciado ou o livro *Poemas* como um todo articulado. Conforme se queira, não há como ignorar que a feição da obra, qualquer que seja o entendimento de obra, passará pelo cotejo das edições entre si ou, ao menos, pela consideração de que há diferenças entre si, sob o veredito incontornável de que as hipóteses convencionais e corriqueiras estão descartadas, seja quando se considera a última publicação em vida do autor como a mais autorizada, seja ainda pela autenticidade dos volumes autografados da edição príncipe, que, como vimos, sofre várias emendas e rasuras autorais e editoriais. Num caso e noutro, a dissonância editorial nos impõe alguma reflexão sobre o que constitui a obra e, por conseguinte, o que pauta o perfil autoral, conforme ele se fez em vida e o que se depurou da sua obra como um legado, de acordo com o que se constituiu como discurso historiográfico e com o que consta na materialidade dos seus escritos.

## Referências bibliográficas

BANDEIRA, M. (org.) *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde Editora, 1946.

CARDOZO, J. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir editora, 1947.

\_\_\_\_\_. *Pequena antologia pernambucana*. Barcelona: O livro inconsútil, 1948.

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971

\_\_\_\_\_. *Poesias Completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*: Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*: Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2010.

HOUAISS, A. “Joaquim Cardozo”. in: *Seis poetas e um problema*. 2ª ed. Rio de Janeiro. Tecnoprint, 1967. p. 87-106.

PY, F. “Joaquim Cardozo” in: AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de (org.). *Poetas do Modernismo*: antologia crítica. Brasília: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1972. (vol.4) p. 159-213

\_\_\_\_\_. “Joaquim Cardozo”. in: *Chão da crítica*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1984. p. 11- 88.

## Textual survey for critical edition of the book *Poemas* of Joaquim Cardozo.

**Abstract:** First published in 1947, the book *Poems* of Joaquim brings with itself a sum of problems arising from its graphical presentation or paratextual elements, which do not cease to suffer changes over successive reprints, were for copyright or editorial interference. Based on three princeps volumes, with authorial dedications and amendments, we intend to make the collation of the poems that have changed from then on, under review of the changes performed by the author or by some external agent, following the organizers or publishers thereafter. With this, the expectation is to show how the aesthetic, historical and linguistic artifact, which is the book, came to constitute for the readership as detailed literary object and how it was made a indicative of authorial prefiguration.

**Keywords:** Critical edition, Textual Criticism, Modern Brazilian poetry, Joaquim Cardozo.

## Um estudo sobre a presença da lírica de Joaquim Cardozo nas histórias de literatura brasileira

Elaine Cristina Cintra<sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo objetiva analisar como as histórias da literatura brasileira registraram a lírica de Joaquim Cardozo, buscando elucidar quais os processos pelos quais isto ocorreu e como tais procedimentos contribuíram para sedimentar a relevância dessa obra nesse âmbito. Para tanto, foram analisadas sua figuração nos seguintes livros: *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (1958), *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés (1989), *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (1997), e *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar (2007). A análise apresenta uma discussão sobre as fontes principais que foram utilizadas no cotejo do assunto por essas histórias, quais os poemas que foram reiterados, e quais perspectivas analíticas foram enunciadas.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira do século XX, História de literatura brasileira, Joaquim Cardozo.

O lugar que a poesia de Joaquim Cardozo ocupa nos estudos literários brasileiros é até os dias de hoje bastante impreciso e nebuloso, uma vez que a crítica que se dedicou ao autor apresentou posições flutuantes, ora o elegendo como uma das maiores expressões poéticas nacionais do século XX, ora o alocando de maneira bastante tênue em grupos regionais, ou até mesmo o ignorando, seja por desconhecimento de sua obra ou pela pregnância de leituras apressadas. Entre uma e outra, a poesia lírica desse autor permaneceu em uma zona de indecisão, que embarga sua produção literária de receber um conhecimento e reconhecimento mais expressivos, cujas razões merecem ser melhor discutidas.

É certo que esse poeta impressionou vivamente três dos maiores representantes da poesia brasileira do século XX, que foram, de certa forma, responsáveis por sua visibilidade no cenário literário da época: Manuel Bandeira, que o incluiu em sua *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, em 1946, retirando-o, porém, no segundo volume dessa obra, por lhe reconhecer uma produção profícua que o descaracterizaria como bissexto; João Cabral de Melo Neto que atribuía a Joaquim Cardozo a inspiração de sua poesia pernambucana (CABRAL, 1997), tendo incluído seu nome em sua *Pequena antologia*

---

<sup>1</sup> Professora associada do Departamento de Letras do Centro de Ciências Aplicadas e Letras e do Programa de pós-graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba. Doutora em Teoria Literária. Email: elcintra@gmail.com

*pernambucana*, de 1948; e Carlos Drummond de Andrade, que foi o responsável pelo prefácio do primeiro livro de Joaquim Cardozo, em 1947.

Assim, mesmo apresentado e apreciado por poetas de ressonância inegável na literatura brasileira do século XX, observa-se uma forte oscilação no que se refere à posição ocupada pela poesia de Joaquim Cardozo na cena literária brasileira. A resposta a esta questão, como se sabe, demanda uma reflexão que acione as discussões sobre os modos como se institucionalizam os cânones, e as respectivas perspectivas históricas, ideológicas e estéticas que sinalizam tais valorações.

Como se sabe, a historiografia literária constituiu-se em uma das abordagens mais preponderantes de formação e legitimação do cânone literário nacional. Pode-se dizer também que nos estudos da literatura brasileira, ela se estabeleceu como um instrumental imprescindível nas várias instâncias de leitura e apreciação das Letras, inclusive nas esferas educativas, haja visto que mesmo atualmente, apesar do forte movimento de reposicionamento dos estudos dessa área, dificilmente sua perspectiva é descartada nos vários níveis de ensino.

A discussão aqui desenvolvida propõe mais especificamente examinar como as histórias de literatura brasileira registraram e ajuizaram a poesia lírica de Joaquim Cardozo, na tentativa de investigar algumas hipóteses sobre as formas com que esse autor foi incluído, excluído ou simplesmente relativizado nos cânones literários do século XX, e quais as possíveis razões e ressonâncias que decorreram de tais ocorrências.

Para tanto, serão analisadas sua figuração em algumas histórias da literatura brasileira que percorreram o momento da produção literária do autor. Para tanto, alguns critérios de seleção do *corpus* foram necessários para este estudo específico. A princípio, fixou-se como primeiro recorte analisar somente as histórias da literatura brasileira publicadas após 1947, ano de publicação de *Poemas*, primeiro livro de Joaquim Cardozo. Da mesma forma, buscou-se obras que contivessem estudos mais estendidos e amplos sobre o autor. O estudo foi direcionado, assim, para quatro tomos específicos: *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho (1959); *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés (1989); *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (1997); e, por fim, a *História da literatura brasileira*, de Carlos Nejar (2007).

O levantamento das informações conduziu o tratamento da matéria a um critério cronológico, uma vez que este permite ao leitor entender como o nome de Cardozo foi pautado no panorama das letras brasileiras do século XX nas diferentes décadas, quais as

visões que foram reiteradas, quais foram revisadas, e quais inovaram as discussões já consolidadas.

De maneira geral, as questões que guiam as considerações tecidas aqui se referem à análise das perspectivas com que a lírica de Joaquim Cardozo se encontra inscrita nas histórias de literatura brasileira acima citadas e quais as fontes e posicionamentos que sustentaram tais escolhas. Para isso, torna-se necessário investigar como a poesia deste autor chegou e continua chegando a seu leitor especializado, o que indiretamente sinaliza para entender os processos de validação de seu nome na bibliografia literária nacional.

### **Coutinho e o olhar da nova crítica (1958)**

A primeira leitura mais consistente e ampla da poesia de Joaquim Cardozo nas histórias das letras nacionais ocorre em *A literatura no Brasil*, obra dirigida por Afrânio Coutinho, publicada entre 1952 e 1958; mais especificamente no volume V, o qual, dedicado ao modernismo, surgirá nesta última data, perfazendo assim uma distância de mais de 10 anos da publicação de *Poemas* (1947), primeiro livro do poeta pernambucano.<sup>2</sup>

Como é de conhecimento, essa obra foi concebida sob a forte influência da Nova Crítica, método engendrado por Afrânio Coutinho após seu contato com o *New criticism* anglo-saxão na década de 1940, nos Estados Unidos. Em seu projeto, Coutinho propôs uma configuração que se afastava dos modelos até então dispostos na tradição nacional, ao implementar a periodização estilística, que se voltava de maneira privilegiada para as dimensões textuais do objeto, sem, todavia, pressupor o apagamento da problematização do contexto histórico. Além disso, Coutinho optou pelo critério coletivo de construção da história literária, que atribuía o olhar de um especialista a cada assunto.

Na tentativa de renovar os estudos literários no país, *A literatura no Brasil* de Coutinho tinha a ambição de atualizar o cânone ao incluir novos autores, ampliando, assim, as referências centralizadas em determinadas regiões e autores. Esta abordagem mais dilatada possibilitou a inserção de Joaquim Cardozo, que será discutido no capítulo 49, “O modernismo na poesia”, no item “E – Grupo do Nordeste”, juntamente com Ascenso Ferreira, Jorge Fernandes, Jorge de Lima, e Gilberto Freyre. O capítulo será de responsabilidade do

---

<sup>2</sup> Neste trabalho, optamos por usar a 3ª. edição, de 1986, uma vez que ela é versão atualizada e revista das outras.

tradutor, ensaísta e poeta Péricles Eugênio da Silva Ramos, cuja produção lírica é contemporânea à de Cardozo.

Na introdução crítica do capítulo, o modernismo é apresentado como o movimento que decorre da Semana de Arte Moderna até a metade do século XX. O capítulo se dispõe a analisar a poesia brasileira moderna pela já consolidada divisão em três gerações, sendo a terceira, a qual em termos cronológicos supostamente Cardozo seria inserido, a partir de 1945, chamada por Ramos de “fase esteticista”, pois marcada pela disciplina e pela pesquisa.

Mais do que o critério cronológico, é a partir do vínculo com sua região que a poesia de Cardozo é discutida no capítulo. Ora, na introdução deste, a visão sobre a literatura do século XX no Nordeste apresentada por Ramos repercutirá fortemente em alguns estudos historiográficos posteriores, como Martins (1965) e Bosi (1970), que viram as expressões literárias da região como reduto de uma tradição de viés conservador, em oposição ao vanguardismo do modernismo no sudeste, posicionamento este que ironicamente a descrição da lírica de Cardozo no capítulo acaba por contestar.

A Joaquim Cardozo<sup>3</sup>, Ramos dedica duas páginas e meia, número considerável se compararmos com as três páginas e meia dedicadas a João Cabral, poeta que já havia tido um grande impacto no cenário literário nacional nessa época<sup>4</sup>, no entanto, bem menos ressoante se o cotejarmos com as nove páginas dedicadas a Jorge de Lima, autor que, em todas as obras aqui consultadas, se situa como a grande expressão da lírica moderna no Nordeste.

Outra questão de ordem editorial que pode ser importante para analisar o espaço concedido a Cardozo nessa história da literatura refere-se à ausência de uma nota biográfica no rodapé, procedimento padrão do capítulo, que se fazia seguir da bibliografia publicada do autor e de sugestões de textos críticos a serem consultados. Além de Cardozo, Ramos omitirá a nota biográfica e bibliográfica de rodapé dos seguintes poetas: Francisco Karam (do grupo *Festa*), e de poetas enumerados sob a alínea “outros poetas”, como Ascânio Lopes, Rosário Fusco, Guilhermino César, Enrique de Resende, Augusto Meyer, Ascenso Ferreira, Carlos Chiachio, José Luís de Carvalho Filho, Américo Facó, Dante Milano, Edgard Braga e Mário Quintana, que receberam uma atenção mais rápida do historiador. Em uma situação particular, Murilo Araújo e Henriqueta Lisboa recebem uma nota de rodapé somente com informações sobre suas publicações, sem a nota biográfica e a sugestão de leitura crítica sobre suas obras. É preciso notar o quanto tais ponderações apontam para uma hierarquização do registro da

<sup>3</sup> Curiosidade: mesmo a edição de 1986, grafia o nome do autor em “s”: Cardoso, sendo que, na verdade, o autor começou a assinar seu sobrenome com “z” a partir de 1924.

<sup>4</sup> Em 1958, João Cabral de Melo Neto já havia publicado ao menos 4 obras de grande importância para a poesia brasileira moderna: *Pedra do sono* (1942), *O engenheiro* (1945), *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1954).

poesia moderna, seja por uma questão quantitativa, uma vez que alguns autores, Cardozo incluso, haviam até a data publicado um número pouco expressivo de livros, seja pelo desconhecimento de dados de autores que fugiam ao cânone, e que estavam sendo apontados pela primeira vez em uma história da literatura brasileira.

Vale lembrar ainda que a parte do capítulo que se dedica a Cardozo se volta de maneira majoritária para uma leitura textual minuciosa, confirmando sua inclinação para a Nova crítica de Coutinho. Dentre as estudadas, esta é a história da literatura brasileira que enumera um número maior de poemas do autor, ora remetendo a eles por seu título, ora citando literalmente trechos. De fato, são 19 poemas mencionados no capítulo: “Velhas ruas”, “As alvarengas”, “Tarde no Recife”, “Recife morto”, “Olinda”, “Chuva de caju”, “Imagens do Nordeste”, “Poema do homem dormindo”, “Autômatos”, “Mal-assombrado”, “Poema em vários sentidos”, “Os anjos da paz”, “O soldado”, “Afasta de mim o teu corpo”, “Menina”, “Canção”, “Prelúdio e elegia de uma despedida”, “A aparição da rosa”, “Arquitetura nascente e permanente”. Observa-se que os poemas escolhidos perpassam as várias propostas poéticas do autor durante sua obra, possibilitando um olhar bastante amplo de seus movimentos líricos.

Ramos elabora um percurso de tais movimentos. O início de sua discussão se dá com reiterada citação de Drummond, “modernista mais ausente do que participante” (ANDRADE, 1947, p. 8), colocando em suspenso o estilo moderno nos poemas de Cardozo, destacando especialmente as referências regionalistas em poemas como “Velhas ruas”, “As alvarengas”, “Tarde no Recife”, “Recife morto”, “Olinda”, “Chuva de caju” e “Imagens do Nordeste”. Como se vê, essa apresentação inicial do leitor traz o forte impacto do prefácio do autor de “No meio do caminho” ao demonstrar, como dito no início deste artigo, como a legitimação dos poetas mais renomados do modernismo brasileiro influíam, nesse momento, na concepção da leitura da poesia cardoziana pelos historiadores de literatura.

No entanto, Ramos não se restringe somente a essa chave, conduzindo a questão para outro patamar quando informa que posteriormente à sua estreia Cardozo amplia a temática de sua poética, temática essa que o crítico não chega a mencionar ou esclarecer, mas que pode ser inferida a partir dos dois poemas que ele cita em trechos, “Poema do homem dormindo” e “Mal-assombrado”, os quais permitem perceber uma dimensão mais existencial da lírica do autor. Acresce a isto que o capítulo de Ramos também assinala outras perspectivas da poesia cardoziana como a “social” ou “social-utópica” (RAMOS, 1986, p. 156), quando comenta os poemas “Autômatos”, “Os anjos da paz” e “O soldado”; e a poesia amorosa-erótica de Cardozo, ao citar “Afasta de mim esse teu corpo”, “Menina” e um trecho de “Canção”.

Ao final da parte dedicada a Cardozo, Ramos destaca com atenção especial “Prelúdio e elegia de uma despedida”, pela sua composição em vozes, citando nota de seu autor a respeito. É bastante significativo que este poema, depois adicionado a *Trivium*, tenha sido o único citado em todas as histórias de literatura que aqui foram analisadas, apontando para seu impacto nos leitores desde seu lançamento.<sup>5</sup>

Finalizando a parte relativa a Joaquim Cardozo, Ramos comenta *Signo estrelado* (1960), apontando para o fato de que neste livro o poeta acrescenta ao lirismo de *Poemas* o exercício de rimas, citando “A aparição da rosa” e “Arquitetura nascente e permanente”, o que direciona para o aspecto racional e artesanal do verso neste poeta, observação também registrada no citado prefácio de Drummond.

Dessa forma, na leitura atenta dos poemas, o autor do capítulo emoldura um panorama inicial bastante significativo da lírica cardoziana, a qual ali estreava nas histórias de literatura brasileira, apontando já para sua permanente inventividade, dado imprescindível para que esse poeta não fosse classificado em parâmetros delimitados, ou modernistas propriamente dito, como o prefácio de Drummond questionara, ou na vinculação estrita a programas regionalistas, o que a crítica literária posterior era detalhou com mais afinco.<sup>6</sup>

## **Massaud Moisés e a problematização do período literário (1989)**

Publicada em cinco volumes entre 1983 a 1989, a *História da literatura brasileira* de Massaud Moisés se dedica ao modernismo brasileiro no último deles, no qual Joaquim Cardozo aparecerá no item IV chamado “Tendências contemporâneas”, que se dedica à geração de 45 e às expressões subsequentes. Mais especificamente, Cardozo será discutido no item “Retardatários”, que, segundo o autor, refere-se aos poetas do modernismo que, apesar de estarem vinculados pela data de nascimento à geração de 22 ou de 30, tiveram sua estreia literária tardia, “não sem dar margens a mal-entendidos”. (MOISÉS, 1989, p. 421). Nesta situação se encontrariam juntamente a Joaquim Cardozo, Dante Milano e Sosígenes Costa.

Em sua apresentação do poeta, Moisés expõe rapidamente uma bibliografia de Cardozo, incluindo aí quatro obras de teatro do autor: *O coronel de Macambira* (1963), *De*

---

<sup>5</sup> O poema foi publicado em folheto-livro em 1952, em uma composição composta a mão pelas edições Hipocampo, em cento e dezesseis exemplares em papel ingles, que foram autenticados pelo autor, com ilustração de José Pedrosa.

<sup>6</sup> Sobre as complexidades do aspecto regional em Cardozo, recomenda-se lembrar especialmente os trabalhos críticos de Houaiss (1976) e D’Andrea (1998).

*uma noite de festa* (1971), *Os anos e demônios de Deus* (1973) e *Antônio conselheiro* (1975). Da obra lírica cardoziana até então publicada, Moisés cita *Poemas* (1947), *Prelúdio e elegia de uma despedida* (1952) e *Signo estrelado* (1960). Entretanto não são mencionados três livros do poeta que já estavam em circulação em 1989: *Trivium* (1960)<sup>7</sup>, e *Mundos paralelos* (1970), ambos reunidos em *Poesias completas*<sup>8</sup>, e *O interior da matéria* (1975)<sup>9</sup>, obra norteada pela proposta de uma acurada artesanaria poética, além de se sobressair pela proximidade que a lírica deste autor apresentava com as artes plásticas.

De maneira geral, o registro da poesia de Cardozo em Moisés é norteado pela ideia de multiplicidade das perspectivas e procedimentos estéticos como marca essencial do autor, que historiador irá manifestar em alguns momentos com ressalva: “Falta-lhe um eixo condutor, uma ideia recorrente, uma solução expressiva preferida. Tudo podia inspirá-lo, todas as modalidades formais lhe eram familiares e delas fazia uso sempre que o assunto o exigisse.” (MOISÉS, 1989, p. 421).

No entanto, é justamente a visão de uma pluralidade nesta poesia que pode ser tida como a melhor contribuição que a obra de Moisés deu à leitura da lírica cardoziana, afastando-se de algumas designações estritamente regionalistas que o poeta havia recebido anteriormente. Entre outras questões levantadas, atribui-se a essa expressão de Cardozo uma condição de independência estética única, que seria o fulcro de uma poesia singular, como no seguinte trecho: “De temática e forma múltipla ou profusa, a poesia de Joaquim Cardozo acompanha menos os modismos que as pulsações anímicas de que se nutre.” (MOISÉS, 1989, p. 421).

Sem citar o prefácio de Drummond, retomando-lhe, no entanto, a ideia de um modernista singular, Moisés postula que Cardozo não teria compromissos senão com sua própria interioridade, e, portanto, apresentaria um modernismo bastante peculiar, que ele chamará de “modernismo intimista”, à moda dos fins do século XIX, o que, segundo o autor, o irmanaria com a “loucura” poética de Sousândrade ou Qorpo Santo.

Moisés, de fato, considera Cardozo “simbolista de formação” (MOISÉS, 1989, p. 421), e, para demonstrar tal tese, cita uma das últimas quadras do poema “Prelúdio e elegia de uma despedida”, em que o ritmo está fortemente marcado pelas aliterações, rimas internas e

---

<sup>7</sup> *Trivium* reuniu três poemas de Cardozo: “Prelúdio e elegia de uma despedida”, como dito, já publicado em 1952, e os inéditos “Visão do último trem subindo ao céu” e “Canto da serra dos órgãos”.

<sup>8</sup> A primeira reunião de poemas de Cardozo se deu em *Poesias completas*, livro publicado em 1971 pela editora Civilização Brasileira, em convênio com o Instituto Nacional do Livro-MEC. A segunda edição da obra se deu em 1979.

<sup>9</sup> *O interior da matéria* foi publicado em 1975 pela editora Fontana, no Rio de Janeiro, em edição limitada, com ilustrações de Roberto Burler Marx, todas as páginas assinadas pelos autores. Cardozo manteria uma intensa relação com outros artistas plásticos, como a obra *Chuva de caju*, de 1983, em que o poema do autor recebe a ilustração de 12 xilogravuras de Aldemir Martins; ou mesmo seus vários estudos sobre a poesia de Carlos Scliar.

um tom fluido e vago. Para esse historiador-crítico, o ritmo na lírica cardoziana seria “[...] sempre uma sugestão de estranha e singular beleza [...]”. (MOISÉS, 1989, p. 423).

Nesta linha de argumentação que aproxima Cardozo ao estilo do fim do século XIX, Moisés destaca ainda os elementos religiosos da poesia cardoziana como um fator decisivo para o clima poético do autor. Os aspectos modernos propriamente ditos viriam na desestruturação dos elementos racionais e emocionais do poema, e das configurações da linguagem: “Agita-o uma inquietação que, desestruturando a “lógica” do pensamento e da emoção, se comunica por meio de fragmentos, jactos, fraturas, grafismos, vocábulos em língua estrangeira, números, onde o engenheiro se revela, num plano vizinho do delírio [...]” (MOISÉS, 1989, p. 422). Moisés, então, cita um trecho de “A nuvem Carolina”, poema tido por Drummond como uma de suas “companhias silenciosas de vida”. (DRUMMOND apud CARDOZO, 2010, p.33).<sup>10</sup>

Por outro lado, Moisés não deixa de anotar o rigor na construção poética desse autor, que apresentaria uma “consciência de artesão do verso” (MOISÉS, 1989, p. 422), aspecto que lhe marcaria a dicção moderna:

[...] sua artesanaria é a do poeta moderno, sabedor de que a “inspiração” (se dela se tratar) pressupõe ingente trabalho formal. A ponto de anunciar à entrada de “A aparição da rosa e outros sonetos” e de “Arquitetura nascente & permanente e outros poemas”, de *Signo estrelado*, os tipos de rima que procurou, como autêntico artífice, manusear. (MOISÉS, 1989, p. 422).

Moisés recusa aproximar-se de uma suposta crítica biografista, e evita atribuir essa condição de racionalidade à profissão de engenheiro do poeta: “condição que se reflete, embora escassamente, em sua poesia.” (MOISÉS, 1989, p. 421). Neste viés, conclui que o poeta é “paradoxal”, “mas a antinomia é uma das fontes enriquecedoras do lirismo de Joaquim Cardozo.” (MOISÉS, 1989, p. 422).

O registro de Joaquim Cardozo no livro citado de Massaud Moisés pontua um esforço em demonstrar, entre as singularidades poéticas do autor, o envolvimento deste com o período literário em que foi alocado. Assim, ao mesmo tempo em que sustenta a ideia que primeiramente enunciou de uma poesia independente, que possuiria afinal raízes na lírica final

---

<sup>10</sup> A citação completa é: Se me perguntassem: “O que distingue o grande poeta?”, eu responderia: “Ser capaz de fazer o poema inesquecível”. O poema que adere à nossa vida de sentimento e reflexão, tornando-se coisa nossa pelo uso. Para mim, Joaquim Cardozo, entre os muitos títulos de criador, se destaca por haver escrito o longo e sustentado poema “A nuvem Carolina”, que é uma de minhas companhias silenciosas de vida. (DRUMMOND apud CARDOZO, 2010, p.33)

do século XIX, o historiador busca trazer os aspectos que situariam esta poética, por sua forma tensa e racional, na linhagem de Valéry.

### **Stegagno-Picchio e o olhar estrangeiro (1997)**

A *História da literatura brasileira* da filóloga e professora de literaturas neoromânicas Luciana Stegagno-Picchio foi publicada em 1997 pela editora Nova Aguilar. Como o prefácio da edição informa, esta obra consiste em uma versão de *La letteratura brasiliana*, publicada em 1972, 42.º volume da coleção “Le letterature del mondo”, em Florença-Milão, e foi inicialmente postulada para um público estrangeiro, portanto, a versão brasileira, como informa a autora no “Prefácio à edição brasileira”, foi adaptada e atualizada.

O volume de Stegagno-Picchio se faz singular pois, apesar de toda a familiaridade com a cultura brasileira e a língua portuguesa, tratando-se de uma autora que teve sólida proximidade com escritores e intelectuais do país, além de ser estudiosa e tradutora da literatura brasileira e portuguesa, consiste, afinal, no único exemplar do *corpus* aqui discutido que apresenta um olhar estrangeiro, assim, presumivelmente marcado por um maior distanciamento.

Na “Nota editorial”, no entanto, os editores atentam para algumas dificuldades, especialmente no que se trata à recolha do material, afirmando que, em razão da falta de distanciamento temporal e da dificuldade de acesso às obras, as últimas décadas teriam sido analisadas “de forma mais subjetiva e impressionista, reflexo da própria incerteza de contornos de toda a visão contemporânea.” (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 10).

Na introdução, Stegagno-Picchio traça a linha matriz que conduziu sua *História da literatura brasileira*: a procura e descrição de um “estilo brasileiro”, que faria da sua uma “história literária do ‘como’”. (idem, *ibidem*, p. 21). Dessa forma, mais do que uma leitura cronológica, a apreciação da autora atravessa a quase imaginária linha da história com a crítica, além de envergar a perspectiva de uma pesquisadora de formação filologista e que foi, inclusive, colaboradora de Roman Jakobson. Esta ambiguidade é, inclusive, assumida pela estudiosa que afirma ter “ecletismo metodológico” (idem, *ibidem*, p.22), ficando sua história literária entre a História e a tradição estilística, “embora, talvez, o critério estilístico tenha sempre prevalecido sobre os demais.” (idem, *ibidem*, p. 23).

Joaquim Cardozo é citado neste livro no capítulo décimo quarto, mais especificamente no item “A grande poesia de consolidação”, descrito pela autora da seguinte forma:

Fechada a fase polêmica e destrutiva, eliminando o excesso de Brasil da página literária, exauridos os jogos primitivistas e antropofágicos, a poesia brasileira, sólida nas suas conquistas técnicas, na sua liberdade construtiva, pode começar a sua segunda aventura modernista. Nasce aquela que chamaremos a grande poesia de consolidação. (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 544).

Sob este item, a autora introduz Jorge de Lima, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt e Cassiano Ricardo. Em um subitem chamado “Ainda poetas”, Stegagno-Picchio remete brevemente, e por uma perspectiva regional, a poetas de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, e aquilo que chama de “grupo no Nordeste”, para o qual destina alguns parágrafos, citando Ascenso Ferreira e Joaquim Cardozo, sendo que o último recebe da historiadora um olhar bem mais alongado – 15 linhas, fora uma citação de trecho do poema “Prelúdio, elegia de uma despedida”, em detrimento das três linhas do primeiro. De fato, ao tratar de Cardozo, Stegagno-Picchio foge da categorização fácil de “poeta regionalista” já no início de seu estudo da poesia de Cardozo ao afirmar que o lírico apresenta perspectivas mais amplas do que o regionalismo: “[...] que saberá partir do regional (o Recife natal, o Nordeste seco e preciso de Graciliano Ramos e de João Cabral) para chegar ao universal. Apenas ‘paisagem, profundamente’”.<sup>11</sup> (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 567).

Mais do que a questão universal, a autora aponta para a introdução na cultura brasileira de “[...] elementos inconsuetos: Morgenstern, por exemplo, e os seus estrepitosos *Galgenlieder*.”<sup>12</sup> (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 568). Este fator, que em muito amplia as referências da poesia cardoziana, aponta para o voraz leitor e conhecedor de outras culturas que marcou Cardozo como um dos intelectuais mais erudito de sua época, como atestam vários testemunhos de seus companheiros. Pode-se dizer, então, que o olhar para a “internacionalização” do autor talvez seja a contribuição de Stegagno-Picchio advinda de seu *status* de leitora europeia.

A autora também aborda o modernismo em Joaquim Cardozo ao citar a quase obrigatória frase de Drummond em seu prefácio, “modernista mais ausente do que

---

<sup>11</sup> Trata-se aqui da citação literal de um dos versos do poema “Imagens do Nordeste”, publicado por Cardozo em *Poemas*. (CARDOZO, 1947, p. 98)

<sup>12</sup> Trata-se de uma coleção de poemas do alemão Christian Morgenstern, do início do século XX.

participante” (ANDRADE, 1947, p. 8), e que, como se pode perceber a esta altura desse artigo, determinou uma visão do poeta nas histórias da literatura brasileira.

Stegano-Picchio atribui a “descoberta” de Cardozo especialmente a três fatores: a publicação de *Poemas* em 1947, a inclusão de seu nome na antologia de João Cabral, *Pequena antologia poética pernambucana*, em 1948, e a publicação de seus textos subsequentes: *Prelúdio, elegia de uma despedida*, na década de 50, *Signo estrelado*, na década de 60, e *Um livro aceso e nove canções sombrias*, na década de 80. A questão do impacto do autor é também levantada ao ser apresentada as particularidades da lírica deste poeta:

Por isso, os seus objetos (o relógio, o homem que dorme, as coisas todas cristalizadas pelo tempo na sua dimensão natural) e o seu modo de orquestrar a partitura poética, deixando o leitor livre para organizar a seu gosto as intervenções, atraem os mais jovens poeta de hoje. (STEGAGNO-PICCHIO, 1997, p. 567).

No item “Bibliografia” do capítulo, a historiadora italiana arrola a *Poemas, Signo estrelado*, a edição de *Poesias completas*, e *Um livro aceso e nove canções sombrias*, livro póstumo do autor organizado por Audálio Alves. Como Moisés, ela omite *O interior da matéria*, o que não é incompreensível, dada a circulação bastante restrita dessa publicação.

Um outro dado refere-se a fato de que, ao contrário do que realiza com quase todos os autores citados em sua *História da literatura brasileira*, Stegagno-Picchio não enumera nenhuma bibliografia crítica de Cardozo, ou por dificuldade ao acesso de tais realizações, dado sua condição de estrangeira, ou pelo ainda baixo impacto das leituras sobre Cardozo nos estudos de literatura brasileira.

De modo geral, a inserção da poesia de Joaquim Cardozo ocorre no livro de Stegagno-Picchio de maneira breve mas incisiva. Em sua proposta de um panorama conciso, ela consegue demonstrar as questões que moveram inicialmente a crítica e estudos historiográficos que registraram a obra do autor, ampliando a perspectiva para outras visadas; além disso, de maneira rápida, apresenta questões do estilo do poeta, discute como se deu sua recepção e registra o impacto da lírica cardoziana nos poetas de hoje; e, por fim, da mesma forma que percorre nessas poucas linhas o trajeto da crítica inicial a mais recente, ela acrescenta um olhar estrangeiro à leitura de Cardozo.

Stegagno-Picchio, então, contribui para uma visada valorativa dessa poesia, ao mesmo tempo em que o coloca sob o viés de uma nova historiografia, que não omite suas

prerrogativas críticas, prerrogativas essas que se cruzam e se amalgamam, propiciando um olhar mais amplo e atual do objeto.

### **Carlos Nejar e o olhar exacerbado (2007)**

A *História da literatura brasileira* de Carlos Nejar foi publicada em 2007, e propõe repensar este tipo de discurso a partir de uma operação de decomposição e recomposição das escritas historiográficas de até então. Trata-se de um compêndio, cujo autor é um poeta premiado e consolidado na mais recente cena literária nacional, que traz a proposição de ser redigida em um estilo íntimo, o qual não se determinaria pela suposta objetividade do historiador. Esta intenção se faz mais clara quando, em sua “Apresentação”, Nejar aponta para a mobilidade do processo criativo a que pretendeu desenvolver na escrita dessa história, processo este que não se atém nessa obra a uma ordem temporal, mas que o autor presume se reconstruir incessantemente: “o tempo é reinventável” (NEJAR, 2007, p. 11).

Nejar apresenta suas escolhas como provenientes de uma “perspectiva pessoal da literatura brasileira”, mencionada pelo autor até mesmo como autobiográfica, perspectiva essa que, segundo ele, desde a Geração de 1960, a que ele se filia, teria se tornado possível. Sem hesitação, comenta que nomes e critérios alinhados partiram de sua antologia pessoal: “E não escrevo esta História para ferir ou estimular – isso não mudaria em si a literatura. Escrevo-a por acreditar que a visão de um, acrescentada à de outros, há de mudar o modo de a entender.” (NEJAR, 2007, p. 13-14). No entanto, o estilo subjetivo a que propôs apresenta alguns limites: o autor se esquia de falar de sua própria geração confessando não haver uma devida imparcialidade de sua parte para realizar a tarefa.

De maneira geral, o tomo de Nejar pretende apresentar uma tessitura diversa em relação a suas antecessoras, no que se refere ao estilo linguístico com que é redigida. Uma das razões para isso, é que o autor foge de uma cronologia rígida, ao encetar relações entre autores, tanto da mesma época como de outras diversas, apesar de manter uma linha cronológica principal mas não rígida, com alguns “desvios” em alguns momentos, ao trazer relações que se realizam por questões diversas, ora temáticas, ora relacionadas aos procedimentos linguísticos. No entanto, é importante notar que não há uma uniformidade neste processo, e, em alguns capítulos, reconhece-se não somente o estilo das histórias de literatura tradicionais, como seus posicionamentos e informações.

Apesar dessa conjectura de atualização de estilo do discurso historiográfico, a ideia de reafirmar um cânone ainda está em andamento, o que se confirma na explicação da orelha do livro: “O critério seguido neste trabalho é o de reunir os mais significativos autores de nossa cultura. Reflexo da inventividade de um povo”. (NEJAR, 2007, orelha do livro). Por outro lado, ao expor as escolhas realizadas, Nejar aponta a pretensão de ampliar de maneira “ciclópica” o olhar para a literatura brasileira, ao cotejar em um modo mais verticalizado e amplo as várias regiões do país:

Fixo, assim, o critério seguido neste trabalho ciclópico, reunindo autores, a meu ver, os mais significativos, com obras publicadas até a década iniciada com a fundação de Brasília, que se deu em 21 de abril de 1960, vislumbrando “o conjunto de regiões que formam verdadeiramente o Brasil. Somos um conjunto de regiões, antes de sermos uma coleção arbitrária de Estados”, escreveu Gilberto Freyre [...]. E a literatura abrange os autores de todas essas regiões no panorama global brasileiro, que é um continente. Cumprindo-se a visão de Ralph Emerson de que cada nova época exige nova confissão, esperando esse mundo pelo seu poeta (no sentido mais amplo, pelos seus criadores); o que se já nasceu, o tempo revelará.” (NEJAR, 2007, p. 12).

De fato, a *História* de Nejar é a que oferece um maior espaço para poetas de regiões distintas, e, voltando-se à região nordeste propriamente dita, são discutidos alguns nomes como César Leal, Alberto da Costa e Silva e Mauro Mota, que não serão encontrados em outras expressões dessa natureza.

Joaquim Cardozo é apresentado em Nejar no capítulo 25, “Outros poetas e alguns do segundo Modernismo”, juntamente a Dante Milano, Jorge de Lima, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Menotti del Picchia, Augusto Meyer, Abgar Renault, Guilhermino César, Rosário Fusco, Alphonsus de Guimaraens Filho. De fato, o autor de “As alvarengas” é o primeiro poeta a ser mencionado, sob o item “Joaquim Cardozo, ou a engenharia do inefável”.

Nejar apresenta Joaquim Cardozo como um poeta maior, usando adjetivos altissonantes, entusiasmados e afirmando a precedência deste poeta a Drummond e Cabral:

João Cabral foi engenheiro do verso, depois dele; e ao ser lido, descobrimos esta objetividade do concreto, as linhas que, de vívidas, jamais envelhecem, irmãs de Oscar Niemeyer. Cabral partiu para o mais prosaico e mais concreto. Joaquim Cardozo é “lição das coisas”, antes de Drummond, a mágica divisa. O que soube reavivar o pensamento de Novalis: “A poesia é que cura as feridas do entendimento.” E o entendimento cura as feridas da poesia. (NEJAR, 2007, p. 233-234).

Em comparação aos demais textos historiográficos aqui analisados, Nejar apresenta informações mais alargadas do autor e de sua obra. Ao falar de sua biografia, menciona o episódio da queda do pavilhão da Gameleira, em Minas Gerais, pelo qual o poeta foi condenado em primeira instância, e que o abalou de maneira profunda e definitiva. Na questão crítica, traz referências a leitores pernambucanos, citando César Leal e Maria da Paz Ribeiro Dantas, renomados estudiosos do poeta. Além disso, é o único que menciona diretamente uma das críticas mais impactantes recebidas pela poesia de Cardozo, a leitura que José Guilherme Merquior (1968) realizou de “Canção elegíaca”, poema tido por Nejar como uma “elegia antológica”.

Em relação à menção de poemas, Nejar apresenta “Prelúdio e elegia de uma despedida”, “Imagens do Nordeste”, “O relógio”, “Soneto sobre os motivos de Chagall”, “Maria Bonomi”, “Maria Gravura”, “Sonetosom”, “Soneto da vinda”, “Soneto do indigente”, “O cego”, citando trechos de alguns ao exemplificar algumas das características que levanta: a aproximação do fazer poético com o cálculo matemático, a referência à sua terra natal, a convivência entre os elementos eruditos e populares, a lírica amorosa. No entanto, o historiador elege como objeto de preferência “Visão do último trem subindo ao céu”, que considera a obra prima cardoziana, marcada, segundo ele, por uma originalidade “sem confronto em língua portuguesa” (NEJAR, 2007, p. 233): “Apenas a sua criação já seria dádiva de uma aventura que delineia a alta poesia, a da aventura humana.” (idem, ibidem, p.233). O tom entusiasmado também se segue na descrição da linguagem do poema: “Essa linguagem tem dentro de si ‘a superioridade do exílio’ de uma linguagem que se adentra nos mergulhos do indizível.” (idem, ibidem, p.233).

Outro aspecto que diferencia a história de Nejar com a de seus predecessores, é a consideração ao teatro de Cardozo, que ocorre em Moisés somente na menção de *O coronel de Macambira*, *De uma noite de festa*, *Os anjos e demônios de Deus* e *Antônio Conselheiro*. A tais títulos, Nejar acrescenta a *Obra teatral de Joaquim Cardozo* (2001), publicação que reúne todo o teatro do autor.

Além do item no capítulo 25, Nejar ainda menciona Joaquim Cardozo três vezes: na página 212, ao falar do poeta baiano Sosígenes Costa, ao mencionar uma das questões mais enfatizadas pela crítica cardoziana, o tema da solidão em seus poemas, ou, em uma perspectiva biográfica, a sua solitária figura. O autor de *Poemas* também ressurgue na página 274, ao ser discutida a poesia de Guilhermino Cesar, que, apesar de pertencer à geração de

Carlos Drummond, Murilo Mendes, Emílio Moura, juntamente com Abgar Renault, Dante Milano e o próprio Cardozo, receberam um reconhecimento tardio. Por fim, Cardozo se faz presente na página 533, nos comentários das referências principais da lírica de César Leal, poeta que se dedicou sistematicamente aos estudos da literatura de Cardozo, tanto na organização de uma antologia de poemas do mesmo, quanto na atividade crítica e ensaística.

Não há dúvida, como foi verificado acima, que Nejar, além de atualizar as referências do autor, intensifica o lugar de Cardozo na historiografia nacional, ao tratá-lo como um autor de extrema relevância na poesia brasileira do século XX. Peca-lhe a grandiloquência e extrema subjetividade do estilo, que poderá direcionar o leitor a entender o registro com ressalvas.

## **Considerações finais**

A este ponto, já é possível tecer algumas considerações e hipóteses pautadas na análise acima, posto que esse estudo permitiu sondar, entre outros, as fontes mais consultadas, as discussões, os poemas e temas mais reiterados, e os movimentos de atualização que a produção literária de Joaquim Cardozo recebeu nas histórias da literatura brasileira aqui nomeadas.

É interessante notar que, em relação aos 28 poemas citados, mencionados ou discutidos nas quatro obras, tanto em trechos ou na transcrição integral, 17 são provenientes do primeiro livro de Cardozo, *Poemas*: “Velhas ruas”, “As alvarengas”, “Tarde no Recife”, “Olinda”, “Chuva de caju”, “Imagens do Nordeste”, “Poema do homem dormindo”, “Autômatos”, “Mal-assombrado”, “Poema em vários sentidos”, “Os anjos da paz”, “O soldado”, “Afasta de mim esse teu corpo”, “Menina”, “Canção”, “O relógio”.

De fato, todos esses textos de *Poema* estão inclusos no capítulo de Ramos, em *A literatura no Brasil*, de Coutinho. Ora, a preeminência desse livro na história literária de Coutinho é facilmente compreensível, não somente por essa obra historiográfica propor um olhar mais direcionado às composições literárias propriamente ditas, o que justificaria o número de textos poéticos no estudo, mas também pelo fato de essa história da literatura brasileira ter vindo a lume em 1959, momento em que Cardozo havia publicado somente seu primeiro livro de poemas. Acresce a esse dado a menção de Ramos a “Prelúdio e elegia de uma despedida”, que fora publicado em 1952, em edição especial e restrita pela Hipocampo e

que mesmo com essa condição de circulação já é elencado na seleção do capítulo. Em outra situação se encontra “Arquitetura nascente & permanente”, poema que foi impresso pela primeira vez em outubro de 1959 na revista *Módulo*, o que, pela data, torna impossível sugerir que tenha sido esta a fonte do historiador, tal como “A aparição da rosa”, estampado em *Signo estrelado* em 1960, o que nos leva a inferir que tais textos foram acrescentados nas edições posteriores em Coutinho.

Por outro lado, apesar de citar “Imagens do Nordeste” e “O relógio”, Nejar, ao listar no início do capítulo as obras poéticas de Joaquim Cardozo, não menciona, por razão não esclarecida, justamente o primeiro livro do autor no qual tais poemas se encontram. A explicação possível seria que os poemas acima foram coletados da edição *Poesias completas*, que o autor menciona, ou nas antologias e publicações em periódicos.<sup>13</sup> O possível desconhecimento da edição de *Poemas* provavelmente explicaria também o fato de ter sido o único dos historiadores aqui estudados que não menciona em nenhum momento o antológico prefácio de Drummond.

*Mundos paralelos*, que será publicado na edição de *Poesias completas* em 1971, comparece somente na *História da literatura brasileira* de Nejar através da menção a cinco poemas: “Maria Bonomi, Maria gravura”, “Sonetossom”, “Soneto da vinda”, “Soneto do indigente”, “O cego”. De *Signo estrelado*, Nejar menciona “Canção elegíaca”, “A aparição da rosa”, (que também recebeu menção de Péricles/Coutinho e de Moisés) e “Soneto dobre os motivos de Chagall”.

Apesar de ser a mais recente das obras que se constituíram o *corpus* do estudo aqui proposto, Nejar somente lista *O interior da matéria* e *Um livro aceso e nove canções sombrias*, sem, no entanto, destacar desses nenhum poema. Moisés e Stegagno-Picchio também não se voltam para os poemas desses livros, mesmo tendo eles sido publicados antes de suas respectivas histórias de literatura. Tal dado permite-nos entender que *Signo estrelado* e *Mundos Paralelos* assumiram um lugar de destaque no âmbito das histórias da literatura brasileira mais recentes que tangenciaram a lírica de Cardozo, ainda mais fortemente o primeiro, único tomo do poeta que foi mencionado por todos os quatro autores aqui analisados.

---

13 Os poemas de Joaquim Cardozo compareceram em várias antologias importantes de poesia brasileira moderna, tendo sido Manuel Bandeira, talvez, o autor que maior atenção deu a este poeta em suas antologias, uma vez que, com exceção de *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase moderna* (depois do Modernismo), o menciona em todas as obras desse gênero que organizou. “Imagens do Nordeste”, por sua vez, representa um caso de expressiva notoriedade, pois até a ocasião da publicação de Nejar, o poema já havia sido vastamente divulgado, entre outros, e afora as antologias bandeirianas, na *Pequena antologia pernambucana* (1948), de João Cabral de Melo Neto; no volume VI (O Modernismo) de *Panorama da poesia brasileira* (1959), de Mário da Silva Brito; na coletânea *Sonetos e canções* (1960), publicada em Salvador; em *Poesias completas* (1971 e 1979); no volume V de *Poetas do modernismo*, de Leodegário A. de Azevedo Filho; em *Poemas selecionados* (1996), seleção de César Leal que inclusive foi mencionada por Nejar em seu texto.

O poema cardoziano, no entanto, que receberá o maior reconhecimento será “Prelúdio e elegia de uma despedida”, o qual foi colocado em relevo pelos quatro historiadores. O texto de 1952, como dito acima, foi bastante reproduzido, tendo sido transcrito em 1961 na revista *Módulo*, em número especial sobre Cardozo, e, a partir de 1971, como dito, como parte de *Trivium*, publicado em *Poesias completas*, livro esse que se tornou o principal guia de leitura dos poemas do autor por, ao menos, as três décadas seguintes a sua divulgação. Tal obra, aliás, é literalmente citada por Moisés no rodapé como fonte das referências dos poemas que constam no item que o estudioso dedicou a Cardozo.

Sobre *Trivium* ainda é interessante notar que Nejar focou sua leitura de Cardozo justamente na discussão crítica dessa obra, e chegou a citar um trecho da estudiosa Maria da Paz Ribeiro Dantas, autora de texto que analisa “Visão do último trem subindo ao céu”, segundo poema deste livro.<sup>14</sup> Da mesma forma, Stegagno-Picchio privilegia o olhar sobre este poema, tendo citado dois versos do mesmo em seu breve estudo.

A análise da presença e frequência dos poemas nos volumes aqui estudados, também permite levantar algumas conjecturas sobre a importância do livro na ressonância de Joaquim Cardozo neste tipo de discurso. Nenhuma das obras historiográficas estudadas menciona as atividades literárias de Cardozo antes da publicação de *Poemas* em 1947, publicação essa tardia, uma vez que o autor já contava 50 anos, e escrevia e publicava em periódicos há mais de três décadas na ocasião. Dessa forma, percebe-se um forte movimento das histórias de literatura de se modularem especialmente em textos publicados em livros, sendo este o meio que consolidaria de maneira mais ampla a inserção do autor no âmbito de tais estudos.

Outrossim, o estudo aponta para uma hipótese importante, que indicaria como uma das principais fontes de pesquisa dos historiadores da literatura brasileira justamente os próprios estudos historiográficos. Em linhas gerais, percebe-se que o primeiro momento editorial que levou o autor a um reconhecimento no âmbito nacional foi a inclusão de seu nome na *Antologia de poetas contemporâneos bissextos* de Manuel Bandeira, na década de 1946, citada explicitamente por Coutinho e Stegagno-Picchio, autora que em seu capítulo I, intitulado “Bibliografia geral”, esclarece ter consultado todas as antologias do poeta de Pasárgada. Além disso, a estudiosa italiana também informa como fonte a *Pequena antologia poética pernambucana*, que João Cabral de Melo Neto publicou sob o selo de sua editora “O livro inconsútil”, considerada um dos molares que impulsionou a lírica cardoziana para uma

---

14 O autor cita a obra de Dantas intitulada *O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo*, publicado em 1985 pela editora José Olympio em convênio com a FUNDARPE/Recife. Nejar também menciona no capítulo o livro da autora intitulado *Joaquim Cardozo*, contemporâneo do futuro, de 2004, referendando-o como “um livro primoroso com a análise de sua obra e seleção de poemas”. (NEJAR, 2007, p. 232).

maior visibilidade. Stegagno-Picchio também cita como referências à pesquisa da poesia pernambucana as antologias de Edilberto Coutinho, *Presença poética do Recife* (1977) e de Oliveira e Silva, *Coletânea de poetas pernambucanos* (1951). Fora das antologias, a autora aponta como uma de suas fontes o livro de Souza Barros (1972) que hoje é uma referência obrigatória nos estudos sobre o cenário cultural de Recife no início do século, *A década de 20 em Pernambuco*.

Por seu lado, Nejar menciona a antologia organizada por César Leal<sup>15</sup>, além de enumerar, ao final de seu texto, algumas fontes historiográficas que lhe serviram de suporte: a *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi (1970), a *Enciclopédia da literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho e J. Galante de Souza (2001), a *História da literatura brasileira*, de Luciana Stegagno-Picchio (1997) e a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, de Flora Süssekind (2001), que em alguns trechos sinalizam para a relação entre Cabral e Cardozo e também Bandeira e Cardozo.

Na análise aqui proposta, também foi possível notar o quanto houve um progressivo intercâmbio entre este gênero e a crítica literária, especialmente nas histórias da literatura brasileira mais recentes. Na bibliografia ao final do volume (p. 552), Moisés apresenta como fontes consultadas algumas leituras críticas, como *A luta literária*, de Fausto Cunha (1964), *Seis poetas e um problema*, de Antônio Houaiss (1960), *Participação da palavra poética*, de Sebastião Uchoa Leite (1966), *Literatura e civilização*, de Franklin de Oliveira (1978), *Chão de crítica*, de Fernando Py (1984) e, como já apontado acima, *Razão do poema*, de José Guilherme Merquior (1965), livro igualmente citado na bibliografia ao final do volume de Nejar. A essa obra, o historiador mais recente junta *Modernismo e regionalismo*, de Neroaldo Pontes de Azevedo (1996), o qual apresenta uma extensa análise do cenário cultural na década de 20 em Recife. Stegagno-Picchio, por sua vez, também menciona a consulta a algumas revistas de estudos literários que publicaram textos de e sobre Joaquim Cardozo, como *Para todos* e *Poesia sempre*.

No entanto, é perceptível que a referência crítica mais impactante no *corpus* estudado é o primeiro estudo sobre os poemas de Cardozo publicado em um âmbito nacional e já várias vezes aqui citado, o prefácio de Carlos Drummond de Andrade em *Poemas*. Coutinho inicia seu item sobre Joaquim Cardozo mencionando este texto, ao indicar a problemática da categorização do autor como modernista, que será discutida nos demais historiadores, ou seja, o posicionamento independente do autor frente ao período literário no qual ele se insere.

---

<sup>15</sup> *Poemas selecionados*, antologia organizada por César Leal que foi publicada pelas Edições Bagaço em Recife em 2008.

Stegagno-Picchio não cita literalmente a publicação de *Poemas*, no entanto referencia, sem lhe atribuir a autoria, uma frase, “modernista mais ausente do que participante” (DRUMMOND apud CARDOZO, 1947, p. 8), e um verso de “Imagens do Nordeste” que, não coincidentemente, também fora transcrito no texto de Drummond. Ademais, outras questões levantadas do poeta de Itabira também foram apontadas pelos autores aqui analisados, como o estilo racional e construtivo de seus versos, que se equipariam ao fazer poético de Valéry, a força da intelectualidade que modularia um projeto poético bem mais amplo que as referências regionais, as tensões e complexidades de uma lírica que se fazia experimental e inquieta. Assim, pode-se dizer que o olhar arguto de Drummond, que vislumbrou já no primeiro livro de Cardozo as potencialidades de sua poesia, foi, com certeza, um condutor significativo de várias estudos sobre a obra do poeta e engenheiro pernambucano.

Por fim, em relação aos movimentos de atualização das informações dos autores nas obras historiográficas aqui vistas, e, considerando que, afora *A literatura no Brasil* de Coutinho, as demais vieram a lume após a morte do autor em 1978, nota-se que as menções a sua bibliografia ativa, ainda se encontram incompletas e imprecisas. Isto pode ser um indicador importante da ainda escassa inserção da lírica de Joaquim Cardozo nos leitores de poesia deste período, mesmo entre os especialistas.

De maneira geral, o levantamento realizado aqui demonstra certamente que os estudos historiográficos sobre Cardozo se ampliaram com o tempo, quantitativa e qualitativamente, especialmente na medida em que o cânone se abriu para a descentralização das regiões e de pressupostos rígidos de vinculação estética. Por um motivo ou outro, por vieses diversos, a complexa e incontestável lírica de Joaquim Cardozo tem se fixado como parte significativa de um extenso período literário nacional, no entanto, certamente é merecedora de abordagens mais amplas.

## **Referências Bibliográficas**

ANDRADE, Carlos Drummond de. [Prefácio]. CARDOZO, Joaquim. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947. p. 7-13.

CARDOZO, Joaquim. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

\_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Organização e introdução geral de Everardo Norões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2010.

D'ANDREA, Moema. *A cidade poética de Joaquim Cardozo*. Elegia de uma modernidade. João Pessoa-PB: The document company, 1998.

HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1995.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*. Da carta de Pero Vaz de Caminha à contemporaneidade. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Copesul; Telos, 2007.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Joaquim Cardozo. In: COUTINHO, Afrânio (direção); COUTINHO, Eduardo de Faria (co-direção). *A literatura no Brasil*. 3ª. edição, revista e atualizada. José Olympio; Editora da Universidade Federal Fluminense, 1986. P. 154-156.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

## **The lyrical poetry of Joaquim Cardozo in brazilian literature history: some notes**

**Abstract:** This study aims to analyze how the Histories of Brazilia literatura registered the lyrics of Joaquim Cardozo, in order to elucidate the processes by which this occurred and how such procedures contributed to consolidate the relevance of this poetry in this context. For this, his figuration was analyzed in the following books: *A literatura no Brasil*, by Afrânio Coutinho (1958); *História da literatura brasileira*, by Massaud Moisés (1989); *História da literatura brasileira*, by Luciana Stegagno-Picchio (1997); and *História da literatura brasileira*, by Carlos Nejar (2007). The investigation presents a discussion of the main sources that were used in the confrontation of the subject by these stories, which poems were reiterated, and which analytical perspectives were stated.

**Keywords:** Modern brazilian poetry, Brazilian literature History, Joaquim Cardozo.

# O flâneur e a cidade moderna: representações do Recife na obra poética de Joaquim Cardozo

*Wilck Camilo Ferreira de Santana<sup>1</sup>*  
*Sherry Morgana Justino de Almeida<sup>2</sup>*

**Resumo:** Este artigo busca analisar a figuração da cidade na poética de Joaquim Cardozo [1897-1978] considerando a dimensão modernista de sua obra. Para tal, realizamos um estudo acerca da cidade do Recife impressa na literatura com base na análise dialética de “Tarde no Recife” [1925], “Recife de Outubro” [1947] e “Recife Morto” [1924], todos eles publicados no volume *Poemas* (1947), tendo como aporte teórico crítico o pensamento de Berman (2007), Benjamin (1994), Chevalier & Gheerbrant (2015), Paz (1996) e Rezende (2008). Com isso, objetiva-se interpretar a cidade como um lugar de memória na qual a obra do autor funciona como um ato comunicativo de significativa relevância histórica de um sistema social marcado por um mundo mergulhado no progresso inexorável do capitalismo e, conseqüentemente, na reformulação do espaço, como uma perpétua mudança do tempo.

**Palavras-Chave:** Poesia brasileira; Joaquim Cardozo; memória; cidade; Recife.

## Introdução

A partir da análise da poética de Joaquim Cardozo, pretende-se, ao longo deste artigo, explorar o espaço urbano moderno do Recife como discurso por meio do entrecruzamento de textos poéticos e teóricos a fim de analisar, para além da recorrência das imagens e, conseqüentemente, da interpretação de metáforas que se projetam na leitura; a dimensão modernista de sua obra. O que se propõe, no entanto, não é abarcar a totalidade da cidade enquanto escritura, mas, refletir sobre algumas questões, fazendo dialogar o presente com o passado, sem receio de um recorte breve e de uma estrutura textual não linear. Olharemos, portanto, da perspectiva da cidade grande da primeira metade do século XX (re)criada na poesia, de modo que a urbe aparece como lugar onde se sente, de forma mais agonizante, as conseqüências de processos relativos ao desenvolvimento urbano. Com isso, acredita-se que as representações alegóricas do ambiente citadino moderno revelam, para além do condicionamento do espaço, uma realidade mimética do homem, isto é, ademais da análise de

---

1 Mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: wilck.camilo@gmail.com.

2 Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: sherry\_almeida@yahoo.com.br.

signos arquitetônicos e espaciais, a cidade, à sua maneira, interpreta e relata as experiências compartilhadas. A fim de melhor desenredar parte desse cenário, consideraremos, pois, os seguintes pontos: a paisagem urbana escrita, os símbolos que a compõe, a história e a memória. Portanto, um dos intentos deste artigo é ler a escrita da cidade e a cidade como escrita, apropriando-se do texto literário como fonte significativa de criação e recriação de história urbana.

De modo mais específico, considerando o pressuposto de que toda a imagem poética é um produto imaginário, dela se podendo extrair um desenrolar fantástico tanto no espírito do texto de partida quanto numa direção completamente autônoma, buscaremos enfocar as imagens da cidade moderna do Recife suscitadas por intermédio de uma análise de “Tarde no Recife” [1925], “Recife de Outubro” [1947] e “Recife Morto” [1924], de Joaquim Cardozo, todos eles publicados em *Poemas* [1947]. É neste sentido que, calcado na leitura da cidade, este estudo, embora por vezes de maneira indireta, anseia desvendar os processos impressos na poesia histórica e memorialística do poeta, sendo isso de grande importância para pensar questões que marcam a literatura moderna, sobretudo no que diz respeito à obra cardoziana, na qual o tema da cidade (e de sua morte) se confunde com seu entendimento das coisas e do mundo.

### **Joaquim Cardozo: um *flâneur* pelas ruas do Recife**

Engenheiro e matemático, dos maiores e mais completos em cálculo de estruturas, participando de afamados projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, e, por isso, criador de sofisticados teoremas matemáticos que permitiram a edificações de palácios em Brasília; poliglota, conhecedor de cerca de quinze idiomas, sintonizado, desde a juventude, com as invenções da ciência e da literatura; permanentemente preocupado com as grandes questões políticas e sociais brasileiras; poeta que utilizou recursos de uma temática da região pernambucana sem desprender-se do sentimento de universalidade, Joaquim Maria Moreira Cardoso [1897-1978], que somente depois de poeta passou a assinar como *Cardozo*, foi uma espécie de homem-universo, um humanista no sentido mais clássico da palavra.

Ao longo da vida, o engenheiro-poeta tomou – em escala mundial – posse de vários artefatos do saber, entretanto, foi a sua região, o Nordeste brasileiro, e particularmente a sua cidade, Recife, a matriz onde brotou e cresceu, em direção ao universo, a sua obra. A Várzea

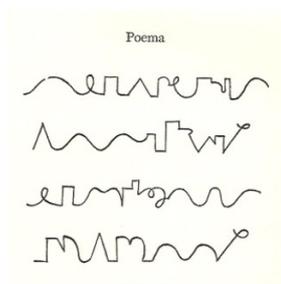
do Capibaribe foi o seu primeiro território, lugar esse onde o menino-poeta aprendeu a observar a realidade que cercava a cidade identificando as paisagens que supostamente incorporaria aos seus escritos. Assim, dentre tantos outros fatores, anos mais tarde, os exemplos práticos da erudição com que discorria sobre temas diversos e o conhecimento que possuía sobre a literatura mundial tornaram Cardozo personagem (quase que) obrigatório da cena literária recifense do século XX, o que levaria João Cabral de Melo Neto, amigo e admirador, a escrever:

No Recife, em todas as horas,  
no Rio, quem melhor o ignora,  
eis como escrevia, me disse,  
o poeta que fez o Recife

Assim não deu trabalho aos prelos?  
Se sequer cuida de escrevê-los!  
Se só se alguém lhe pede um poema  
Escreve algum que ainda lembra (MELO NETO, 2007, p. 591).

Desde início, filia-se, até certo sentido, à modernidade baudelairiana, sobretudo ao ideal de um eu poético *flâneur*, em cujas bases se encontram forças teóricas que fundamentam grande parte de seus escritos. No seu primeiro poema publicado, por exemplo, “As Alvarengas” [1922], já se insinuava a presença de um traço característico que se estenderia à sua obra: a sóbria sensibilidade social. Assim, com ele, ou a partir dele, uma nova tendência se delineia no nosso Modernismo, não só para salvá-lo de temas comuns, mas, sobretudo, por aludir-se à necessidade, que se fazia urgente, de uma retomada da poesia às suas vertentes históricas, dotando-a de motivações mais sérias e mais vitais por intermédio de manifestações de uma nova estrutura formal, de superior consistência estética, filosófica e com um alcance capaz de retificar o curso de acontecimentos.

Optando por não participar da Semana de Arte Moderna de 1922, o poeta preferiu revelar-se apenas por meio de coisas realizadas, isto é, dando exemplos concretos de sua arte moderna. Não que lhe faltasse uma consciência artística, mas por entender que sua intervenção teria que se valer de uma feição nova, tal como o signo não verbal aparece em sua poesia:



**Imagem 1:** “Poema”, de Joaquim Cardozo  
Fonte: CARDOZO, 2007

Propondo um novo tipo de objeto artístico, como o poema semiótico, estruturado não de palavras, mas de formas geométricas e caligráficas, Cardozo passa a representar uma das linhas de força de desenvolvimento da poesia brasileira. Exemplo disso, o poema acima se faz valer de uma linguagem afeita a comunicar – de maneira mais rápida, clara e eficazmente – o mundo das coisas a fim de criar uma forma, isto é: criar, por meio da palavra, um mundo paralelo ao mundo das coisas. Para além do desenvolvimento de um novo tipo de escrita, ele é, sobretudo, um *flâneur* que fala sobre os impactos das invenções modernas no cenário urbano recifense e de suas inquietações: os bondes, os automóveis, as estradas incertas e as ações que modificavam as relações entre o público e o privado. Assim, entender o poeta como um *flâneur* é, também, percebê-lo como observador apaixonado, quer dizer: um ser profundamente envolvido com aquilo que examina.

Levando isto em consideração, a cidade é, por assim dizer, o templo do *flâneur*: o espaço sagrado de suas andanças que se dão a fim de ver o mundo de maneira intimista, sem a pretensão de explicar nenhum fenômeno, mas de mostrar. Neste sentido, no que diz respeito aos poemas em análise, o eu poético constata que o homem moderno é vitimado por agressões provenientes de lógicas e ideias capitalistas, pela perda da memória e anulado pela massa da multidão que passa a constituir as cidades brasileiras a partir do século XX. Nessa longa trajetória, os olhos e as pernas são artefatos indispensáveis a ele, de modo que sempre há um ambiente propício ao seu flunar: na obra de Joaquim Cardozo esse ambiente é Recife, sendo, portanto, pela ação dele e de tantos outros poetas que o Nordeste se tornou um dos temas mais constantes da poesia da última fase do Modernismo.

Em resumo, a fim de mostrar a nova realidade que se instaura na cidade, o poeta caminha pelo espaço à medida que descreve as transformações, de modo que nos empresta seus olhos para que possamos mirar tal realidade enquanto vai navegando o mar de sombra

das vielas, de forma que é por meio do seu olhar de passante que conhecemos detalhes da nova cidade, feito que abarca não somente o fator espacial, mas, também, as (novas) experiências estabelecidas no seio citadino a partir da instauração de fundamentos modernizantes: há, portanto, no seu olhar de *flâneur* uma busca por compreender o mundo (moderno-capitalista) e a destruição da cidade compartilhada, compreensão que certamente imprimiu em sua poesia.

## **A morte anunciada da cidade**

Responsável por desenvolver uma escrita (quase sempre) pedestre, um dos temas centrais da obra poética cardoziana é a *cidade*. Divisando por trás dela a realidade humana em sua particularidade histórica, Joaquim Cardozo consegue oferecer panoramas abstratos do espaço. No poema “Recife Morto” [1925], por exemplo, é por meio do Recife, como tema e contexto, que é possível perceber ambiguidades suscitadas a partir de processos modernizantes, sendo essa, pois, uma cidade que enxerga tudo que está à sua volta: as nuvens, o céu, a maré que sobe e desce, os automóveis e, sobretudo, o progresso. O progresso que dá à cidade ritmo de máquina, de produção; da cidade que ganha estradas incertas e longas, que enterra, sobre o asfalto, o seu passado. Por essa perspectiva, a morte como alegoria designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo. Enquanto representação, ela é o aspecto perecível e destrutível da existência, indica aquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas. Quer dizer: todas as iniciações atravessam uma fase de morte antes de abrir o acesso a uma vida nova, a passagem a outro estado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015). Assim, a morte exprime o luto, mas também a transformação, a mudança, a fatalidade irreversível dos seres e das coisas.

Assim, ao anunciar a morte da cidade no poema, o poeta *flâneur* demonstra certa insatisfação com transformações ocasionadas por processos de modernização no meio urbano, de forma que a descrição de elementos contribui para a construção imagética do espaço que, aos poucos, vai sendo revelado, como se cada verso formasse uma imagem de travessia.

A representação da morte nos serve, no entanto, para pensar o cenário social brasileiro do século passado marcado pelo desenfreado crescimento urbano das cidades. Mais especificamente: com a Revolução de 1930<sup>3</sup>, o país entra, definitivamente, no que se

3 A década de 30 do século passado foi envolvida por uma atmosfera de fervor que caracterizou o âmbito cultural, político, pedagógico e econômico brasileiro, sendo, portanto, um marco histórico para o país. Houve transformações em diversos setores: instrução pública, vida

convencionou chamar de Brasil Moderno (CRUZ, 1994, p. 19), sendo esse o momento em que as transformações já iniciadas em algumas metrópoles se propagam como em leque por várias capitais. Assim, quando os novos traçados urbanos prenunciavam o advento da modernidade, Cardozo não se contentou em externar seu clamor poético diante de uma cidade transfigurada: espreita, pois, um Recife morto e mutilado, pregado à cruz das novas avenidas, que, a partir de então, passa a sofrer mudanças que colocam uma cidade pequena no caminho de uma metrópole moderna. É nesse sentido que Berman (2007) situa a cidade como polo de modernidade. Cidades essas que passam a possuir peculiaridades bastante comuns, sobretudo um ritmo acelerado de crescimento, o que significou a destruição, em parte, do espaço público e acelerou a desintegração do mundo em um aglomerado de grupos de interesses privados.

Nessa atmosfera de incertezas que envolvem e caracteriza grande parte da modernidade, destacam-se fatos como a industrialização da produção que impulsiona o desenvolvimento tecnológico e acelera o ritmo de vida das pessoas, o aumento demográfico, o acelerado crescimento urbano. Em consonância, e de maneira mais pontual ao enquadramento da cena recifense, Rezende (2008) defende que as cidades, sobretudo a capital pernambucana, a partir dos anos 1920, passam a conviver com mudanças que multiplicam as expectativas sobre o futuro, instante que o moderno é visto como uma ameaça sobre a perda da identidade, tendo em vista, pois, que o novo coloca em risco a sedimentação da história urbana como traço memorialístico. Por esse ângulo: enfatizamos que, durante o século XX, o Brasil assistiu a processos de urbanização de maneira rápida e desordenada.

Em suma, o que está presente na poesia cardoziana e sua associação à morte é o reconhecimento do processo definitivo da modernidade sem deixar de questionar a importância da tradição e as mazelas suscitadas pelo progresso, de modo que o poeta coloca-se frente a uma crise de representação identitária e cultural diante a busca, no mundo moderno, pelo inalcançável, sendo a cidade, disposta em poemas como “Recife de Outubro” [1947], marcada pela morte em diferentes dimensões.

---

artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio. Tudo ligado a uma nova correlação entre, de um lado, os intelectuais e os artistas, do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. Em meio a esse turbilhão, a revolução de 1930, evento armado que culminou em um golpe de estado, marcou uma renovação da economia nacional mediante proposta de um novo plano de modernização e industrialização assinado por Getúlio Vargas – o então presidente –, o que resultou, anos depois, em intensificados processos modernizantes no país.

## A poesia (modernista) cardoziana e as marcas dos tempos entrecruzados

O tema de Joaquim Cardozo é, antes de tudo, a cidade. A cidade aparece revestida de uma realidade pitoresca: alvarengas no porto, velhas ruas do Recife, suas pontes e edifícios, igrejas, mangue, engenhos, guerras; e talvez isso se justifique porque a poesia modernista brasileira foi, em grande parte, uma poesia que se atribuiu a missão de (re)descobrir o Brasil. Divisando por trás do espaço a realidade humana em sua particularidade histórica, ele consegue oferecer panoramas abstratos da cidade do Recife. O espaço urbano, por intermédio de diferentes elementos, como o *rio* e as *ruas*, é personificado. A cidade descortinada por ele é a que tem início dentro do mangue e que, ao longo do tempo, cresce em seu entorno: a cidade de terra negra, como assinalado em “Terra do Mangue” [1947]:

A terra do mangue é preta e morna  
Mas a terra do mangue tem olhos e vê.  
Vê as nuvens, o céu  
Vê quando sobe a maré  
Vê o Progresso também  
Olha os automóveis que correm no asfalto  
Sente a poesia dos caminhões que passam para a aventura das estradas  
[incertas e longas (CARDOZO, 2007, p. 171).

É essa, pois, uma cidade que enxerga tudo que está à sua volta: as nuvens, o céu, a maré que sobe e desce, os automóveis e, sobretudo o progresso. O progresso que dá à cidade um ritmo de máquina, de produção, da cidade que ganha estradas “incertas e longas” (CARDOZO, 2007, p. 171), que enterram, sobre o asfalto, o seu passado. À parte disso, ao anunciar a morte da cidade em “Recife Morto” [1924], o eu poético demonstra insatisfação para com transformações do espaço ocasionadas a partir de processos que buscavam instituir ideais e estruturas modernas. Por se tratar de uma poesia descritiva, ele utiliza de adjetivos para figurar e, ao mesmo tempo, personificar o espaço em sua volta. Nesse sentido, a figura de linguagem enumeração, cujo uso sugere um desejo de totalização, revela a aspiração em abarcar tudo na sua descrição. Dessa forma, lista os elementos que julga imprescindíveis para dar ao leitor a sua imagem da cidade:

Recife. Pontes e canais.  
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.

Torres de tradição, desvairadas, aflitas.  
Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.  
Pátio do Paraíso. Praça de São Pedro.  
Lajes carcomidas, decrépitas calçadas.  
Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga (CARDOZO, 2007, p. 161).

É por meio de elementos simples e pontuais que, pouco a pouco, o eu poético descreve a cidade em suas características mais peculiares. Os elementos *pontes*, *canais*, *alvarengas*, *açúcar* e *água negra* contribuem para a construção imagética da cidade que aos poucos vai sendo revelada, como se cada verso formasse a imagem espacial. Os adjetivos *desvairadas* e *aflitas*, em particular, são responsáveis por personificar as torres que passam a possuir características humanas, isto é: desesperadas, apontam para “o abismo negro-azul das estrelas” (CARDOZO, 2007, p. 161), dando a ideia de verticalização, feito que, supostamente, não agrada o eu poético, e que pode ser comprovado diante o seu clamor às vozes antepassadas enterradas pelas “pedras” que erguem a nova cidade.

A sinestesia é outra figura de linguagem marcante do poema: “gotas de som sobre a cidade, / Gritos de metal / Que o silêncio da treva condensa em harmonia. / As horas caem dos relógios do Diário, / Da Faculdade de Direito e do Convento / De São Francisco: / Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia (CARDOZO, 2007, p. 161). Assim sendo, a todo tempo, o eu poético dá indícios de uma cidade que parece não mais parar. É possível comprovar isso nas “gotas de som” que se derramam sobre a cidade em consequência do ritmo acelerado de construção. Aqui – no exemplo posto anteriormente – as palavras carregam uma grande carga sonora, sendo possível, na leitura, ouvir os “gritos” dos metais e das badaladas dos relógios que controlam o tempo e se adéquam às necessidades da modernidade. Em síntese, a fim de mostrar a nova realidade que se instaura na cidade, o eu poético caminha à medida que descreve as transformações, de modo que nos empresta seus olhos para que possamos mirar tal realidade.

As janelas das velhas casas negras,  
Bocas abertas, desdentadas, dizem versos  
Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.

Vagam fantasma pelas velhas ruas  
Ao passo que em falsete a voz fina do vento  
Faz rir os cartazes.  
Asas imponderáveis, úmidos véus enormes.  
Figuras amplas dilatadas pelo tempo.  
Vultos brancos de aparições estranhas.

Vindos do mar, do céu... sonhos!... evocações!...  
A invasão! Caravelas no horizonte!

Holandeses! Vryburg!

Motins. Procissões. Ruído de soldados em marcha (CARDOZO, 2007, p. 162).

Sendo este um poema no qual é possível conceder a ideia de movimento, de percurso, ao refletir sobre a ideia de passante, o termo *flâneur*, do francês ‘flâner’, “para passear”, obteve, a partir de Charles Baudelaire, o sentido de uma pessoa que anda pela cidade para experimentá-la. Neste sentido, vale sublinhar que, junto à modernidade, o fenômeno da multidão propiciou novas experiências sociais, como ratifica Berman (2007), o que denota, certamente, a reformulação de ideias e conceitos estéticos advindas de novas experiências. Na multidão, o indivíduo está desprovido de sua personalidade, pois, ao compor parte do meio, torna-se, automaticamente, uma pequena partícula paisagística do cenário urbano moderno, por isso, foi em meio à multidão que a figura do *flâneur* surgiu. Dizendo de outro modo: a expansão da economia industrial e o conseqüente crescimento demográfico diante o processo de modernização das cidades acarretaram no surgimento de novos ambientes urbanos, o que culminou em novas experiências: resultado disso foram novos modos de perceber o mundo. Confirmando isto, Walter Benjamin (1994, p. 191), em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da flanêurie”, e que, portanto, o “fenômeno da banalização do espaço constitui-se em experiência fundamental” (BENJAMIN, 1994, p. 188), de modo que ele se deixa levar em suas andanças pelas ruas labirínticas da cidade.

Diante disso, ainda sobre “Recife Morto” [1924], é preciso dizer que o tempo é uma marca bastante recorrente no poema. Em seus versos, há uma oscilação entre o presente, o passado e o futuro. A mudança de tempo presente para o passado ocorre a partir do momento que o eu poético, em sua trajetória pela cidade, depara-se com as casas antigas e suas janelas abertas que “dizem versos” (CARDOZO, 2007, p. 162), colocando-as em contraste com a “mudez imbecil dos espaços imóveis” (CARDOZO, 2007, p. 162) e modernos. O elemento *fantasma*, nesse contexto, é suscitado para representar, simbolicamente, o passado, assinalado na estrofe pela invasão dos portugueses e holandeses. Aqui, a passagem de tempo é também marcada pela oscilação de períodos do dia: ao instante que o *flâneur* caminha no seio da cidade, o tempo oscila entre o dia e a noite. O poema, como um todo, tem início com a alvorada, passa pela noite, anuncia a manhã vindoura e acaba na madrugada.

.....  
Os andaimes parecem patíbulos erguidos

.....  
Vão pela noite na alva do suplício

Os mártires  
Dos grandes sonhos lapidados.

.....  
Duendes!  
Manhã vindoura. No ar prenúncio de sinos (CARDOZO, 2007, p. 162).

Outra característica da poesia de Joaquim Cardozo – como confirma “Recife Morto” [1924] – é o reconhecimento do processo cabal da modernidade, de modo que eu poético coloca-se frente a uma crise de representação identitária e cultural. Além de apresentar características semânticas e temáticas recorrentes, “Recife Morto” compõe, nesta leitura, a síntese dos outros dois poemas, quer dizer: o poema anuncia a sentença de morte da paisagem, sintomas previamente anunciados em “Tarde no Recife” [1925] e “Recife de Outubro” [1947]. Dessa maneira, a cidade mutilada se torna metáfora da historicidade do próprio indivíduo, também mutilado. Em “Recife de Outubro”, é olhando para rio, sobretudo para a cidade refletida nele, que o eu poético descreve a paisagem noturna em forma de clamor:

Ó cidade noturna!  
Velha, triste, fantástica cidade!  
Desta humilde trapeira sem flores, sem poesia,  
Alongo a vista sobre as águas,  
Sobre os telhados.  
Luzes das pontes e dos cais  
Refletindo em colunas sobre o rio  
Dão a impressão de uma catedral imersa.  
Imensa, deslumbrante, encantada,  
Onde, ao esplendor das noites velhas,  
Quando a noite está dormindo,  
Quando as ruas estão desertas,  
Quando, lento, um luar transviado envolve o casario,  
As almas dos heróis antigos vão rezar (CARDOZO, 2007, p. 163).

À noite, a cidade do Recife é refletida em cada ponto de luz nas águas que a rodeia fazendo surgir outra cidade. Levando isto em consideração, o eu poético, na calma da noite, canta o seu amor pela cidade. É na hora que “a noite está dormindo” (CARDOZO, 2007, p.163) e “as ruas estão desertas” (CARDOZO, 2007, p.163) que ele parece se colocar diante de espaços da cidade para, além de admirá-los, evocar o seu passado através das “almas dos heróis antigos” (CARDOZO, 2007, p. 163), momento que sente “a carícia da noite” (CARDOZO, 2007, p. 163). A margem do rio é o ponto de partida do trajeto, adentrando, na medida que caminha, na cidade de ruas estreitas: “Caminho a passo lento. / Creio que alguém me espia do alto, das cornijas. / Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos”

(CARDOZO, 2007, p. 163). É ao longo desse percurso que ele revela a situação da cidade realizando, pela palavra, um contraponto temporal entre o presente o passado e o futuro:

Toda a cidade, eu vejo, está transfigurada:  
É um campo desolado, negro, enorme,  
Onde rasteja ainda  
O último rumor de uma batalha;  
E a massa negra dos edifícios,  
As *torres* agudas recortando o azul sombrio,  
*Cadáveres* revoltos, remexidos,  
Com os braços mutilados  
Erguidos pro céu.  
Ó minha triste e materna e noturna cidade  
Reflete na minha alma rude e amargurada  
O teu fervor católico, o teu *destino*, o teu *heroísmo* [grifos nosso]  
(CARDOZO, 2007, p. 159).

Como *flâneur*, o eu poético, portanto, tem papel de leitor da cidade tentando decifrar os sentidos da vida urbana. Mediante suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos por intermédio de sucessivos e cambiantes pontos de vista. De modo resumido: demonstrando certo grau de parentesco com *As Flores do Mal* [1857], não se tratando, em verdade, de um empréstimo da poesia de Baudelaire, mas de um diálogo, a obra de Joaquim Cardozo pode ser tomada como meio para pensar processos de modernização da cidade do Recife e suas reais consequências tomando como base o contexto das reformas urbanas realizadas em princípios do século XX, sendo, por vezes, compreendida como retrato das transformações que passa a sofrer a capital pernambucana: “Recife, / Ao clamor desta hora noturna e mágica, / Vejo-te morto, mutilado, grande / Pregado à cruz das novas avenidas. / E as mãos longas e verdes / Da madrugada / Te acariciam” (CARDOZO, 2007, p. 163). Nesse sentido, a metáfora da demolição — *destruir/construir* — apontada por Berman (2007) como um elemento caracterizador do moderno, é marca presente no poema, quer dizer, na poesia cardoziana – tomando como base os poemas previamente selecionados para esta análise – se tecem dramas de uma sociedade que começa a ser regida pelo relógio e pela máquina, fato que contribui, desse modo, para a construção de uma cartografia recifense na qual o eu poético se coloca no lugar de observador de uma realidade caótica. Sua poesia, no sentido de representação poética da modernidade, estabelece (continuadamente) uma conexão na qual é possível perceber uma cronologia acerca do passado e do futuro de modo que a paisagem urbana surge como indagação acerca da memória do sujeito e do destino humano.

Em relação a esse caráter histórico da poesia, tomando como base o pensamento de Paz (1996), entendemos que o poema é muito mais do que linguagem. Ele é, por meio da articulação de palavras, uma realidade criada a partir de suas próprias leis. Em outras palavras, nesse universo, importa não somente o que o poeta diz, mas o que vai implícito no seu dizer. Ao falar do mundo ele nos leva a repetir e a recriar o poema, de modo que isso revela, até certo ponto, o que somos: como percebemos e recriamos o mundo por meio das palavras. Isto é, à medida que recriamos essas palavras, revivemos sua aventura e exercitamos certa liberdade implícita na condição de recriar o mundo, sendo o poema, nesse sentido, uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida.

Pensando nisso, para compor um fato, o poeta utiliza de metáforas nas quais a escrita estabelece um vínculo entre o dito e o mundo vivido. Em relação a isso, a partir de um discurso que marca um jogo de sombras, o eu poético, a partir do percurso do *flâneur*, faz surgir um jogo entre o *claro/escuro* numa escala de luminosidade que, nas entrelinhas, assinala as mazelas que passam a atingir a cidade. Pensemos que o negro simboliza “o lado sombrio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 633), e o branco “a cor da revelação, da graça, da transfiguração que deslumbra e desperta o entendimento, ao mesmo tempo em que o ultrapassa” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 144). Nesse sentido, enquanto o *branco* denota a revelação, a pureza, o *negro* denota o lado sombrio, a tensão, por isso, em Cardozo, o escuro serve como referência à destruição, a transfiguração da cidade em “um campo desolado, negro, enorme” (CARDOZO, 2007, p. 159) onde a “massa negra dos edifícios” (CARDOZO, 2007, p. 159) apaga a memória petrificada no espaço fazendo, pois, o *negro* suscitar uma atmosfera fúnebre.

É relevante dizer que é devido aos processos de urbanização que atinge o espaço que o eu poético espreita a cidade “transfigurada”. O verbo “refletir”, que no começo do poema é utilizado em menção ao rio que reflete a cidade, agora é utilizado como referência ao reflexo que o espaço exerce sobre a alma do poeta, sobretudo o sentimento de amargura de ver a cidade transmutada. Essa longa digressão nos leva a um ponto: só a imagem poética poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido. Porém, é preciso considerar que a linguagem não pode exprimir a totalidade, pois a palavra não é senão um esforço para alcançar algo que não pode ser atingido, quer dizer: ela apenas aponta para as coisas, pois os objetos estão além das palavras, assim:

O poeta consagra sempre uma experiência histórica, que pode ser pessoal, social ou ambas as coisas ao mesmo tempo. Mas ao falar-nos de todos estes sucessos, sentimentos, experiências e pessoas, o poeta nos fala de *outra coisa* [grifo do autor]: do que está fazendo, do que está sendo diante de nós e em nós. E mais ainda: *levamos a repetir, a recriar seu poema, a nomear aquilo que nomeia; e a fazê-lo revelamos o que somos* [grifo nosso]. Não quero dizer que o poeta faça poesia da poesia – ou que em seu dizer sobre isto ou aquilo de súbito se desvie e ponha-se a falar sobre o seu próprio dizer – mas que, ao recriar suas palavras, nós também revivemos sua aventura e exercitamo-nos nessa liberdade na qual se manifesta a nossa condição (PAZ, 1996, p. 57).

Posto isso, compreendemos que a experiência poética não nos ensina nem nos diz nada sobre a liberdade, mas ela serve, até certo sentido, de ponte para o feito de repensar e reconstruir o mundo pela palavra. Dizendo de outra forma, o poema vai um pouco mais além de relações convencionais e pré-determinadas entre significados e significantes, de forma que seu sentido não se esgota na história, ao mesmo instante que o poema não teria sentido – e nem sequer existiria – sem um conjunto de narrativas e concepções que compõem a história e a comunidade que o alimenta. Assim, o poema é tanto uma constelação de palavras datadas como um ato que antecede todos os tempos, e a história o lugar de encarnação da palavra poética, sendo esta uma realidade arquetípica, de lógica absoluta e autossuficiente que permite a reconstrução, a experimentação, a significação e a (re)organização de um mundo particular ao leitor.

Em “Tarde no Recife” [1925], é possível visualizar a imagem de uma tarde vista da ponte Maurício de Nassau, onde, hoje, encontra-se uma estátua do poeta mirando os principais elementos de sua poesia: o Capibaribe e a cidade em seu entorno. Como uma forma de representar o ritmo acelerado que a cidade passa a possuir com a modernidade, as três primeiras estrofes do poema aparecem representadas em compasso veloz, utilizando-se de uma paisagem diversificada, porém, apresentada de maneira pontual:

Tarde no Recife.  
Da ponte Maurício o céu e a cidade.  
Fachada verde do Café Maxime,  
Cais do Abacaxi. Gameleiras.

Da torre do Telégrafo Ótico  
A voz colorida das bandeiras anuncia  
Que vapores entraram no horizonte.

Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;  
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.  
Um camelô gritando: - alerta!  
Algazarra. Seis horas. Os sinos (CARDOZO, 2007, p. 154).

Diferente de “Recife Morto” [1924], aqui é possível perceber que o eu poético observador se encontra num local fixo. Há, por isso, uma inversão de movimento, pois, agora, é o espaço que se move enquanto o eu poético observa a vida da “gente apressada” (CARDOZO, 2007, p. 154) tal como o ritmo da época. Verifica-se, novamente, um processo de personificação do espaço citadino, dessa vez por meio das bandeiras que, com “voz colorida”, anunciam “vapores entrando horizonte”, assim como a “tagarelice dos bondes” (CARDOZO, 2007, p. 154). A passagem do tempo, dessa vez, é marcada pelos sinos das igrejas que anunciam a chegada da noite à cidade, que agora passa conviver em meio à algazarra. Ao se observar a última estrofe, percebe-se, pois, que existe uma inversão no ritmo da narração: com a chegada das seis horas, do ressoar dos sinos, o poema, que até então possuía caráter meramente descritivo, com um ritmo mais compassado indicando dinamismo do movimento urbano, passa a ser narrado em um ritmo mais lento, com versos mais longos, saudosistas, selados pelo encantamento com o cair da noite, o que, em certa medida, representa o curso temporal da cidade.

Nesse cenário, cabe ressaltar a representação metafórica da *ponte* que, de modo geral, é responsável por ligar dois pontos extremos, portanto, ela nos serve de metáfora de dois Recifes: um representado pela paisagem moderna e outro por um Recife crepuscular, romântico. Ao (re)construir a cidade, em “Tarde no Recife” [1925], o eu poético introduz, como marca social, novas relações de trabalho que passam a existir diante de processos que fundam a modernização da cidade: “um camelô gritando: - alerta!” (CARDOZO, 2007, p. 154). A fim de relevar um caráter dialético, os verbos apresentados na última estrofe possibilitam um olhar prismático sobre a cidade por meio de uma relação do presente, passado e futuro, sendo possível confirmar isso na utilização dos verbos *assistiram*, *assistem* e *assistirão* como uma forma de sequência poética da história incluindo probabilidades futuras, sendo essa uma maneira de eternizar a cidade e o poema. Há, pois, uma anáfora do perene que é histórico, mas que transcende o tempo pelo fato das imagens serem poéticas.

Recife romântico dos crepúsculos das pontes,  
Dos longos crepúsculos que *assistiram* à passagem dos fidalgos holandeses,  
Que *assistem* agora ao movimento das ruas tumultuosas,  
Que *assistirão* mais tarde à passagem dos aviões para as costas do Pacífico;  
Recife romântico dos crepúsculos das pontes  
E da beleza católica do rio [grifos nosso] (CARDOZO, 2007, p. 154).

Essa relação entre os tempos presente, passado e futuro assinala que o poema é uma construção histórica – e histórico por duas razões: uma por ser produto social, oriundo de um tempo específico, e outra por ser uma criação baseada em um tempo arquetípico que transcende o histórico, mas que para ser efetivado, para realizar-se, precisa encarnar de novo na história entre os homens.

E esta segunda maneira ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial: um tempo que é sempre presente, um presente potencial e que não pode realmente realizar-se a não ser fazendo-se presente de uma maneira concreta em um aqui e um agora determinado. *O poema é tempo arquetípico, e por sê-lo, é tempo que se encarna na experiência concreta de um povo, um grupo ou uma seita* [grifo nosso]. Esta possibilidade de encarnar-se entre os homens torna-o manancial, fonte: o poema dá de beber a água de um perpétuo presente que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato. O segundo modo de ser histórico do poema é, portanto, polêmico e contraditório: aquilo que o torna único e o separa do resto das obras humanas é o seu transmutar o tempo sem abstraí-lo; e essa mesma operação leva-o, para cumprir-se plenamente, a regressar ao tempo (PAZ, 1996, p. 54).

Nesse sentido, o poema, como marca histórica, representa um entrecruzamento dos tempos presente, passado e futuro, sendo, simultaneamente, o poema expressão de uma sociedade e fundamentado nela, assim, a palavra poética simboliza, conjuntamente, o tempo em três dimensões. Dessa forma, a linguagem que o alimenta é – e sempre será –, no fim das contas, histórica, pois funciona como:

Referência e significação que alude a um mundo histórico fechado e cujo sentido se esgota com o de seu personagem central: um homem ou um grupo de homens. Ao mesmo tempo, todo esse conjunto de palavras, objetos, circunstâncias e homens que constituem uma história parte de um princípio, isto é, de uma palavra que funda e que lhe outorga sentido. Em princípio, não é histórico nem é algo que pertença ao passado e sim algo que está sempre presente e disposto a encarnar-se: é uma categoria temporal que flutua, por assim dizer, sobre o tempo, sempre com avidez de presente, algo que está sempre começando e que não cessa de manifestar-se. A história é o lugar da encarnação da palavra poética (PAZ, 1996, p. 52).

Enquanto em “Recife Morto” [1924] há certa nostalgia suscitada a partir do processo de transfiguração urbana que altera radicalmente as feições da capital pernambucana, sendo perceptível, portanto, como o passado destruído em sua forma material volta midiaticizado por fragmentos arruinados do presente, “Tarde no Recife” [1925] possui em suas estrofes primárias frases curtas e imagens que vão, de maneira gradativa, se transformando. A atmosfera noturna da cidade atinge sua culminância com a sugestiva imagem do Recife

pregado à cruz das grandes e modernas avenidas. Temos, então, nos poemas, uma vez mais – o que também inclui “Recife de Outubro” [1947] –, os tempos entrecruzados, manifestados pelas marcas do pretérito e pelo presente que se mostra descaracterizado devido a processos de modernização: o presente e o passado iluminam, de forma contrastante, a memória em seus vestígios, ao mesmo tempo em que aguarda o futuro.

Em linhas gerais, imagens como *ponte*, *patíbulo* e *andaime* – que figuram nos poemas aqui desdobrados – remetem à interminável construção da cidade moderna, à cidade e seu permanente fazer, sem fim, sempre incompleto. O *patíbulo* e *andaime* contribuem para a ideia de apagamento de traços mnemônicos. Primeiro o *patíbulo* porque seu significado está associado a uma estrutura alta, montada em local aberto, e sua principal função é, sobre ele, executar um condenado. Então, nesse sentido, primeiro a cidade é “executada” em suas mais diversas formas para, em seguida, começar a reconstrução, não sendo, pois, a cidade do Recife, a mesma de ontem, tampouco a do século passado: estamos falando de várias cidades que nasceram e morreram em um mesmo solo e que por coincidência vieram a se chamar Recife. A imagem do *patíbulo* está diretamente associada a do *andaime*, estrado provisório de tábuas sustentado por uma armação de ferro sobre as quais operários trabalham em grandes construções, de forma que significa, para a cidade, o seu interminável processo de construção que, pouco a pouco, ao mesmo tempo em que se projeta o novo, enterra sobre o asfalto a memória coletiva dos antepassados, construindo, assim, ininterruptamente, uma nova cidade. É possível identificar aí, então, o progresso inexorável, a renovação, a reforma e a morte de espaços com a perpétua mudança do mundo moderno.

## **Considerações finais**

A poesia é uma forma de liberdade e experiência do ser na qual a palavra é fruto de relações estabelecidas no mundo; ao mesmo tempo que ela é, também, o lugar de habitação, pois tudo nela está e é encontrado. Nela, o presente e o passado instauram-se no mesmo lugar, o lugar da palavra, como numa espécie de (re)visitação das circunstâncias, da própria história e da memória, já que, na leitura, se perde parte da consciência da realidade e se passa a viver pelo que é imaginado. No que diz respeito à obra poética de Joaquim Cardozo – em específico aos poemas analisados ao longo deste artigo – verifica-se que essa se trata de uma poesia que

conflui entre o interno e o externo, colocando a palavra como o caminho do ser, do realizável, do possível. Uma poesia que narrativiza-se recebendo um tom por vezes prosaico, marcada pela simplicidade da forma e do conteúdo, de fácil proximidade com o leitor.

No que se refere à temática, o projeto poético de Joaquim Cardozo envolve, em grande parte, o Nordeste brasileiro como espaço. Engenheiro de formação, ele dedicou parte de sua vida a estudos e processos voltados à construção urbanista que, em sua poesia, aparece majoritariamente relacionado com a destruição de memórias arquitetônicas e espaciais no contexto de intensivos processos de reformas urbanísticas que atingiram o Recife a partir da primeira metade do século XX. Submerso num cenário de uma cidade que caminha para o progresso, o poeta faz da sua ficção uma miragem que acompanha as distâncias que a urbe vai tomando sobre os asfaltos, de modo que o cenário urbano moderno capitalista surge, na sua poesia, como uma organização mal estruturada: um espaço repleto de lacunas e memórias sepultadas. Sendo assim, os impactos ocasionados pela modernidade diante da superfície urbana, o mal-estar do eu poético diante do progresso, a memória da paisagem, a nostalgia dos tempos passados são alguns dos temas que marcam a lírica cardoziana. O poeta conseguiu criar imagens capazes de expressar visões complexas sobre dramas e sentimentos humanos que, partindo de uma observação da paisagem particular, alcançam amplo interesse pela sua simplicidade nas formas e riqueza de expressão, havendo, portanto, na sua poesia, uma linguagem que revela uma identidade do espaço, ao mesmo tempo que sua perda.

Ao eleger o Recife como ponto de partida da construção de sua poesia e das imagens que a povoam, o poeta alarga os horizontes de sua escrita e consegue tocar o universal, sendo o *flâneur* um modo de apreensão do espaço moderno. É essa uma poética que reflete uma tendência de imagens abertas ao tratar de processos em que, ao invés de uma sequência unívoca – como a história, em sua maioria associada à ideia de linearidade, e não por retomadas – se estabelece como um campo de probabilidades capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes de acordo com as perspectivas de tempo e espaço a serem adotadas. Poeta de cosmovisão, Cardozo enxergou a poesia como expressão e construção para a vida, sendo a morte – simbolicamente falando – sucessivas transições que marcam o tempo e o espaço. Em resumo, entre os poetas brasileiros do século XX, ele é um dos que realizou uma maior concentração de valores poéticos modernos universais – a exemplo disso os ecos do pensamento de Baudelaire em suas formas escritas – em uma obra relativamente reduzida se comparada a de outros escritores, de modo que soube captar o espírito do século XX e o núcleo essencial do modernismo, tendo, por assim dizer, uma

poética formada de questões interdisciplinares, na maioria das vezes associadas a ideias de espaço-tempo. Qualidade, concentração e universalidade de imagens, essa pode ser uma síntese da poesia daquele que admitiu um conhecimento poético das coisas, do mundo e dos homens. É assim que sua obra é marcada por formas, temas e imagens tão universais, sendo ela – a obra de Joaquim Cardozo –, sem dúvida, uma das mais importantes e significativas do que se convencionou chamar de modernismo brasileiro.

## Referências Bibliográficas

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARDOZO, Joaquim. *Joaquim Cardozo: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Massangana, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CRUZ, Cláudio. *Literatura e cidade moderna*. Porto Alegre: EDIPUC, 1994.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

REZENDE, Antonio Paulo de Moraes. Cidade e modernidade: Registros Históricos do Amor e da Solidão no Recife dos anos 1930. In: MONTENEGRO, Antonio Torres *et al.* (orgs.). *História: Cultura e sentimento: outras Histórias do Brasil*. Recife: UFPE; Cuiabá: UFMT, 2008.

**Resumen:** Este artículo busca analizar la figuración de la ciudad en la poética de Joaquim Cardozo [1897-1978] de modo a considerar la dimensión modernista de su obra. Para eso, realizamos un estudio acerca de la ciudad de Recife impresa en la literatura basado en el análisis dialéctico de “Tarde no Recife” [1925], “Recife de Outubro” [1947] y “Recife Morto” [1924], todos esos publicados en el volumen *Poemas* (1947), teniendo el estudio, de esa manera, base en el aporte teórico crítico del pensamiento de Berman, (2007), Benjamin (1994), Chevalier & Gheerbrant (2015), Paz (1996) e Rezende (2008). Así, se pretende interpretar la ciudad como espacio de memoria donde la obra del autor funciona como un acto comunicativo de significativa relevancia histórica de un sistema social marcado por un mundo ahogado en el progreso inexorable del capitalismo y, consecuentemente, en la destrucción y reconstrucción del espacio, como un perpetuo cambio del tiempo.

**Palabras-clave:** Poesía brasileña; Joaquim Cardozo; memoria; ciudad; Recife.

## **Ecopoéticas na literatura brasileira: memória e modernidade na poesia de Joaquim Cardozo**

*Zélia M. Bora*<sup>1</sup>

**Resumo:** A ligação intrínseca entre a literatura e a sociedade pressupõe que ela não só represente a sociedade, em suas mais diversas manifestações, como também proponha reflexões sobre o corpo social e sua relação com seus sujeitos. Uma das questões contemporâneas que vêm influenciando a produção crítico-literária em vários continentes é a conexão entre o sujeito e o meio ambiente. Embora a representação da natureza não seja um tema inovador na literatura, as formas de interpelação crítica, através de métodos como a ecocrítica, emergem como um instrumento que pode prover para o texto literário novas formas de entender a interação entre o ser humano e o meio ambiente. Pensar na natureza, em nossos dias, resulta em implicações profundas de caráter global, especialmente quando o destino do Planeta e de todos os seres vivos está em crise. Pensar na literatura brasileira levando-se em consideração ferramentas como a ecocrítica requer um delicado exercício metodológico que estabeleça os limites textuais apresentados pelo texto literário e a acomodação do tema ‘ecologia’ sugerido por este texto. Nesse caso, a noção de crise poderá ser explícita ou não e ser mais evidente em alguns autores do que em outros. Resta-nos, então, ler os textos de forma coerente, a partir de uma atualização entre a leitura proposta e os limites de composição textual. Assim, tendo em vista esses pressupostos, propomo-nos a fazer uma leitura do poeta modernista Joaquim Cardozo, com o fim de entender sua visão sobre o meio ambiente e o papel da natureza, especialmente, no poema “Recordações de Tramataia”.

**Palavras-chave:** Ecopoética; Ecocrítica; Memória e Modernidade.

O termo memória é definido como um processo seletivo de fatos passados, lembrados pelos indivíduos. Diversos estudos nos campos da Sociologia, da Cultura, da História, da Neurociência e da Literatura discutiram, sob essas perspectivas, a respeito das implicações do

termo memória e sua relação com o sujeito, tanto o individual quanto o coletivo. Quando transpomos o termo para a poesia, ele adquire certas especificidades. Embora saibamos que, como um ente social, o poeta encontra-se veiculado à construção de uma memória sociocultural, a memória poética é considerada como um processo estético de representação de certo passado e, como um processo seletivo, lança mão de recursos poéticos para atribuir significado à experiência ou à lembrança de forma persuasiva, por meio de um controle rigoroso dos elementos que compõem a linguagem. Entendo que a utilização desses recursos dá à criação poética um estado simbólico de “animação suspensa”, em que a sociedade passa a ser tratada de acordo com os parâmetros subjetivos (GOSMANN, 2008, p.14)<sup>1</sup>.

Para Gosmann,

poetic memory, in contrast, posits that the self is more than the compound of the accuracy, linearity, causality or coherence or historic memory, and it reaches beyond the accountable facts of a life toward the notion of the self that is dynamic expansive, and full of potential (GOSMANN, 2008,p.1)

A memória poética, em contraste, pressupõe que o Eu é mais do que um composto de certeza, linearidade, casualidade, coerência ou memória histórica e tem alcance para além dos fatos críveis de uma vida de forma dinâmica, expansiva e cheio de potencialidades (GOSMANN, 2008,1).

No Ocidente, a relação entre a memória e o ato de narrar foi definida por Plotino e Plutarco, que correlacionaram a identidade pessoal à escrita da vida. Com esses dois elementos, surgiu a ideia da criação poética (GOSMANN, 2008, p.3) Posteriormente, essas especulações de caráter filosófico influenciaram as concepções estéticas sobre a natureza da escrita poética e o papel do Eu poético. Definida a relação entre a memória e o ato de narrar, na pós-modernidade, o Eu será identificado ou interpelado de acordo com o lugar da enunciação. Assim, será possível observar se ele ainda será o mesmo que narra sua experiência. Esse processo também é extensivo ao narrador prosaico. Nesse contexto, esses

---

<sup>1</sup> Professora Titular da UFPB. Professora Colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Presidente da ASLE Brasil (Association for the Study of Literature and Ecocriticism Brasil).  
email: zeliambora@gmail.com .

elementos constituem a memória poética. De acordo com Gosmann, “Poetic Memory does not rest on the existence of coherent historic narratives liberated from such standards expresses and constitutes the subjective in different ways” (p.14)

Entretanto, apesar de a memória poética não rejeitar a memória histórica, não tem nenhuma intenção de prover visão crítica historiográfica. Sua narrativa só se preocupa com o passado (GOSMANN, 2008, p.3). Esse elemento específico de definição sobre a memória poética é sobremaneira importante para esta discussão, para que possamos compreender a ecologia poética de Joaquim Cardozo.

## **Memória poética e a Ecocrítica: uma breve abordagem crítico-teórica**

As literaturas da língua portuguesa, da espanhola e, especialmente, a brasileira não podem deixar de discutir sobre as mudanças de paradigmas crítico-teóricos propostos pela mais recente abordagem teórica - a Ecocrítica (*Ecocriticism*). O termo Ecocrítica foi empregado, pela primeira vez, por Wiliam Rueckarth (1978). O começo das especulações crítico-teóricas sobre o assunto foi comumente marcado para os anos oitenta. Porém, em seu livro, *A Century of Early Ecocriticism* (2001), David Mazel cita publicações sobre o assunto na literatura anglo-americana, entre 1864 e 1964 (SLOVIC, 2004, pp. 4-5). Como um paradigma cultural e acadêmico, a relação entre a literatura e o meio ambiente e suas primeiras conceitualizações teóricas foram determinadas por trabalhos seminais da crítica literária anglo-saxã por meio de livros como *Environmental Imagination* e *Ecocriticism Reader*, ambos de 1996. Entretanto uma nova “onda” de trabalhos crítico-teóricos se estendeu nesse novo milênio, marcado significativamente pela obra de Laurence Buel, *The Future of Ecocriticism* (2005). Esses livros lançaram os pressupostos gerais para a leitura das chamadas literaturas do meio ambiente. Seguiram-se a essas obras várias e rápidas respostas teórico-críticas em forma de inúmeros trabalhos sobre obras canônicas das literaturas inglesa, norte-americana e, posteriormente, outras em língua inglesa, fora dos eixos Europa e América do

Norte. Desse modo, iniciaram-se estudos sobre autores cujas motivações essenciais de seus trabalhos foram expressas por suas preocupações, tendo o meio ambiente como tema central. A crítica norte-americana produziu significantes leituras das obras de Rachel Carson (1907-1964) e dos transcendentalistas, como Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862). Esses trabalhos se tornaram importantes modelos de Literaturas Verdes (*Green Studies*) e Ecopoética (*Ecopoetics*) e Literatura Ambiental (*Environmental Literature*), outras designações para o termo Ecocrítica. Ainda nessa primeira fase, a crítica britânica explorou os trabalhos sobre os românticos ingleses. Foi por meio deles que novas considerações literárias foram elaboradas para compreender a relação entre a literatura e o meio ambiente.

A necessidade de discutir sobre a literatura brasileira e outras literaturas em língua portuguesa e espanhola nos levou a investigar esse parâmetro teórico em relação à literatura brasileira. Tal perspectiva se justifica pelo fato de todas elas terem em comum a mesma raiz – o romantismo europeu. Resta, portanto, às literaturas definirem os padrões historiográficos específicos que cada uma assumirá na perspectiva ecocrítica. Assim, cada historiografia literária poderá sugerir os próprios caminhos para compreender sua trajetória ecológica literária<sup>2</sup>.

O estudo das literaturas do meio ambiente inicia-se por meio do estudo do romantismo europeu. Como um termo crítico-teórico, a Ecocrítica inglesa é bastante relevante. O romantismo inglês, por sua vez, começou com a publicação de *Lyrical Ballads*, de William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge (1798). O poema *Tintern Abbey* é considerado pelos ecocríticos como um dos melhores exemplos românticos que representam a relação entre o ser humano e a natureza. Em *Tintern Abbey*, Wordsworth lembra a influência da Natureza na vida de um menino, na de um jovem e, depois, na de um homem maduro. Essa percepção é importante para a Ecocrítica, porque a natureza não é considerada pelo poeta somente como um motivo decorativo que caracteriza a composição poética, mas também um ente real e uma subjetividade capaz de moldar a natureza subjetiva do poeta.

---

<sup>2</sup> Veja-se Zélia Bora, em “The Amazonas Rainforest Revisited: a Critical Reading of the Novels by Dalcidio Jurandir. In : BORA, Zélia. M & SIVARAMAKRISNAN, Murali. *Narratives of Environmental Challenges in Brazil and India – Losing Nature* Lexington Books. London, 2019.

Os poetas ingleses do Século XIX, ao contrário dos nossos, testemunharam rápidas mudanças no meio ambiente ocasionadas pela Revolução Industrial, que alterou, de forma brutal, as relações entre o campo e a cidade e, conseqüentemente, entre os seres humanos e a natureza<sup>3</sup>. O romantismo brasileiro viveu uma espécie de conflito entre preservar e destruir a natureza, expressa de várias formas entre a primeira e a segunda gerações do movimento. Incompatível com a ideia de desenvolvimento do Século XIX, na literatura brasileira, a valorização da natureza, pelas vias do Indianismo e fora dele, provocou um descompasso entre o que se queria valorizar (a natureza e o índio) e sua negação, endossada pelas noções de progresso, diferenças culturais e, conseqüentemente, diferentes formas de se ver a natureza.

Por sua vez, as ideias do francês, Jean Jacques Rousseau, foram de grande importância para os românticos ingleses, no que se refere à natureza como habitat e identidade poética. Evadir-se, de fato e simbolicamente, do mundo real era uma das contingências do Romantismo. A natureza, nesse caso, era o veículo mais adequado para esses projetos. A importância da Ecocrítica como teoria e método se deve à tentativa bem-sucedida de superar o paradigma centrado na dialética história-sociedade, que reforça o antropocentrismo predatório como uma ideologia que caracteriza a relação entre o ser humano e o meio ambiente. Filosófica e cientificamente desmitificado, o Antropocentrismo, como uma ideologia, predomina causando graves efeitos às vidas humanas e às não humanas do Planeta. Como parte dos pressupostos aristotélicos, os argumentos antropocêntricos exerceram uma visão preponderante sobre a educação ocidental, que incidiu sobre a forma como tratamos a flora e a fauna do Planeta, embora, nas literaturas de língua inglesa, esse aspecto seja parte de um conjunto de saberes interdisciplinares tratados fora do cânone ecocrítico e do denominado *Animal Studies* (cuja essência é o estudo da Ética). A formação de uma Ecocrítica nacional pressupõe a união dessas prerrogativas, aliás, uma tendência da própria Ecocrítica anglo-saxã na presente fase, pois não se pode entender a existência dos não humanos fora de um contexto em que a flora e a fauna são interdependentes. Tanto o especismo quanto o antropocentrismo têm uma mesma raiz aristotélica e, particularmente, exerceram suas influências sobre o pensamento dos Estoicos, que se estendeu para o renascimento de Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino. Posteriormente, esse pensamento influenciou o pensamento de Descartes e

---

<sup>3</sup> *The Country and the City* (1973) (*O Campo e a Cidade*) de Raymond Williams é um livro importante, que analisa, do ponto de vista marxista, a transformação da sociedade inglesa, tomando como base as conseqüências da Revolução Industrial.

de Kant (STEINER, 2005, 2). Nesse contexto, a Ecocrítica, como teoria e método, coloca-se como uma proposta que objetiva simbolicamente desmitificar esse aparato ideológico. Assinalando as premissas básicas da Ecocrítica, Hutchings assinala:

One of ecocriticism's basic premises is that literature both reflects and helps to shape human responses to the natural environment. By studying the representation of the physical world in literary texts and in the social contexts their production, ecocriticism attempts to account for attitudes and practices that have contributed to modern – day ecological problems, while at the same time investigating alternative modes of thought and behavior, including sustainable practices that would respect the perceived rights or values associated with non-human creatures and ecological processes (HUTCHINGS, 2007, p.172)

Uma das premissas básicas da ecocrítica é de que a literatura pode refletir e, ao mesmo tempo, moldar as respostas humanas ao meio ambiente. Pelo estudo da representação do mundo físico nos textos literários e nos contextos sociais de sua produção, a ecocrítica incorpora atitudes e práticas que têm contribuído para discutir sobre os problemas ecológicos do dia a dia, enquanto, ao mesmo tempo, investiga alternativas e modos de pensamento, comportamento, incluindo práticas que respeitem e percebam direitos ou valores associados às criaturas não humanas e ao processo ecológico.

A relação entre a poesia e a natureza incorpora algumas considerações especiais, principalmente, no que se refere ao romantismo alemão e a sua relação com o filósofo Heidegger, cujo pensamento ecológico e a sua relação com Goethe são apontados em determinados conceitos transpostos da poesia para a Filosofia, entre eles, o de *Dasein* (existência do ser). A relação do filósofo com a poesia de Goethe foi considerada pela crítica ecológica como turbulenta e ambígua, sobretudo pelas críticas do filósofo ao poeta por sua

posição sobre a dialética sujeito/objeto. Estudos contemporâneos como os de Ellis Dye demonstram que o conceito-chave na obra de Heidegger, *Sorge* (cuidado), foi inspirado de forma incondicional no poema Fausto II Ato V. Outros personagens no poema serviram de “roteiro” para as ideias do último Heidegger sobre os perigos da tecnologia e a importância de um pensamento midiático sobre a forma como os seres humanos habitam a terra, em relação à instrumentalização do trabalho humano. Essas ideias estão contextualizadas nos ensaios de Heidegger, “*Building Dwelling Thinking*” e “*The Question Concerning Technology*” (RENDALL, 2015, p. 115).

Em sua famosa conferência intitulada ‘Para que serve um poeta’, sobre o aniversário da morte de Rilke, Heidegger indaga sobre o sentido do ser e seu lugar na terra. Ele escreveu essas considerações em seu refúgio na Floresta Negra<sup>4</sup>. Para ele, a experiência de habitar o mundo era concebida por meio da linguagem poética, através da qual o ser mergulha na própria natureza. Só através da poesia é que o ser pode mergulhar na própria natureza e na natureza do mundo. O mundo é a própria natureza e morada do ser. Esse pensamento é sugerido pelas seguintes palavras de Heidegger:

Dwelling occurs only when poetry comes to pass and is present... as taking a measure for all measuring. This measure-taking is itself an authentic measure-taking, no mere gauging with ready-made measuring-rods for the making maps. Nor is poetry building in the sense of raising and fitting buildings. Poetry first of all admits man’s dwelling into its very nature, its presencing being. Poetry is the original admission of dwelling (HEIDEGGER 1971 227).

Habitar ocorre somente quando a poesia passa e se torna presente... assumindo a medida de todas as coisas. Essa medida é em si mesma, não meramente uma medida de dimensões autofabricadas ou uma vara de sustentar mapas. Nem a poesia é feita num sentido de construir ou ajustar edifícios. A poesia, acima de tudo, permite que o ser habite em sua mais íntima natureza. A poesia é a original admissão da morada.

---

<sup>4</sup> Veja-se ‘The Bridge and Block Forest Farm- Cultural studies blogspot.com

A poesia é portanto um instrumento distante do mundo e, ao mesmo tempo, no mundo que o poeta abraça como morada, como sugere Heidegger. O poeta abraça a natureza e também estabelece sua relação com ela. Hoje, a Floresta Negra, sobre a qual o filósofo questionou a experiência do ser no mundo, é um ambiente que foi profundamente alterado depois da guerra. Poucas árvores resistem, em comparação com a exuberância da floresta que, um dia, cercou a cabana onde Heidegger morou há noventa e dois anos. Foi lá onde ele escreveu trechos definitivos do clássico *Sein und Zeit* (*Ser e Tempo* - 1927). Nesse clássico, verbos como morar e habitar adquirem sentidos poético-ontológicos, como pode ser observado nesta citação:

Only if we are capable of dwelling, only then can we build. Let us think or a while of a farmhouse in the Black Forest, which was built some two hundred years ago by the dwelling of peasants. Here the self-sufficiency of the power to let earth and heaven, divinities and mortals enter in simple oneness into things, ordered the house (HEIDEGGER, 1971 p. 160)

Somente se formos capazes de habitar, poderemos construir. Pensemos em uma cabana na Floresta Negra, que foi construída há duzentos anos pelos agricultores residentes. Aqui a autossuficiência do poder de deixar a terra e o firmamento divindades e mortais entram em uma simples unidade dentro das coisas ordenadas na morada.

Depois da Segunda Guerra e depois da escrita de, *O Ser e o Tempo*, Heidegger experimentou um meio ambiente completamente devastado pela guerra. Iniciada a reconstrução da Alemanha, o país passou a viver anos sob uma tensão real entre morar e habitar. A questão social da falta de moradia na Alemanha do pós-guerra e a emergência para reconstruir tanto a casa edifício quanto a “morada ontológica do ser” tornaram-se, para Heidegger, um ponto importante para suas conjecturas filosóficas sobre sua relação com o meio ambiente. Referindo-se à morada ontológica, ele não propõe somente a percepção da natureza interior, mas também da exterior, por meio da observação da natureza como subjetividade específica representada pelo poeta e pela linguagem poética. Quanto equilibrada as tensões entre morar e habitar, só então o poeta chegará a uma unidade e fusão com a

natureza. Aqui está implícito um paradigma específico que marca a identidade da poesia ecológica, representada também pela analogia, “sentir-se em casa”. Desse modo, faz-se necessário: 1 - entender-se a natureza como morada do ser; 2. Sentir-se único e universal pelo equilíbrio entre o eu interior e o exterior (a natureza) e, finalmente, 3. “sentir-se em casa” em harmonia, como mais um elemento da natureza e parte acessória da misteriosa engrenagem sob a qual se sustenta o universo. É desse modo incontestado que se estabelecem as bases filosóficas da poesia ecológica entrevistadas por Heidegger.

Imerso em um universo cultural bastante distinto dos românticos “verdes” ingleses e do apelo heideggeriano, o poeta pernambucano, Joaquim Cardozo, deixa como legado curiosos sentidos para os termos morar e habitar, que, a meu ver, são fundamentais para entendermos sua poesia ecológica.

## **Memória poética e ecologia na poesia de Joaquim Cardozo**

As leituras críticas da obra de Joaquim Cardozo, notadamente, a partir dos anos setenta, têm, normalmente, destacado a relação entre sua poesia e a representação da modernidade pernambucana. Entre esses críticos, destacam-se os estudos de Souza Barros (1972), Alfredo Bosi (1995), Neroaldo Pontes (1996), Moema D’Andrea (1998) e Elaine Cintra (2017). São unânimes as sugestões entre os críticos de que a poesia de Joaquim Cardozo é de extrema relevância para o entendimento estético dos efeitos dessa modernização sobre a sociedade em que ele viveu (1897-1978). Também foi destacado, especialmente por Moema D’Andrea e Elaine Cintra, o papel da memória do poeta de retratar os fragmentos dessa experiência (Cintra 2017). Sobre a memória social, Cintra refere:

A capital pernambucana, que passava por mal planejada modernização urbanística, vê a sua paisagem transformar-se em amplas avenidas, com prédios altos no lugar das antigas edificações. A ordem era modernizar a qualquer custo. Nesse movimento sôfrego de se adequar aos modelos europeus, bairros inteiros foram adaptados às novas necessidades da capital,

em uma tentativa de apagamento dos traços do passado incrustados na projeção da identidade da região (CINTRA, 1996, p.188).

Da supracitada afirmação, pode-se inferir que a tensão entre a natureza e a modernização emerge de um confronto desigual entre a promessa do novo e a negação do velho. Velhas casas estavam associadas a velhos modelos culturais incompatíveis com o progresso. A natureza, por sua vez, passou a fazer parte desse debate como um componente amorfo e utilizável sob os auspícios da vontade humana. Diante dessa conjuntura, implementada na segunda metade do Século XIX, a natureza foi explorada, destruída e reconceitualizada a partir da Belle Époque brasileira (1870-1931). Extensivo a todas as capitais de norte ao sul do país, esse período conferiu, por excelência, a destruição sistemática de tudo o que representava o velho e a natureza como ente respectivamente. Desde a Região Norte, com a exploração da borracha, até as áreas urbanas como, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro. Esses e outros espaços tornaram-se palcos de violentas campanhas de extinção da natureza e a erradicação ou exclusão de sujeitos “avessos” ao processo de modernização<sup>5</sup>. Fatos como a exploração da borracha e a destruição morro do Castelo<sup>6</sup>, por exemplo, tornaram-se emblemáticos no que se refere à destruição sistemática da natureza. Nos centros urbanos, árvores e moradias centenárias foram submetidas a uma destruição incontestada, marcada, sobretudo, pela destruição de ecossistemas próximos aos centros urbanos. Como ícones da indomável força descomunal, representada por rios revoltos ou florestas de matas cerradas (como refere Euclides da Cunha em seus relatos da Amazônia), a natureza e os animais foram os primeiros entes vivos a serem sistematicamente explorados pela ideologia de expropriação colonial que, em nossos dias, estendem seus tentáculos sobre espaços globais vulneráveis e esgotados em suas capacidades ambientais. A destruição gradativa da Mata Atlântica, desde os séculos da colonização portuguesa, alterou o meio ambiente nordestino para criar os centros urbanos, como a cidade de Recife, que se tornou um desses espaços surgidos da hostilidade entre a natureza e o progresso. Enquanto no Século XIX a modernização da vida brasileira emergiu sob a figura emblemática do médico-sanitarista, como Oswaldo Cruz (1872-1917), posteriormente, despontaram imponentes, em uma segunda

---

<sup>5</sup> Vejam-se Nicolau Sevcenko, *Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*.

<sup>6</sup> Naylor Vilas Boas: “Da abertura da Avenida Central à Derrubada do Morro do Castelo. Transformações urbanas da Belle Époque Carioca”.

fase do Século XX, figuras como as do engenheiro, do arquiteto e do paisagista. Como artífices e, ao mesmo tempo, emissários da modernidade, a Engenharia, a Arquitetura e o Paisagismo impuseram novos estilos e formas de se conceber a natureza ou o que restou dela. Nesse cenário incongruente, surgiram o engenheiro Joaquim Cardozo (1897-1978), o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) e o paisagista Burle Marx (1909-1994). De formas diferentes, por meio de seus trabalhos, esses homens estabeleceram relações de amizade e cooperação profissional e compartilharam visões culturais comuns sobre o significado de suas profissões e seus lugares como inovadores e intérpretes da modernização. De diferentes formas, eles (re) conceitualizaram o significado de natureza. Como testemunhas da destruição imposta pela modernidade sobre os habitats naturais, esses profissionais passaram a evocar uma espécie de ressurreição estética da natureza. No caso de Oscar Niemeyer, as imagens da natureza configuram-se pela noção de curvas infinitas e pontuais, como ele definiu no “Poema da Curva”, em que explica a correlação entre a natureza imaginada e seu trabalho: Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo de Einstein. (NIEMEYER, 2000)

A relação de amizade e de cooperação profissional entre Joaquim Cardozo e Oscar Niemeyer os uniu na construção de Brasília<sup>7</sup>. Como o melhor modelo de cidade imaginada e “antinatureza”, Brasília incorporou o projeto de uma modernidade contraditória e artificial, não só por sua construção, já que impôs a destruição da precária vegetação do cerrado, mas também por causa da relação entre os agentes sociais e a natureza. Sob essa perspectiva, entende-se ainda mais a identidade “antinatural” da cidade, sobretudo quando se contextualiza a proposta de sua urbanização em função de um paisagismo imaginado. A (re)escritura da natureza de Brasília efetivada por Roberto Burle Marx e suas configurações espaciais são direcionadas a um sentido de preservação da natureza ou do que restou dela em forma de jardins. É conhecida a afirmação de Burle Marx quando diz: “O jardim é uma natureza organizada pelo homem e para o homem” e “onde havia peixes, há mercúrio. Onde havia

---

<sup>7</sup> Veja-se o artigo de Mariana Branco: Niemeyer e Joaquim Cardozo: uma parceria mágica entre arquiteto e engenheiro <http://www.etc.com.br/2012/12/niemeyer-e-joaquim-cardozo-uma-parceria-magica-entre-arquiteto-e-engenheiro>.

florestas, há cinzas.”<sup>8</sup> Essas frases contundentes proferidas por Burle Marx protagonizam o seu testemunho sobre o antropocentrismo criminoso como uma das marcas da modernidade. Ainda como ícone da modernidade, a proposta dos belos jardins planejados por Burle Marx reproduz, de forma incontestada, a noção moderna de jardim botânico europeu com uma interpretação brasileira. Tropicais e exuberantes, os belos jardins planejados por Burle Marx metaforizam a recodificação e a ressignificação de mundo verde, uma vez selvagem e, depois, submetido à força humana predatória. Como marcas de uma visão compactada da natureza perdida, o passado selvagem da natureza e sua recriação em forma de jardim botânico e paisagismo, ainda é uma tentativa humana de domínio e de controle simbólico sobre a natureza. É também uma visão nostálgica da interrupção do curso da vida natural.

Plenamente consciente do processo de operacionalização e recriação da realidade verde efetivadas pelo paisagista, Roberto Burle Marx e o arquiteto Oscar Niemeyer, Joaquim Cardozo descreve em sua poesia a mesma fragmentação e incompletude nostálgica decorrentes de um passado irrecuperável, principalmente no que se refere à situação da natureza destruída. Como resultado, as noções de natureza fragmentada e distinta em relação aos lugares emerge nos poemas de Joaquim Cardozo, como tentaremos demonstrar.

## **A memória ecológica de Joaquim Cardozo**

Como estamos tentando demonstrar, há uma correlação entre as ideias ecológicas de Niemeyer, Burle Marx e Joaquim Cardozo no que se refere a certa visão crítica sobre as relações entre o ser humano e a natureza. Agora estabeleceremos uma correlação entre alguns pressupostos da poesia ecológica<sup>9</sup> e tentaremos elucidá-los brevemente em relação à poesia de Joaquim Cardozo. Entre esses pressupostos, verificaremos como o poeta se relaciona com o seu habitat; como o sentido de casa ou lar (*oikos*) é definido e construído em sua poesia; como

<sup>8</sup> <https://quemdisse.com.br/frase/o-jardim-e-uma-natureza-organizada-pelo-homem-e-para-o-homem/95294/>

<sup>9</sup> Veja-se Tom Bristow. “Ecopoetics” in *Facts on file companion to the world Poetry: 1900 to Present* Ed. Victoria Arana NY: Facts on file, 2008 pp.156-159.

se encontram estabelecidos os sentidos simbólicos das fronteiras entre ser humano e natureza e como a memória do eu transita nesse mundo.

Em um de seus depoimentos sobre o seu trabalho como engenheiro, Joaquim Cardozo comentou:

Para mim, esse trabalho foi um verdadeiro encantamento pois vi, de perto, camaçaris de 40 metros de altura, angelins, sapucaias, deixando, de vez em quando, cair seus pixídios opérculos aberta as sementes sobre a mata mais baixa que lhe encobriria o tronco; e de tudo as árvores a mais bela forma (...) o resto da floresta; infelizmente, nos dias de hoje, toda essa mata onde trabalhei visitando um país, uma região, uma pátria está destruída sem que se reservasse pelo menos uma parte dela, para um parque como se fez, aqui no Rio, com o alto da Boa Vista (BARROS, 1972 p.137-8).

Em suas observações, o poeta destaca dois pontos importantes: o primeiro, o sentimento de encantamento que a natureza produz sobre um ser humano sensível, e o segundo, a constatação consciente de seu lugar em relação a esse encantamento. A resposta do texto poético oscila entre esses dois polos. Para ele, a natureza é capaz de conferir ao poeta um lugar no mundo quando todas as demais possibilidades parecem esgotadas. A constatação do poeta de seu desaparecimento é real, entretanto, ele não avalia profundamente as dimensões dessa destruição (pelo menos nesta citação), que colocam em jogo a própria existência do ser humano no mundo como morada. É importante lembrar que, em meio à destruição anunciada da natureza na modernidade, emergem também a concepção de unidade pela sobrevivência e a interdependência entre as espécies, notadamente marcadas a partir das ideias de Darwin. Entretanto, o sentido de morada expresso pela linguagem poética revela que a engrenagem do mundo imaginado é a única possibilidade de redirecionar o ser humano de volta ao *oikos* como morada permanente do ser. Em seus poemas sobre a natureza, o poeta propõe um convite à harmonia dos sentidos, diante dos quais a natureza é vista como um traço predominante da existência prestes a desaparecer. Esses sentidos só são revitalizados pela recordação e encontram-se dispersos na poética cardoziana, enquanto as cidades de Recife, Olinda e o litoral paraibano continuam como centros dessas recordações. Nas descrições de Cardozo, não se encontra, por exemplo, a dicotomia sobrados e mocambos, tão marcada na

escrita de Gilberto Freyre. No entanto, predominam os espaços abertos das ruas, das pontes e de seus entornos, onde o velho e o novo convivem. Essa inter-relação entre o velho e o novo se alterna e, às vezes, sobrepõe-se aos diferentes objetos da recordação. Esse esforço mnemônico é notado, por exemplo, no poema ‘Velhas Ruas’ (1925). As ruas são velhas e trêmulas, sob as luzes dos lampiões do Cais de Apolo. Como uma área povoada à noite por marinheiros e prostitutas, o olhar do poeta *flâneur* se fixa nesses pontos mal iluminados sobre os quais “desce uma luz de pecado e remorso”. A luminosidade tênue do lugar é clareada metaforicamente pela luz de vela - círio - que, como em uma oração, vela o rio morto na imaginação do poeta. Essa forte imagem sobre a precariedade da vida humana e da natureza é expressa no verso “vela de noite o cadáver do rio” (CARDOZO, p. 152). Entretanto, formaliza-se aqui um paradoxo entre a precariedade da vida humana como existência e a existência do rio cuja vida é cerceada pelas ações humanas. A vida humana e a vida da natureza entrecruzam-se.

Em outro poema do mesmo ano, chamado ‘Tarde no Recife’, indiferente à natureza, emerge o esplendor da criação humana - a cidade. Nesse poema, apenas um verso é dedicado à natureza. O rio, com sua imensidão ameaçada, parece belo a distância sob as pontes que amanhecem com o dia. Nesse poema, o rio e a cidade são objetos distintos que fazem parte de um mesmo habitat humano, como um conjunto de objetos humanos, não humanos e concretos. Porém, aos olhos do poeta, no último verso, a beleza natural da cidade não existe sem a natureza: “Recife romântico dos crepúsculos das pontes. E da beleza católica” (CARDOZO, 1925 p.154). Como um recurso poético, o rio, nesse caso, ganha atributos alheios a sua subjetividade, não obstante predomine a subjetividade humana sobre a vontade inerte do outro. Predomina, nesse caso, o papel da cultura com um viés antropocêntrico, indubitavelmente um legado ocidental da ciência iluminista, do racionalismo e da dominação do ser humano sobre a natureza. Assim, a visão do poeta não surpreende ao revelar traços indelévels da modernidade brasileira e sua relação com a crise ecológica atual, caracterizada pela exploração demasiada das reservas naturais, pela redução das espécies animais, pela destruição e pela poluição dos componentes vitais

A recordação do poeta traz para o leitor atual as marcas de uma memória coletiva e individual. Nos poemas de 1925, a ideia de fragmentação e de solidão do eu poético é compensada por imagens sinestésicas e vibrantes da natureza como um imenso mural de cores

e apelos sensoriais que dão ao poeta um senso de pertencimento e de estar no mundo. Essas imagens se cristalizam em unidades concebidas por meio de imagens da natureza, como são os poemas ‘Inverno’ – “Chuva que cai, alaga o chão, encharca os ventos/ventos velas fantasmas”. Essas aparições telegráficas emergem, sobretudo, nos poemas “urbanos” e aumentam nos poemas da natureza propriamente ditos, aos quais o poeta confere uma temporalidade própria da poesia, marcada por nome de meses, como setembros, outubro e dezembro, como se sugerissem os ciclos da natureza, como em “Cajueiros de Setembro”. Estranhamente não foi em Recife ou em Olinda que o poeta registrou seu encontro mais marcante com a natureza, mas na praia de Tramataia (litoral paraibano da Baía da Traição). Como uma área “protegida” pela presença de remanescentes indígenas, cuja visão sobre a natureza se afasta do mecanicismo fundado pela visão decartiana, é Tramataia que ainda guarda resquícios do paraíso terrestre que foi o mundo antes da chegada humana. Esse senso de completude e de unicidade que emana desses objetos naturais “longe da civilização” está particularmente registrado no poema: ‘Recordações de Tramataia’ (1934).

Nesse poema, a ancestralidade da experiência humana é medida, não em termos civilizatórios, mas de legado ontológico conferido graças à relação humana com a natureza. Especificamente nesse poema, a experiência do poeta assemelha-se a um encontro quase místico que foi também traduzido em poesia por outros poetas ecológicos da tradição ocidental que habitaram a natureza, como foram os casos Wordsworth e os transcendentalistas Emerson e Thoreau. Aqui, o Eu poético incorpora a experiência do conhecimento profundamente inserido no fazer poético (*poesis*). Somente o exercício confere à recordação um retorno simbólico ao *oikos* como morada transcendental do Ser, um local de ritmos, sons e sentidos próprios, que emanam da canção da Terra ainda não violada pela ação humana. Os versos: “Eu vi nascer as luas fictícias / Que fazem surgir no espaço as curvas das marés/ Garças brancas voavam sobre os altos mangues /Da Tramataia /Bando de jandaias passavam sobre os coqueiros doidos” registram a origem e os efeitos da natureza nos sentidos como uma contemplação e introduzem um novo tipo de fenomenologia que só pode ser entendido por meio da ecopoesia. Destacam-se, aqui, os mais extraordinários perfis da natureza orgânica em perpétuo movimento singelo, em consonância com o ritmo do universo fora da vontade e da ação humana e caracterizado pelas “curvas das marés”, pelas “Garças brancas”, pelos “altos mangues” e pelo bando de jandaias que, juntas, garantem o dinamismo natural do mundo. Nos

versos “De Tramataia /E havia um desejo de gente na casa de farinha e nos mocambos vazios”, suas presenças são insignificantes, porque suas ações não ameaçam a harmonia do instante situada no fluxo contínuo das águas em forma de vida. O poema traduz também a concepção de alteridade e a presença da natureza, que desafia a dimensão do ser e sua consciência em relação às entidades igualmente importantes, como os pássaros, como bases de sustentação e origem da harmonia universal.

Concluindo, o poeta assevera:

De Tramataia.

Todavia! Todavia!

Eu gostava de olhar as nuvens grandes, brancas e sólidas,

Eu tinha o encanto esportivo de nadar e dormir.

Como se pode perceber, o referido poema incorpora profundas reflexões de caráter espiritual sobre o lugar da natureza e seu papel fundante na identidade humana. Embora estejam assinaladas as marcas dessa humanidade, representadas pelas ações “nadar” e “dormir”, permanecem os sentidos das primeiras impressões de encantamento e transcendentalidade que só a natureza é capaz de provocar no ser humano. Desse modo, encontra-se latente o conhecimento de que o ser humano e a natureza têm as mesmas estruturas orgânicas, que também são encontradas nas estruturas mais primitivas de vida. É nesse ponto de partida em que se fundamentam as bases ideológicas da ecopoesia, que se propõe a estabelecer uma proposta revisionista de nossa relação cósmica com a casa em que habitamos - o planeta terra. Nesse contexto, a poesia fundamenta-se como uma linguagem capaz de prover reflexões sobre a fragilidade do mundo que habitamos e de suas diversas formas, das quais somos apenas uma parcela insignificante da existência universal.

## **Conclusão**

A leitura da poética de Joaquim Cardozo, sob o viés ecológico/ecocrítico, formaliza-se como uma nova proposta de leitura das relações entre poesia e meio ambiente na literatura brasileira. Mediante essa perspectiva, aspectos como habitar-se (o meio ambiente) e relacionar-se com a natureza são reconhecidos por meio de um modo poético de percepção discursiva, em meio a uma série de subtemas que fazem parte da obra poética de Joaquim Cardozo, cuja poesia, em geral, destaca-se devido ao intenso apelo à fidelidade mimética. Dele, emerge a poesia da natureza como uma poderosa fonte de significado e rematerialização da linguagem. De acordo com os poemas usados como referência nesta discussão, em especial, ‘Recordações de Tramataia’, eles incorporam o significado do mundo natural, embora sejam necessários estudos mais profundos sobre a poesia de Joaquim Cardozo para entendermos bem mais o papel da linguagem poética na intermediação entre o humano e o não humano e se, em sua obra poética, explicam-se as questões críticas sobre o antropocentrismo.

## **Referências bibliográficas**

BARROS, Souza. **A década 20 em Pernambuco (uma interpretação)**. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica, 1972

BRANCO, Mariana. **Niemayer e Joaquim Cardozo: uma parceria mágica entre arquiteto e engenheiro**. Acesso disponível em 20 de julho de 2019 <http://www.ebc.com.br/2012/12/niemeyer-e-joaquim-cardozo-uma-parceria-magica-entre-arquiteto-e-engenheiro>

BOAS, Naylor Vilas Boas. **Da abertura da Avenida Central à Derrubada do Morro do Castelo. Transformações Urbanas da Belle Époque Carioca. A Belle Époque Brasileira**.

Luís da Cunha Pinheiro & Maria M. Marques Rodrigues. Lisboa: CLEPUL, 2012

BORA, Zélia & SIVARAMAKRISHNAN, Murali. **Narratives of Environmental Challenges in Brazil and India: Losing Nature**. Laham: Lexington, 2018

BRISTOW, Tom. **Ecopoetics. Facts on file companion to the world Poetry: 1900 to Present** Ed. Victoria Arana NY: Facts on file, 2008

CARDOZO, Joaquim. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008

CINTRA, Elaine Cristina. **Joaquim Cardozo e o Testemunho da década de 20. Memória e Crítica Literária no Movimento Nordestino**. Miscelânea V 22, 2017

\_\_\_\_\_. Dos Santos, M.A & Nascimento, R. **Cidade Fátasma, Homens Autômatos: Joaquim Cardozo e o Recife dos anos 20**. Percursos Literários e Linguísticos: pesquisas e processos linguísticos, literários e educativos. João Pessoa: Ed. UFPB, 2018

D'ANDREA, Moema Selma. **A cidade Poética de Joaquim Cardozo**. Recife: Ed. Recife, 2018

GOSMANN, Uta. **Poetic Memory: The Forgotten Self in Plath, Howe, Hinsey and Gluck** Laham: Lexington Books, 2012

HEIDDEGER, Martin. **Poetry, Language, Thought**. NY: Harperennial –Modern Classics, 2001

HUTCHINGS, Kevin. **Ecocriticism in British Romantic Studies**. Wiley digital Archives 4/1(2007):172-202

MARX, Roberto Burle. Quem Disse. <https://quemdisse.com.br/frase/o-jardim-e-uma-natureza-organizada-pelo-homem-e-para-o-homem/95294/> Acesso disponível em 20 de julho de 2019.  
NIEMEYER, Oscar. “Poema da Curva”. Fundação Oscar Niemayer <http://www.niemeyer.org.br/outros/poema-da-curva> acesso disponível em 20 de julho de 2019

RENDAL, T. **Goethe's Faust and Heidegger's Critique of Technology**. ISLE Vol 22 Issue 1 pp 155-131 Winter 2015

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na I República**. SP: Brasiliense 4ª.ed.1995.

SLOVIC, Scott. **The Third Wave of Ecocriticism: North America Reflections and the Current**. Phase of the Discipline”. European Journal of Literature, Culture and Environment. Ecozon@ Vol/1#1.

STEINER, Gary. **Anthropocentrism and its Discontents, The moral status of animals in the history of Western Philosophy**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2005

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na História da Literatura**. SP: Companhia das Letras, 2011.

## **Abstract**

The intrinsic relationship between literature and society presupposes that literature not only represents society in its most diverse manifestations, but also proposes reflections on the social body and its relationship with its subjects. One of the contemporary issues that have influenced critical-literary production on various continents is the relationship between the subject and the environment. Although the representation of nature is not a new theme in the literature, the forms of critical questioning, through methods such as ecocriticism, emerge as an instrument that can provide the literary text with new ways of understanding the relationship between human beings and the environment. Thinking of nature in our times results in profound global implications, especially when the fate of the planet and all living things is in crisis. Thinking about Brazilian literature, taking into account tools such as ecocriticism, requires a delicate methodological exercise that can establish the textual limits and accommodate the term “ecology” suggested in the text. In this case, the notion of crisis may or may not be explicit and be more evident in some authors than in others. With this, we can only wish to achieve coherence by respecting the limits of textual composition. Thus, taking into consideration these presuppositions, I propose to offer a reading of the modernist poet Joaquim Cardoso, in order to understand his view on the environment and the role of nature, especially in the poem “Memories of Tramataia”.

**Key Words:** Eco-poetics, Ecocriticism, Memory and Identity.

## **A decadência do patriarcado em *crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso**

### **The decay of patriarchy in *crônica da casa assassinada* (1959), by Lúcio Cardoso**

*Kariny Ranelli Tavares Dutra<sup>1</sup>*  
*Joelma Siqueira Santana<sup>2</sup>*

**Resumo:** O presente ensaio analisa a obra *Crônica da Casa Assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, à luz dos estudos de Gilberto Freyre sobre a família patriarcal no Brasil, propondo que o tema da decadência do patriarcado tem efeito sobre a economia interna da obra, que dialoga com ideias de Freyre e de outros estudiosos da sociologia, sem que esta possa ser vista como espelho ou representação da sociedade.

**Palavras-chave:** Lúcio Cardoso; *Crônica da casa Assassinada*; Família patriarcal; Literatura e sociedade.

### **Introdução**

O patriarcado exprime sua ordem em todas as esferas sociais: família, religião, política, educação, artes, etc. e está na base social e, portanto, cultural, da maioria das sociedades ocidentais. Como parte da cultura, nós o encontramos em muitos bens simbólicos, seja de forma refletida ou responsiva. Com Raymond Williams, podemos entender a cultura não mais como reflexo imediato da base capitalista, cuja estrutura baseia-se no patriarcado, mas, como resposta a ela. A cultura pode responder de maneira positiva, reproduzindo e reforçando os padrões basilares da sociedade, ou negativa, produzindo artigos e formas que confrontem o sistema estabelecido. Dessa forma, é possível a produção de uma arte revolucionária, no sentido restrito da palavra, aquela em que percebemos a *consciência*, não só de classe, mas também das relações de gênero.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras pela Universidade Federal de Viçosa. Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora; dutrakariny@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Brasileira (USP); Professora associada da Universidade Federal de Viçosa; jandrausufv@gmail.com.

A obra *Crônica da casa assassinada* (1959), de Lúcio Cardoso, pode ser lida como um desmascaramento da ordem patriarcal da família mineira. O romance aborda a decadência econômica e social de uma antiga e prestigiada família, nomeada Meneses. A narrativa se constitui de relatos diversos, produzidos por diferentes personagens em primeira pessoa, possibilitando-nos observar como se percebem e como percebem o outro dentro de uma estrutura social na qual a família exerce papel delimitador de identidades: o patriarca, a esposa, o filho, o agregado, etc. Afirmar que Cardoso compreendia a arte nesse sentido revolucionário proposto por Williams ou pela crítica feminista atual seria, no mínimo, discutível. No entanto, o escritor revelou um objetivo político com a publicação de sua obra durante entrevista concedida a Fausto Cunha para o *Jornal do Brasil* em 25 de novembro de 1960:

Meu movimento de luta, aquilo que busco destruir e incendiar pela visão de uma paisagem apocalíptica e sem remissão, é Minas Gerais. Meu inimigo é Minas Gerais. O punhal que levanto, com a aprovação ou não de quem quer que seja, é contra Minas Gerais. Que me entendam bem: contra a família mineira. Contra a literatura mineira. Contra a concepção de vida mineira. Contra a fábula mineira. Contra o espírito bancário que assola Minas Gerais. Enfim, contra Minas, na sua carne e no seu espírito (CARDOSO, 1960).

O escritor é enfático ao evidenciar certo interesse político com o projeto de “destruir” Minas Gerais. Sua afirmação certamente denota um sentido metafórico, um ataque simbólico no âmbito da cultura: “literatura”, “família”, “fábula”, “concepção de vida” e “espírito” mineiros, permitindo-nos analisar, hoje, a *Crônica* a partir dos Estudos Culturais e feministas, especificamente suas contribuições sobre os temas família, gênero e patriarcado. Esses conceitos foram melhor delineados posteriormente com a ascensão dos estudos feministas e o advento da *New Left* a partir dos anos 60; porém, eles já tinham sido discutidos por importantes estudiosos brasileiros quando da publicação da obra de Lúcio Cardoso. Lembremo-nos das publicações de *Casa grande e senzala* (1933) e *Sobrados e Mucambos* (1936), de Gilberto Freyre, que tratam sobre essas questões no período colonial e início da República, respectivamente. Falaremos mais adiante sobre a tese de Freyre e sua relação com o romance.

A publicação de *Crônica* e sua declarada pretensão, ao expô-la a público, retoma a crítica em torno do autor: Lúcio Cardoso deixa de ser um romancista social a partir de *A luz no subsolo* (1936) e torna-se romancista intimista? Seu último romance revê tal classificação como veremos ao longo deste artigo. Ler sua obra sem considerar os elementos sociais ali presentes é um erro que talvez tenha contribuído para situá-lo como escritor periférico na historiografia literária de seu tempo, época em que o romance social era o modelo ideal do

gênero. A problemática da decadência do patriarcado não está presente somente como tema na obra, mas, também, como parte fundamental de sua estrutura narrativa.

Em *Crônica da casa assassinada* o emprego da primeira pessoa do discurso, o aprofundamento psicológico das personagens e polifonia devem ser avaliados como elementos fundamentais à medida que servem de base para a criação de um todo simbólico: a família patriarcal mineira em ruína, ficcionalmente, os Meneses. Reputar o escritor dentro de uma literatura intimista ou de uma literatura social tem sido um erro recorrente em leituras superficiais que pecam por não avaliarem forma e conteúdo como partes de um mesmo signo, indivisíveis. Assim, procuramos com o presente trabalho entender a decadência do patriarcado mineiro expresso na família Meneses atento à forma e ao conteúdo da narrativa na medida em que se inter-relacionem. Olhamos para a *Crônica* como um importante romance social construído a partir das subjetividades das personagens.

### **A história da família patriarcal brasileira: o caso Meneses**

Com frequência, os estudos sobre a família brasileira, tanto nas ciências sociais quanto na história, recuperam os trabalhos de Gilberto Freyre (1933; 1936), seja para questioná-los, seja para expandi-los. O que torna sua leitura imprescindível. Em *Casa grande e senzala* (1933) – obra considerada primordial para a sociologia brasileira, Freyre examina diversos aspectos tidos por ele como formadores da sociedade e da identidade brasileiras. Em um primeiro momento, ele faz referência às diferenças nos modelos coloniais ingleses e espanhóis com relação ao modelo português, o autor também aborda questões de miscigenação, assim como a questão da promiscuidade e da relação (de posse) de homens e mulheres no contexto colonial. Enfim, o autor traça um retrato bem detalhado dos costumes, hábitos e papéis desempenhados pelos diferentes atores sociais durante o período colonial no Brasil. Ainda nesse texto, Freyre elabora a tese sobre a formação do Brasil cuja base estaria na consolidação e expansão do modelo familiar patriarcal durante a Colônia. Com isso, ele cristaliza o conceito de “família patriarcal brasileira”, entendido como um grupo extenso de pessoas ligadas consanguineamente e liderado por um patriarca detentor do poder, da propriedade e dos escravos.

A segunda parte da história progressiva da família é contada por Freyre na publicação de *Sobrados e mucambos* (1936). O segundo livro é uma análise sociológica do momento

posterior à sociedade colonial das famílias patriarcais. O subtítulo do volume anuncia o fim desse modelo familiar: “Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano”.

Seguindo sua lógica, a família patriarcal esteve no cerne da formação do Brasil, num contexto rural e colonial, e teve seu fim com o início da urbanização e industrialização. A família patriarcal daria lugar então ao modelo urbano de família: o nuclear<sup>3</sup>. Essa nova configuração tornaria as relações de poder mais horizontais, o patriarca perde parte de seu poder, além de alterar significativamente a condição da mulher, que agora passa a ter maior autonomia inserindo-se no mercado de trabalho e tendo conquistado o direito ao voto a partir de 1932.

As pesquisas mais recentes sobre família têm criticado a característica idealista do texto de Freyre. Um ensaio importante a esse respeito intitula-se *Repensando a família patriarcal brasileira* (1981) que foi publicado por Mariza Corrêa. A estudiosa argumenta que o paradigma patriarcal não era o único e nem predominante em números. Ela não nega a existência do modelo patriarcal, mas defende que ele foi escolhido pelo autor de *Casa grande* como fundante da nação por ser um modelo idealizado encontrado no pensamento das classes dominantes. Assim, detendo-se também no ensaio “The Brazilian Family” (1972), de Antonio Candido, destaca que,

Ao modelar a história da sociedade brasileira sobre a forma familiar vigente nas camadas ‘senhoriais’, recuperando teoricamente as práticas sociais que analisam (a dominação masculina e a subordinação da mulher, o casamento entre parentes, etc.), utilizam essa análise para demonstrar a importância daquela família, seu suposto, na sociedade assim constituída à sua imagem. Em ambos os casos, seu tempo concedido à sua dominação é por demais amplo, o espaço social onde se inscrevem essas unidades familiares é demasiado estreito (CORRÊA, 1981, p. 7).

A historiografia da família tem se baseado nos pressupostos teóricos freyreanos, fator que, para a autora, evidencia a história dos dominantes e fixa um padrão de família. Repousa sobre Freyre a crítica de sua abordagem potencialmente ideal sobre o tema do patriarcado, posicionamento que pode ser também encontrado ao tratar da miscigenação e identidade nacional. Portanto, ao enaltecer uma conjuntura histórica, Freyre diminui outras potencialidades conjecturais do tempo em que está analisando. Logo, ao abordar o patriarcado, o autor se esquece de outras variações ocorridas nos diferentes grupos sociais no que diz respeito à instituição da família.

---

<sup>3</sup> Gilberto Freyre, ao traçar a história de formação e queda da família patriarcal, converge com as teorias da Escola de Chicago. A escola estudou a passagem da sociedade rural para a urbana na virada do século XIX para o XX e as consequências da urbanização e desenvolvimento do capitalismo na estrutura familiar predominante até o século XIX, ou seja, a família patriarcal. É difícil estabelecer tal relação de influência, porém, é dado que Robert Park, eminente sociólogo da Escola, aparece em três referências bibliográficas de Freyre (1936).

O mesmo tratamento é dado ao caráter relacional entre as estruturas locais e regionais dentro do contexto geral brasileiro. As famílias do Nordeste condizem em estrutura, formação e características com os modelos da mesma época em outros estados ou regiões? Freyre não sugere esse movimento em nenhum sentido. Dessa forma, o que temos é um padrão ideal estagnado na figura do patriarcado – e na sua decadência – sertanejo e nordestino, ignorando outros modelos nos quais poderiam ser transpostos não apenas questões raciais, mas também de gênero e de poder. Em suma, novas pesquisas sobre a(s) família(s) brasileira(s) pretendem romper com a generalização do modelo familiar e evidenciar a pluralidade dessas estratificações (SOUZA; BOTELHO, 2001).

A ruptura com a generalidade freyreana nos possibilita compreender a decadência do patriarcado a partir de sua gênese teórica, os próprios textos de Freyre. Contudo, ao mesmo tempo permite-nos saltar em direção a um posicionamento mais acentuado de suas especificidades com relação ao contexto regional e local. No nosso caso, estamos falando do contexto mineiro do início do século XX. Sendo assim, é impossível transferir todas as nuances elaboradas por Freyre sem que haja um filtro, coisa que a obra de Lúcio Cardoso faz ao empregar a forma narrativa polifônica e fragmentada para afirmar características locais. O que proporciona a quebra de uma visão genérica da família brasileira.

Ao afirmar uma decadência da família patriarcal, em *Sobrados e mucambos*, há a presunção de que houve um momento em que sua estrutura esteve intacta. O que pode ser confirmado na leitura da obra anterior, *Casa grande e senzala*. É nesse ponto que delimitamos as aproximações e distanciamentos entre *Crônica da casa assassinada*, os estudos de Freyre (1933; 1936) e Corrêa (1981). Cardoso elabora um romance que evidencia a ruína do patriarcado em Minas a partir de uma representação verossímil com a sociedade narrada por Freyre. Vários elementos da família patriarcal aparecem na narrativa através de aspectos relacionados ao *espaço e tempo*, mas, de maneira mais relevante, por meio da construção das personagens. Um estudo minucioso poderia ser feito a fim de estabelecer as ligações entre os textos sociológicos de Gilberto e o ficcional, a lista de semelhanças seria enorme. Ao ler *Crônica* após uma leitura atenta de Freyre (1933; 1936) é possível criar a hipótese de que Lúcio Cardoso se baseou nas teses freyreanas. Entretanto, a narrativa revela uma novidade epistemológica, periférica na obra do sociólogo.

Quando conseguimos traçar linearmente a história da família Meneses, vemos que as fissuras em sua estrutura patriarcal são antigas. A fim de averiguar tal elaboração, é indispensável que tracemos o perfil dos membros dessa família. O enredo nos traz

informações fragmentadas de quatro gerações de Meneses: (1) Maria Sinhá, tia-avó; (2) Dona Malvina, mãe; (3) Demétrio, Valdo e Timóteo - filhos; e (4) André, neto.

As duas primeiras gerações aparecem de maneira tangencial na narrativa. As personagens femininas são evocadas como assunto em alguns diálogos no texto. A ascendência mais antiga é também a mais emblemática. Maria Sinhá é comparada a Anita Garibaldi: “Maria Sinhá vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda” (CARDOSO, 2012, p. 46-47). *Crônica* aborda questões, hoje discutidas como identidade de gênero, por meio da construção das personagens Maria Sinhá e de Timóteo. Entretanto, ao evocar tais sujeitos para dentro do seio familiar patriarcal, Lúcio Cardoso divulga uma face escondida do patriarcado. Os padrões que envolvem as identidades de gênero e estabelecem os papéis do homem e da mulher são desejáveis na sociedade patriarcal; porém, convivem com “desvios”.

Dona Malvina aparece em várias menções ao passado (ao todo, vinte e uma vezes) em falas por vezes nostálgicas. Através desses trechos conhecemos um pouco sobre a função que ocupava na família e a rotina da chácara naqueles tempos. Algumas citações relacionam sua figura à prática religiosa, às festividades dos feriados, ao relacionamento com os vizinhos e ao cuidado do imóvel. Porém, a referência que mais nos interessa é a seguinte:

Sem dar grande atenção a minha resposta, ele [Demétrio] continuou: — Considere que depois da morte de nossa mãe, nada fizemos para aumentar o dinheiro que nos deixou — ou melhor, só fizemos negócios errados. E temos vivido unicamente de rendas que já se acham praticamente esgotadas (CARDOSO, 1979, p. 425).

A partir do trecho acima, supomos que Malvina era responsável pela administração das finanças da família, sendo ela a provedora dos filhos já que vivem da herança deixada por ela. Em nenhum momento seu marido é nomeado nesta posição, pelo contrário, ele é apagado da história dos Meneses. O apagamento do patriarca é um dos pontos principais da obra cardosiana.

A terceira geração que conhecemos compõe o núcleo principal dos Meneses: os três irmãos Demétrio, Valdo e Timóteo. O irmão mais velho, Demétrio, reivindica a autoridade de patriarca para si depois da morte dos pais. Após a morte de Dona Malvina, ele tenta administrar as finanças e a moral da casa, interferindo em todo assunto que circunda a parentela. Mesmo assim, ele é o único que não assume o papel de narrador do romance, ou seja, ele não tem voz na narrativa. O que sabemos dele é contado pelas outras personagens, principalmente nas confissões de sua esposa, Ana. O silenciamento do patriarca, ou aspirante a, é repetido nas figuras do pai e do primogênito. Valdo, assim como Demétrio, defende a

honra e tradição da família, dentro de concepções conservadoras. Ele é influenciado pelo irmão em diversas situações, levando-nos a crer que seja ele o único a levar a cabo as orientações e mandos do primogênito. De certa forma, ele se torna um porta-voz do irmão e do conservadorismo.

O outro irmão, Timóteo, é antagônico aos demais. O personagem ganhou público ao ser interpretado por Carlos Kroeber na adaptação do romance para o cinema, *A casa assassinada* (1971) – direção de Paulo Cesar Saraceni. As cenas dos Meneses é uma das mais aclamadas no cinema brasileiro pela atuação de Kroeber, que venceu vários prêmios de melhor ator. Timóteo é identificado afim ao que hoje reconheceríamos pelo nome de “travesti”. Com a morte de Malvina herdou roupas, joias e maquiagem da mãe. Assim, pôde assumir sua identidade de gênero e, por isso, é intimado pelos irmãos a se isolar a fim de não ser visto por ninguém, nem mesmo pelos empregados e familiares. O desprezível e o que está fora da norma são claramente ignorados e escondidos pelos Meneses.

Por fim, a última geração de Meneses existe somente no plano discursivo, sustentado por informações adulteradas. O herdeiro, André, é apresentado como filho de Valdo e Nina, sua esposa. Contudo, ele é filho de Ana e Alberto, jardineiro da chácara. A mãe biológica esconde de todos a real filiação do filho, fazendo com que a esperança de renovação familiar seja uma ilusão. O sucessor da família é um bastardo, um Meneses ilegítimo.

Dito isso, Cardoso se aproxima do olhar teórico que Corrêa imprime sobre o assunto. Ainda que crie uma família aos moldes da caracterização freyreana, o romancista mineiro evidencia que sua “decadência” era inevitável, uma vez que seus alicerces nunca foram estáveis. Assim, retomemos às palavras do escritor proferidas na entrevista publicada no *Jornal do Brasil*: “Ah, mas eu a terei [Minas Gerais] escrava do que surpreendi na sua imensa miséria, no seu imenso orgulho, na sua imensa hipocrisia” (CARDOSO, 1960). O estado de Minas Gerais é a representação do patriarcado na ficção, logo, a miséria, o orgulho e a hipocrisia são qualificações que se atribuem também à família patriarcal. Ao qualificar Minas desta maneira, o escritor converge para o que defende a socióloga: o modelo patriarcal de família é mais ideal do que real na sociedade brasileira.

O paradigma familiar dos Meneses revela a hipocrisia denunciada por seu autor na entrevista. Desde a primeira geração é possível perceber uma alteração na estrutura central do patriarcado, a inversão (ou subversão?) dos papéis e funções preestabelecidos por este modelo. Dona Malvina aparece como provedora e figura central da casa. Além disso, a tentativa de Demétrio assumir o papel de patriarca é frustrada. Ele não consegue controlar as

finanças nem a imoralidade (segundo sua própria concepção de vida) fecunda na rotina de seus “subordinados”. Seu fracasso é expressado formalmente na *Crônica* pela ausência de sua voz na narrativa. Por fim, o último Meneses é um filho bastardo. A “família patriarcal brasileira” é um modelo idealizado a ser alcançado.

## **O protagonismo feminino em *Crônica***

As personagens femininas exercem papéis fundamentais na narrativa, como vimos brevemente, tanto do ponto de vista formal quanto na criação simbólica. Ao entendermos a *Crônica* como parte de um projeto de desconstrução das estruturas patriarcais que sustentam a sociedade mineira, não consideramos apenas a temática apresentada. Tampouco pretendemos transpor a sociologia para o texto literário. Nesta seção analisaremos os aspectos formais da narrativa que sustentam a leitura proposta no presente trabalho.

A principal característica do romance é a polifonia. Ele é composto por cinquenta e seis capítulos divididos irregularmente entre nove narradores-personagens e escritos em diferentes gêneros textuais (cartas, diários, memórias, confissões, depoimentos). As várias vozes da narrativa são responsáveis por narrar o mistério que circuncida a família, ou seja, como revela o título, o assassinato da casa. As falas determinantes são das personagens femininas do tempo presente da narrativa: Ana e Nina. São através das cartas de Nina e das confissões de Ana que descobrimos o mistério em torno da ruína dos Meneses. A valorização das vozes femininas e o apagamento das vozes masculinas dos “patriarcas” (Demétrio e o pai) invertem a ordem patriarcal. Diferente do que acontece com *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, são as próprias mulheres que contam sua versão da história. Na *Crônica* não há dúvida sobre o adultério, ele é confessado pelas personagens femininas. A relevância da comparação não está no fato da traição ou da confissão, mas na mudança de paradigma entre os dois autores. O que torna Lúcio Cardoso nosso contemporâneo em sentido restrito.

A característica polifônica da obra cria uma subjetivação dos dados factuais. Evandro Nascimento (2002) elege o conceito de *polifonia* de Mikhail Bakhtin para afirmar que “no romance de Lúcio não é a realidade (ficcional) que ‘enquadra’ os personagens, mas são eles que aparecem como ‘consciências autônomas’ (dando um sentido bastante especial a essa expressão), através dos quais a factualidade é filtrada” (p. 165). Os fatos passam pelo filtro da memória e da consciência dos narradores-personagens, nenhum narrador tem ciência de todos

os acontecimentos e noção da totalidade dos fatos. A realidade ficcional é criada a partir do ponto de vista dos vários narradores, ou seja, parte de suas subjetividades. Ao dar voz às mulheres como narradoras, Cardoso destaca suas subjetividades e suas verdades (ficcionalis). *Crônica da casa assassinada* não é apenas uma narrativa sobre mulheres subversivas, mas também é contada por elas<sup>4</sup>. Os limites do poder masculino sobre a família e a verdade sobre as mulheres são questionáveis dentro da obra desde as primeiras gerações de Meneses, com as autoridades de Maria Sinhá e Dona Malvina, como vimos acima.

O tom de mistério favorece a criação de narradores que assumem um posicionamento de dúvida diante do mundo. Esta característica assemelha Lúcio aos romances modernos de seu tempo produtivo, como por exemplo *To the lighthouse* (1927), de Virginia Woolf. Os narradores em Lúcio Cardoso desconfiam, duvidam, procuram a verdade como se não a conhecessem, a fim de criarem uma realidade particular. Outra vez, Nina e Ana desorganizam a ordem patriarcal vigente. Elas questionam a realidade, a moral e as normas daquela sociedade. Além disso, são elas que detêm a verdade, são responsáveis e conhecedoras dos males que sobrevieram à chácara.

A personagem Ana, ao se olhar no espelho, percebe que foi criada para atender às expectativas do marido. Nesse momento, ela se sente insatisfeita com seu reflexo de mulher frágil, discreta e submissa às vontades de Demétrio<sup>5</sup>. A descrição que faz de si mesma recupera o texto de Freyre (1936). O retrato da mulher do patriarcado é pintado com aspectos de opacidade. O sociólogo chega a dizer que a fisionomia da mulher idealizada era aquela com aparência de doente, de apatia. Se havia sido “cultivada ao gosto dos Meneses” (CARDOSO, 1979, p. 99), depois, ela se sentirá “como se fosse uma outra mulher” (idem, p. 104), a ponto de confrontar o marido pela primeira vez.

A mudança de Ana é ainda mais significativa dentro do contexto em que se encontra. O *insight* para entender a imagem que via refletida acontece após a chegada de Nina no âmbito da família. A esposa de Valdo pode ser vista como um antagonismo à Ana. A personagem é filha de uma família suburbana e pobre do Rio de Janeiro. Sua mãe foi uma atriz sem prestígio que havia deixado ela e o pai para tentar carreira na Europa. Ao contrário de Ana, Nina é extravagante, vaidosa, veste-se de forma julgada como vulgar pelos moradores da pequena cidade mineira de Vila Velha – inclusive, há trechos em que as personagens

---

4 Entendemos que a afirmação pode levar a uma problematização sobre a autoria feminina e sobre a verossimilhança entre as identidades femininas reais e a identidade feminina criada por um escritor homem. Sem dúvida, isso pode ser feito em um trabalho futuro. A questão aqui é o destaque dado às subjetividades femininas dentro do projeto geral da obra – a destruição do patriarcado mineiro.

5 Nós nos referimos aqui a todo o capítulo oito do livro, “Primeira confissão de Ana”.

sugerem que ela fora prostituta antes de se casar com Valdo. Com a presença da cunhada, Ana encontra um parâmetro de comparação de feminilidade e percebe a possibilidade de assumir outros papéis e funções.

A relação entre as duas é conflituosa, porém, esconde uma admiração mútua. Por vezes, declaram-se inimigas, duas mulheres disputando o amor de um mesmo homem, Alberto. Todavia, em uma das passagens centrais do texto, as cunhadas se aproximam de maneira tal que “uma defronte da outra, [pareciam] tão idênticas como se fossem irmãs” (CARDOSO, 1979, p. 310). Ambas as personagens traem seus respectivos maridos com o jardineiro – Nina por amor, Ana por liberdade (idem, p. 313). Porém, a transgressão moral de Nina chega ao extremo no relacionamento amoroso com aquele que acredita ser o próprio filho, André. O incesto figura como um artifício poderoso contra a família. Podemos considerá-lo como um catalizador da ruína familiar. A escolha das temáticas do adultério e do incesto fazem parte da estrutura narrativa e colaboram com o projeto do escritor.

As mulheres possuem uma função decisiva em toda a narrativa. O foco narrativo, a escolha dos narradores, as temáticas tratadas, a polifonia, a subjetivação factual, o desenvolvimento do enredo, todas essas características evidenciam o destaque feminino e a tentativa de destruição do paradigma patriarcal.

## **Considerações finais**

A partir da composição dos Menezes entendemos a família patriarcal e sua estratificação tradicional, ao mesmo tempo em que percebemos o pêndulo entre a forma real e a ideal. Em *Crônica* podemos reforçar a leitura que Mariza Corrêa faz dos textos de Gilberto Freyre. Ao analisar a família patriarcal devemos nos atentar para a distância entre um conceito generalizante, baseado mais em uma abstração, e os produtos concretos daquela realidade, as experiências. Quando falamos sobre família brasileira estamos diante de uma variedade de formas e contextos, ainda que nosso foco esteja no período colonial. Ao contrário do que transparece pela tradição teórica, a história da família não é linear, tampouco regular.

Entendemos o patriarcado como força dominante ainda hoje no pensamento a respeito dos relacionamentos domésticos. O discurso em favor da família patriarcal está no jornal, na

política, na literatura, nas redes sociais, etc. Entretanto, não há como negar as rupturas que acontecem ao longo da história. Certamente que a economia, a urbanização, a industrialização e a ascensão da República contribuíram para a decadência do modelo. Mas, as fissuras acontecem também no interior do sistema através de um crime, um pecado, um adultério, um incesto. Essa é a importante contribuição da *Crônica* para os estudos culturais e feministas sobre o patriarcado e suas respectivas relações familiares e de gênero.

A *Crônica da casa assassinada* exprime uma alta complexidade narrativa e simbólica. Cada técnica e escolha artística serve ao objetivo anunciado por seu autor na entrevista ao *Jornal do Brasil*: “destruir a família mineira”. Lúcio Cardoso ao declarar um ataque ao modelo familiar mineiro se refere à família patriarcal. Sendo assim, ao atacar um alicerce formado pela lógica masculina, ele se mune das personagens femininas, são elas que dão fim à família patriarcal na literatura. Se fora da ficção Cardoso afirma que ergue seu livro como um punhal contra Minas, na realidade ficcional são as mulheres que seguram o punhal contra os Meneses.

## Referências Bibliográficas

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CARDOSO, Lúcio. [1959] **Crônica da casa assassinada**. São Paulo: Círculo do livro, 1979.

CARDOSO, Lúcio. **Diários**. (org.) Ésio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARDOSO, Lúcio. Lúcio Cardoso (patético): Ergo meu livro como um punhal contra Minas. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 25 nov. 1960. Entrevista concedida a [Fausto Cunha]. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/12458?pesq=punhal](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/12458?pesq=punhal). Acesso em: 3 abr. 2019.

CORRÊA, Mariza. Repensando a família patriarcal brasileira. **Cadernos de Pesquisa** (Fundação Carlos Chagas), São Paulo, n 37, p. 5-12, 1981. Disponível em: <http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1590>. Acesso em: 9 abr. 2019.

FREYRE, Gilberto. [1933]. **Casa grande e senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

FREYRE, Gilberto. [1936]. **Sobrados e mucambos**: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano. 16. ed. São Paulo: Global, 2006.

GLASER, André Luiz. **Materialismo Cultural**. 2008. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-03082009-151710/pt-br.php>. Acesso em: 4 abr. 2019.

LIMA, Marcos Hidemi de. Transgressão feminina em Crônica da casa assassinada: uma análise sobre Nina e Ana. **Acta Scientiarum**, Maringá, v. 38, n. 3, p. 281-290, 2016. Disponível.: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/29971/pdf>. Acesso em: 10 abr. 2019.

NASCIMENTO, Evandro. Crônica de um crime anunciado. In: NASCIMENTO, Evandro. **Ângulos**: literaturas & outras artes. Juiz de Fora: UFJF; Chapecó: Argos, 2002. p. 163-185.

SOUZA, Candice Vidal; BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. Modelos nacionais e regionais de família no pensamento social brasileiro. **Estudos feministas**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 414-432, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2001000200006/8851>. Acesso em: 10 abr. 2019.

**Abstract:** The present essay analyses the novel *Crônica da casa assassinada* (1959) by Lúcio Cardoso taking as guidance Gilberto Freyre's studies about the patriarchal family in Brazil. In it I suggest that the theme of decadence of such system has deep impact on its inner economy, which establishes an explicit dialogue with both – Freyre's and other sociology scholars' ideas which does not necessarily imply a mere mirroring process of social representation.

**Keywords:** Lúcio Cardoso; *Crônica da casa Assassinada*; Patriarchal family; Literature and society.

## **A crônica no Brasil: um gênero em mutação** **The chronicle in Brazil: a fickleness of a gender**

*Dirceu Magri<sup>1</sup>*

**Resumo:** Trata-se de reflexões sobre uma das principais características da crônica: sua capacidade de adaptação (mutação) ao longo do desenvolvimento dos periódicos. Reflete-se ainda, neste estudo, sobre a transferência cultural França-Brasil, destacando-se os jornais como arcabouço de tal transposição. Por fim, ressalta-se a presença de grandes autores no gênero, em que ora atuam como romancistas, ora como cronistas e, dentre eles, Machado de Assis como um dos esteios da crônica no Brasil.

**Palavras-Chave:** Crônica, Periódicos oitocentistas, Machado de Assis, Relações Brasil-França.

Dentre inúmeras leituras possíveis, pode-se afirmar que o sentimento de modernidade está em parte calcado na ideia de transformação, veiculada de forma intensa através dos veículos midiáticos. De certo modo, as profundas mudanças experimentadas pela sociedade contemporânea não fazem mais que acentuar em seu seio uma enormidade de conflitos que, desde a antiguidade, foram parte de seus constitutivos. A amplitude de interesses não só reinventou símbolos pré-existentes - a exemplo da indumentária -, como também fez com que inúmeros outros se proliferassem, tais quais famílias, empresas e marcas, que, ao longo dos séculos XIX e XX, tornaram-se emblemas de sucesso. Outros tantos ainda, como o cinema, acabaram por representá-la senão em sua totalidade, mas pelo menos em parte daquilo que é ou aparenta ser.

Ao jornal, nesse contexto, podemos atribuir caráter simbólico, representativo de uma sociedade em determinado momento histórico, desde que se compreenda a tradução desse símbolo como o conjunto de muito das informações e relatos dos acontecimentos de um período. Ao menos, a partir das informações ali veiculadas, torna-se possível fazer o recorte

---

<sup>1</sup> Doutor e Mestre em Letras (Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês), pela Universidade de São Paulo – USP. Professor Visitante de Língua e Literatura Francesa Universidade Federal de Viçosa - magridirceu@gmail.com

de uma época, reconstituir um determinado grupo. Importante elemento da vida social desde o seu desenvolvimento no início do século XIX, ainda hoje o jornal dispõe de certa primazia no âmbito da imprensa, figurando como um dos símbolos representativos da vida moderna ao responder pelos diferentes interesses que compõem seu amálgama. A crônica aí inserida - e também por seu vínculo estreito com a história -, consequência direta de suas modificações, segue caminho paralelo iluminando aqui e ali, momentos circunstanciais do todo.

A voraz competitividade dos meios de divulgação demanda agilidade nunca antes vista, comportamento que visa sobretudo a multiplicação do público leitor. Assim, a exemplo do jornal que se elabora e se altera a cada instante, quer se tratando do aspecto formal, temático, conceitual ou receptivo, a crônica empreende idêntica trajetória.

Como resultado, o que se tem hoje é um jornal composto de vários outros jornais. A crônica, aí presente desde o seu aparecimento, embora modificada, mantém-se firme em responder ao seu princípio básico de continuar a registrar o circunstancial. Porém, agora travestida de novas facetas que lhe imprimem caráter de especificidade. De maneira que se pode afirmar certo esfacelamento<sup>2</sup> dentro do próprio gênero, com o abandono do geral, da visão ampla, do cronista falando de tudo um pouco à medida que muda de parágrafo, e indo em direção ao específico, para a pequena pedra que perfaz o mosaico. Se antes o cronista era só cronista, hoje ele é cronista político, cronista econômico, cronista esportivo, etc., assim como a crônica deixou de ser só crônica para ser crônica de entretenimento, crônica esportiva, crônica da vida social... Diferentes crônicas, diferentes cronistas, públicos diferentes, que, unidos, desenham o cotidiano global.

Não que esse reducionismo ou diminuição de foco tenha simplificado a crônica no que se refere principalmente ao seu conteúdo. Certo, este pouco se modificou face às infinitas possibilidades de o cronista resgatar toda a complexidade do circunstancial, ainda que os breves instantes captados sejam sempre esportivos ou políticos. A partir dessa reflexão sobre seu estado atual é possível voltar-se ao passado e deslindar parte do caminho já percorrido por este gênero desde que aqui aportou, se aclimatou e, parece, inconstante, tornou-se endêmico ao retratar o cotidiano brasileiro.

Uma das razões atribuída às sucessivas transformações do gênero é o seu vínculo com a história, seu percurso sempre paralelo às conquistas e ao desenvolvimento da nação. A vizinhança é tão relevante que chegou mesmo a alterar sua identidade, provocando sua primeira mutação: o que no século XVI foi crônica, tempos depois tornar-se-ia a certidão de

---

<sup>2</sup> Entenda-se esfacelamento como multiplicação, sem qualquer conotação negativa.

nascimento do Brasil (SÁ, 2004: 5-6). Em princípio, limitou-se a textos quase que exclusivamente documentais, fonte de inúmeros registros da memória nacional e ofício regular que manterá até o início do século XIX, quando ocorre um acontecimento radical e inovador: a acentuada difusão do jornal.

Mesmo décadas após sua ocorrência, o jornal continuaria suscitando admiração. Tanto é que João do Rio, em 1915, aventura-se na ideia de que nada mais acontecera após o descobrimento da América e da expansão do jornal - essas duas grandes utopias iluministas -, além de considerá-lo instituição de efeito salutar para a democracia (ANTELO, 1992: 153). Machado de Assis, embora discreto, não consegue conter os arroubos da juventude e vaticina: “Sou filho deste século, em cujas veias ferve o licor da esperança. Minhas tendências, minhas aspirações, são as aspirações e as tendências da mocidade; e a mocidade é fogo, a confiança, o futuro, o progresso”. Ora, Machado faz tal afirmação pouco depois de anunciar que iria “traçar algumas ideias sobre uma especialidade, um sintoma do adiantamento moral da humanidade”, sintoma que logo depois saberá o leitor, trata-se do jornal. Nesta crônica-artigo em que discute se o jornal absorverá e devorará o livro, afirma:

Mas restabeçamos a questão. A humanidade perdia a arquitetura, mas ganhava a imprensa; perdia o edifício, mas ganhava o livro. O livro era progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda uma tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções.

O jornal apareceu, trazendo em si o germen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social (ASSIS, 1973: 943-945).

Machado, no cotejo entre os dois veículos de conhecimento, se distancia dos limites impostos pelo livro e parte em direção ao universal, conferindo ao jornal característica de elemento planetário e revolucionário, capaz de alavancar o progresso e trazer a modernidade. Em princípio, embora trate do embate livro-jornal, é explícito seu aproveitamento como arma política e de disseminação de ideias de cunho marcadamente democrático em oposição ao “direito da autoridade bastarda consubstanciada nas individualidades dinásticas”. Interessante notar aqui o desvio conotativo em operação produzido pelo autor ao associar o alcance e o movimento do novo veículo de imprensa ao sol, só que agora não mais como astro central, de extrema grandeza, associado ao poder, às dinastias e reis - veja-se Louis XIV -, mas modificado e difuso, capaz de alimentar as convicções e disseminar o frescor de novas ideias, assim como o trem, sinônimo de novos e modernos tempos que, em sua versão urbana - o bonde<sup>3</sup>-, irá permear suas crônicas como um fio condutor representativo das transformações na antiga capital.

O desenvolvimento do jornal altera completamente as interligações comunicativas de então, fazendo com que a crônica abandone sua característica documental e informativa, perca o semblante sisudo e árido dos textos padronizados e ou jurídicos e, de certa forma, se *enterneça*. Com o universo de recepção repentinamente ampliado, a imprensa diversifica seus objetivos, o que resultará na abertura de espaço para a reflexão, o comentário e a ficção. Antes acentuadamente impessoal, a escrita adquire nova nuance, se abranda, parte para a literariedade, se multiplica. Interrompida em sua quietude de quase três séculos, período em que se ocupou do documental, a crônica sofre mudança abrupta. No processo de transição que vem a seguir, abraça o geral e apresenta de tudo um pouco: informações, pequenos artigos, poemas em prosa, breves ensaios literários, etc. Tal procedimento a leva a arranhar as fronteiras de gênero outro que não o seu - o conto -; é então chamada inadvertidamente de *folhetim*, já que está inserida no que antes, na França, uma dia fora chamado de *feuilleton*.

Esse olhar para baixo, desdenhoso e enviesado, esse chamar a crônica de gênero de segunda grandeza, rasteira, pé-de-chinelo (MEYER, 1992: 128), que se ocupa do comezinho (ALENCAR, 1960: 648), do detalhe, do instante que se evapora na voragem do tempo,

---

<sup>3</sup> O primeiro bonde do Rio de Janeiro, puxado a burro, circula a partir de 30/1/1859 ligando o Largo do Rocio (atual Praça de Tiradentes) e um local perto da atual Usina, na Tijuca, num trajeto de 7 km de comprimento. Mais tarde, em setembro de 1862, esta linha tem a tração animal substituída por bondes a vapor, o que leva a companhia exploradora do serviço à falência e sua extinção em 28/11/1865. Três anos depois, em 8/10/1868, é inaugurado o primeiro trecho da linha de bondes da *The Botanical Garden Rail Road Company*, ligando a esquina das ruas do Ouvidor e Gonçalves Dias, no Centro, ao Largo do Machado, no Catete. Em 19/1/1870, a recém-criada companhia *Rio de Janeiro Street Railway* reabre a linha da Tijuca. Logo no início de outubro de 1892, aparecem os bondes elétricos. Está criado, na cidade do Rio de Janeiro, um sistema de transportes públicos sobre trilhos que permanecerá, com muitas alterações, naturalmente, até nossos dias, com o histórico bonde de Santa Teresa. Para saber mais, consulte *O Bonde na Paisagem Carioca* (Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, Departamento Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 12/6/1984, catálogo da Exposição Fotográfica homônima.)

desconfio seja culpa dela mesma, ou melhor, de seus antepassados, já que em sua origem, o *feuilleton* fora assim chamado, mais por sua localização geográfica no jornal, que por seu conteúdo.

Na parte inferior da página, no rodapé, em um espaço quase sempre ignoto ao primeiro olhar, diminuído pela empáfia da manchete superior da primeira página, nasceu a crônica; talvez por isso tenha tido desde sempre esse jeito meio informal, meio anárquico, volúvel, lúdico, parecido com da conversa fiada (CANDIDO, 1992: 20), sem a rigidez cerimoniosa e habitual do documental. Afinal, era preciso atrair e despertar a curiosidade do leitor.

Não por outra razão, desde os idos começos do século XIX, o *feuilleton*, abriu espaço para tudo: críticas teatrais, artigos de ciência e literatura e os chamados *fait-divers* relatando crimes, estórias imaginárias e fantásticas de monstros; ali, ofereciam receitas de cozinha e de beleza, contavam piadas e anedotas, propunham charadas, enfim, era um espaço aberto que possibilitava exercitar várias formas e modalidades de escrita.

Ora, o nascimento do *feuilleton* coincide com a democratização da imprensa, justamente o momento em que Émile de Girardin e Armand Dutacq (1836) modificam toda a disposição visual dos periódicos, iniciando o que seria chamado de *quotidien à bon marché*. Com preços relativamente caros para a época, resultado de baixas tiragens e custo elevado, o jornal passa ao largo do grande público. Girardin, ao reduzir o preço de venda não só objetiva a conquista de um público maior, como também espera que o jornal, disseminado entre o povo, seja veículo emissor de alfabetização e educação. Para que tal empreitada se torne viável, é preciso atrair grande número de anunciantes, uma vez que os já existentes mal cobrem os custos de produção; e é para garantir àqueles um grande número de leitores que se decide publicar romances completos, à conta gotas, no *rez-de-chaussé*, o que certamente em muito contribuiria para a fidelização dos leitores. É daí *la naissance de la presse à 40 francs*<sup>4</sup> (NETTEMENT, 1845: 2), mas tarde vilipendiada por Sainte-Beuve na expressão *literatura industrial* (MEYER, 1992: 98).

Em 1º de julho de 1836, Girardin et Dutacq fundam o *Le Siècle*. Logo depois, nos passos deste, surge o *La Presse*. De 15 de julho a 11 de setembro do mesmo ano é publicado no *Le Siècle*, *La Comtesse de Salisbury*, de Alexandre Dumas; em seguida, no *La Presse*, de 23 de outubro a 30 de novembro, aos leitores será oferecido *La Vieille Fille*, de Balzac. Na feitura desse *dessert* tão apreciado, e largamente consumido pelos leitores, nestes e noutros jornais, não foram poucas as contribuições, dentre as quais convém destacar as de Alexandre

---

<sup>4</sup> “nascimento da imprensa a 40 francos”.

Dumas Pai, Eugène Sue, Balzac, Paul Féval, Soulié, Montepin, Souvestre, Ponson du Terrail, Berthet, etc.

Posto isto, convém lembrar aqui a velha *ponte* França-Brasil: desde que aqui aportou em longa visita à região de Santa Catarina (1504), o “Capitão” francês Binot Paulmier de Gonneville, dá início a um intercâmbio que irá culminar no auge da transferência francesa na segunda metade do século XIX, quando se popularizam referências intelectuais e modelos gálicos de vida social. Os *transferts culturels*<sup>5</sup> são superabundantes: da filosofia à moda, da culinária à literatura, quase tudo tem um símile francês na sociedade brasileira de então, uma corte afrancesada acantonada na imensidão dos trópicos. Tão intenso era o trânsito de ideias que dois dos mais importantes autores daquele século, justamente Machado de Assis e José de Alencar, francófilos, não se abstêm em seus comentários:

Nós macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses,.. (ALENCAR, ‘Ao correr da pena’- crônica de 29.10.1854 - 1960: 665)

Tratemos das três formas essenciais: - o romance, o drama e a poesia.

Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva. Raros, bem raros, se têm dado ao estudo de uma forma tão importante como o romance; apesar mesmo da conveniência perniciosa com os romances franceses, que discute, aplaude e endeusa a nossa mocidade, tão pouco escrupulosa de ferir as susceptibilidades nacionais. (...) E todavia assim é. Não somos severos: os fatos falam bem alto. O nosso teatro é um mito, uma quimera. E nem se diga que queremos que em tão verdes anos nos ergamos à altura da França, a capital da civilização moderna; não! Basta que nos modelemos por aquela renascente literatura que floresce em Portugal, inda ontem estremecendo ao impulso das erupções revolucionárias.

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos,

---

<sup>5</sup> Termo cunhado por Michel Espagne nos anos 80 e que surge como evolução conceitual dos estudos anglo-saxões de aculturação que permeiam os campos da antropologia, etnologia, sociologia, psicologia e da psiquiatria. O *transfert culturel* admite a apropriação do objeto cultural, mas, sobretudo, a emancipação do modelo que o constitui, caracterizando-se numa transposição, por mais distante que seja, tão legítima quanto original (ESPAGNE, 2013), mitigando, assim, a superioridade (autenticidade) do original (ou centro de irradiação) sobre a cópia (ou local de recepção).

sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?  
(MACHADO DE ASSIS, 1973: 788)

No entanto, Machado anos mais tarde, constata:

“Vivemos de, por e para Paris. (MACHADO DE ASSIS, 1957: 293)

Em seu artigo *Galofilia e galofobia na cultura brasileira* (2001: 41-59), L. Perrone-Moisés destaca esse movimento de atração-rejeição que perdurou até o século seguinte; ora são as crônicas de João do Rio que assinalam o ridículo de uma cidade que imita os aspectos mais superficiais da sociedade francesa, ora é Lima Barreto a zombar da tropical Paris cenográfica em seus romances satíricos, e, mais tarde será Mário de Andrade a qualificar a sua São Paulo natal de “galicismo a berrar nos desertos da América” (2002: 43) e daí enviar “um sorriso irônico à cidade de Paris”, num humor capcioso que remonta àquele de Machado em sua crônica de 7.3.1889:

“Pego na pena com bastante medo. Estarei falando francês ou português...” (1973: 517)

Contrário ou a favor, o fato é que a presença francesa se intensificara após a Missão Francesa de 1816, e como um avassalador agente cultural se instala nas atividades da vida social em sua quase totalidade (PASSOS, 2000: 24), principalmente no campo literário, onde produz efeitos que alterariam drasticamente seu percurso ulterior, diga-se de passagem, percurso ainda mal iniciado.

Se “A Missão, introduzindo o Neoclassicismo nas artes plásticas, afastava o país dos seus aspectos coloniais tão enraizados.” (Idem: 25), logo depois, pós independência, na busca da construção de uma literatura nacional, é nos franceses que a jovem nação se mira, repudiando Portugal, a pátria política, agora a metrópole sinônimo de exploração e opressão. A França então aparece como a pátria cultural, cujos símiles florescerão largamente por aqui por mais de um século, até começar a perder hegemonia em alguns aspectos para a cultura norte-americana; ou seja, foi então, o caminho escolhido - não imposto - a seguir.

Convém, entretanto, afirmar que, embora expressiva, a escolha pela cultura francesa em nenhum momento foi unilateral, até mesmo porque, por evidentes razões históricas, a partir do século XIX, à época dessa escolha, os ingleses por aqui já estavam presentes a

contribuir não só com seus muitos manufaturados, mas também com Byron, Poe, Walter Scott, Shakespeare, Locke..., que junto de italianos e espanhóis, formariam um *melting pot* cultural - universo exemplarmente desenhado pela crônica machadiana, até encontrarmos aquilo que pudéssemos chamar de nosso; se não genuinamente nosso, ao menos recebido e digerido à nossa maneira.

Nessa lógica, nada mais natural que o jornal se espelhasse em seus cânones franceses: e aqui o *feuilleton* torna-se *folhetim*. Em princípio (retomando em parte o que foi dito acima), nome genérico a designar partes de sucessivos capítulos de um romance publicadas em jornal, também será a denominação do espaço geográfico, da parte inferior da página do jornal destinada ao frívolo, ao entretenimento, aos comentários quotidianos. E é aí que a crônica cria raízes, vizinha ao folhetim. Contudo, vale ressaltar aqui a estreita ligação das produções jornalística e literária, ambas, dependentes uma da outra. Como não se pode deixar de notar, o folhetinista se alterna e, ora é romancista, ora é cronista. Exemplo disto? José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro* ora é o folhetinista romancista de *O Guarani*, ora o cronista de *Folhas Soltas* (ARRIGUCCI JR., 1987: 56-57).

Malgrado a relação íntima entre a produção jornalística e literária, fruto principalmente do relacionamento ocorrido no espaço do folhetim, cujo resultado faz da primeira uma escrita imbuída e perpassada de termos, formas e modalidades literárias, a separação se tornará inevitável. Com a impressão e divulgação de livros no país, o texto literário, isto é, o romance (e o romancista) liberta-se da até então inelutável dependência do jornal. Embora ainda por muito tempo continuasse a publicação de romances capitulados nos jornais, esses não mais exerciam a atração e importância de antes, quando eram responsáveis pela fidelização de um público leitor. O mercado editorial se desenvolve e o romance ganha *status* e forma diferente, vira volume.

Partindo o romance, há sobra de espaço e o jornal se reorganiza: a crônica entra em evidência e se desloca do rodapé da página, embora por natureza ou vício continue a tratar da coisa pequena, rasteira, do instante fugaz, que só ela, de maneira singela, brincalhona e bem humorada, conseguirá perpetuar no tempo. O momento já é outro e a crônica como ser mutante vai mais uma vez corresponder à dupla metáfora do cronista às vezes colibri, às vezes beija-flor, a zigzeguear de um assunto a outro, para produzir matéria que seja um misto de comentário, informação<sup>6</sup> e ficção.

---

<sup>6</sup> Antonio Candido em seu notório artigo *A vida ao rés-do-chão* (supracitado, p. 12), afirma: “Ao longo do percurso, foi largando [o folhetim] cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir.” Embora o crítico se refira ao folhetim, o faz tratando-se da crônica, já que descreve a transformação daquele em crônica, com esta se originando naquele, ou melhor, como se o folhetim sofresse mutação, alterando-se em busca de um aperfeiçoamento genético até tornar-se crônica. Com relação ao informar, e já que a crônica se caracteriza por ser a tal *conversa fiada*, é evidente que o cronista tem no leitor ideal

Este ziguezaguear do cronista talvez seja o movimento responsável pela então produção de uma crônica acentadamente ficcional, com densidade que resvala a fronteira de outros gêneros - ora beira o conto, por exemplo. No entanto, com a migração definitiva de grande parte desses ora cronistas ora romancistas para o romance, o que temos como resultado é uma crônica de aspecto mais jornalístico, pendendo para a observação, o comentário; muito embora, não raro, esse não seja mais que um mero disfarce para a crítica que aí está presente, às vezes truncada, à espera de ser descoberta pelo leitor.

Não obstante sua popularização, a crônica não mais traz a presença maciça de grandes autores<sup>7</sup>, a exemplo dos tempos em que esses viam no jornal o principal veículo de divulgação da poesia e da literatura que produziam, idos em que ora eram romancistas, ora eram cronistas. A crônica se ressentiu disso e recebe os articulistas e os comentaristas, que chegam com a vulgarização do gênero. Ora, essa ausência de grandes autores não foi por via de regra total; houve exceções. Machado de Assis foi uma delas. Desde seus primeiros ensaios em prosa para a *Marmota Fluminense* em 1856 (MASSA, 1971: 640-661), passando pelas primeiras crônicas no *Diário do Rio de Janeiro* em 1861, até 1900, manterá constante produção jornalística. Excluindo-se aqui o período compreendido entre 1878 e 1883, no qual não há registro de qualquer escrito para jornal (LUCA, 2004: 17).<sup>8</sup>

Machado de Assis nesse hibridismo do jornalismo com a literatura se escora, como qualquer cronista, no acontecido, no detalhe, no fato; no entanto, apresenta-os de maneira a escapar de qualquer classificação, uma vez que imprime à sua escrita um caráter marcadamente ambíguo, fazendo-a moderna, atual, visto sua habilidade em perscrutar o fato de diferentes perspectivas, sob diferentes olhares, até ganhar a cumplicidade do leitor, no exato momento em que a dúvida neste se instala, resultado de uma escrita que diz o que diz nas entrelinhas. Com isso, Machado torna-se um esteio do gênero no século XIX, não só produzindo textos que desqualificam a transparência do circunstancial, do detalhe, do simples fato enquanto verdade, já que a estes se sobrepõe o literário, mas contribuindo sobretudo para a mutação da crônica em terras brasileiras.

---

um interlocutor que, ou já tomou conhecimento da conversa ou, se vai fazê-lo agora, é como ele, narrador, isto é, já está à vontade para colocar o seu ponto de vista e suas impressões, descaracterizando o fato em si enquanto notícia, tornando-o difuso pelas impressões e subjetividade do cronista. O narrador toma o leitor por aquele que precisa de alguém que converse com ele, que comente.

<sup>7</sup> Entenda-se por *grandes autores* aqueles literatos cujos nomes indubitavelmente figuram entre os comumente citados pela crítica e pelos manuais como participantes na construção e na consolidação da ainda incipiente *Literatura Brasileira*. É graças à presença de autores como Francisco Otaviano (1851), Manoel Antônio de Almeida (1852), José de Alencar (1854), Machado de Assis (1855), Coelho Neto (1885), Olavo Bilac (1888), etc., que a crônica ganha destaque [Em parênteses provável data dos primeiros registros em jornal dos autores citados].

<sup>8</sup> Entretanto, a informação de LUCA diverge da de L. M. PEREIRA (1998: 211), que afirma: “A não ser de setembro de 1878 a outubro de 1879, quando esteve doente, nunca, dos dezesseis aos cinquenta e oito anos, de 1855 a 1897, dos versos da *Marmota* à ‘Semana’ da *Gazeta de Notícias*, deixou de colaborar regularmente para vários lugares ao mesmo tempo.”

## Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. Ao correr da pena. In: *Obras Completas*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1960.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922. Edição fac-símile integrante de *1922 Caixa Modernista 2002*.

ANTELO, Raúl. João do Rio - Salomé. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS, Machado de. O Jornal e o livro. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 10 e 12/1/1859. In: Miscelânea. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1973.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

LUCA, Heloisa H. Paiva de. *A Poética de um gênero: Molière nas crônicas machadianas*. 2004. 315 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: USP, 2004.

MACHADO DE ASSIS. O passado, o presente e o futuro da literatura. (*A Marmota*), Rio de Janeiro, 9 e 23/4/1858. In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1973.

\_\_\_\_\_. *Crônicas*. História de quinze dias, 15.11.1877. Vol. 24. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1957.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira S.A., 1971.

MICHEL Espagne. “La notion de transfert culturel”, *Revue de Sciences/Lettres* [En ligne], 1, 2013. URL : <http://rsl.revues.org/219>; DOI : 10.4000/rsl.219.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se fez a crônica. In: *A Crônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

NETTEMENT, M. Alfred. *Études critiques sur le feuilleton-roman*. Paris: Librairie du Perrodil, Éditeur, 1845.

PASSOS, Gilberto P. *O Napoleão de Botafogo: presença francesa em Quincas Borba* de Machado de Assis. São Paulo: Annablume, 2000 (Coleção Parcours).

Pereira, Lúcia Miguel *Machado de Assis*.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Galofilia e galofobia na cultura brasileira*. Revista Gragoatá. Niterói, N° 11, 2° Semestre 2001.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática. Série Princípios, 2005.

**Résumé:** Il s'agit de réflexions sur l'une des principales caractéristiques de la chronique : sa capacité d'adaptation (mutation) tout au long de l'élaboration des périodiques. On réfléchit dans cette étude encore sur les transferts culturels France-Brésil, en particulier les journaux comme pivot de cette mise en œuvre. Enfin, on relève la présence de grands auteurs dans le genre, où ils jouent le rôle tantôt de romanciers, tantôt de chroniqueurs et, parmi eux, Machado de Assis comme l'un des piliers de la chronique au Brésil.

**Mots-clés :** Chronique, Périodiques dix-neuviémistes, Machado de Assis, Relations France-Brésil.