



**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**A POESIA DE JOAQUIM CARDOZO: UM CAMINHO PRÓPRIO E
ORIGINAL DA POESIA MODERNA BRASILEIRA**

Raquel Brandão do Serro
Orientador: **Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos**
Brasília, 2012

Raquel Brandão do Serro

**A POESIA DE JOAQUIM CARDOZO: UM CAMINHO PRÓPRIO E
ORIGINAL DA POESIA MODERNA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Hermenegildo José de Menezes Bastos.

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Brasília, 2012

Universidade de Brasília
Instituto de Letras

SERRO, Raquel Brandão do. A poesia de Joaquim Cardozo: um caminho próprio e original da poesia moderna brasileira. Dissertação de Mestrado em Literatura, apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, em 6 de julho de 2012.

Comissão Julgadora

Dissertação para obtenção do grau de Mestre

Presidente e Orientador Professor Doutor Hermenegildo José de Menezes Bastos

Examinadora Professora Doutora Ana Laura dos Reis Corrêa

Examinador Professor Doutor Rafael Litvin Villas Bôas

Examinador Professor Doutor Alexandre Simões Pilati (Suplente)

Julho de 2012

Tous les chemins vont vers la ville.

Verhaeren

AGRADECIMENTOS

Quando se abre diante de nós um novo objetivo, um novo caminho, é que o apoio, a colaboração, a amizade do outro se tornam mais necessários.

Agradeço profundamente ao meu orientador, Doutor Hermenegildo Bastos, por ter me proporcionado o contato com novas concepções e ideias que se tornaram determinantes para o meu trabalho e para o meu amadurecimento intelectual.

Aos amigos Luciana Aguiar, Daniele Rosa e Fabiano pela amizade e pelos ensinamentos.

Aos companheiros do Grupo de Pesquisa Literatura e Modernidade Periférica.

Aos professores Rita de Cassi e Alexandre Pilati pelo estímulo e paciência.

E como não poderia deixar de registrar, um agradecimento mais que especial à minha família: aos meus irmãos, Fábio e Dalila, agradeço todo o amor, carinho, compreensão e respeito. À minha mãe, que é e sempre será o meu porto, e ao meu pai, que sempre incentivou o estudo e a pesquisa.

Ao amigo Paulo Moraes, sem o qual essa realização não teria sido possível. Sua inteligência e humildade foram minhas fontes de inspiração.

Por fim, à banca examinadora e a todos aqueles que de uma forma ou outra se interessaram por esta história.

RESUMO

Esta dissertação analisa a produção poética de Joaquim Cardozo sob um prisma histórico. Restringe-se a poesias selecionadas dos livros publicados entre *Poemas* (1947) e *Um livro aceso e Nove canções sombrias* (1981), consultados em sua *Poesia completa e Prosa* (2008). A principal hipótese defendida pelo trabalho é a que Cardozo se incluiu e ao mesmo tempo excedeu cada poética do Modernismo pela qual transitou. Ele foi um poeta do Modernismo nordestino sem o toque pitoresco que caracterizou a poesia de Ascenso Ferreira ou do primeiro Jorge de Lima. Joaquim Cardozo, que começou a escrever em 1925, é um poeta que cantou o Recife e as transformações urbanas, o que o coloca ao mesmo tempo dentro e fora da escola. Isso se repete nos anos 1930, 1945, 1956 e 1970. Podemos dizer que Cardozo soube retirar de cada poética o tanto que lhe interessava para construir um caminho muito próprio, mas infelizmente ainda pouco estudado. Nesse sentido, esse trabalho remete a um dos temas centrais do pensamento sobre a literatura brasileira ao longo do século XX: a formação do movimento modernista, suas possibilidades e entraves, as variedades das propostas poéticas e a busca por linhas evolutivas que pudessem caracterizar um movimento sistêmico e formativo. O que se investigou neste trabalho é como, e em que medida, a obra de Joaquim Cardozo apreendeu a dinâmica da formação e da dissolução das diversas fases do movimento modernista brasileiro, e como o poeta deu a ver, em sua obra poética, a lógica da ilusão na sociedade capitalista.

Palavras-chave: Modernismo, trabalho poético, Joaquim Cardozo.

ABSTRACT

This dissertation analyses the poetical work written by Joaquim Cardozo in a historical perspective. Its corpus is restricted to selected poems from the books published between *Poemas* (1947) and *Um livro de acesso e nove canções sombrias* (1981), both not translated into English and which can be found in *Poesia completa e Prosa* (2008), which includes his whole work. The main hypothesis defended in this research is that Cardozo cannot only be included but he also exceeded all the modernist poetries which he has been through. He was a poet from the Brazilian Northeast Modernism without the picturesque note that characterized the works of Ascenso Ferreira or Jorge de Lima in his first poems. Joaquim Cardozo started writing in 1925 and he was a poet that praised Recife and its urban transformations, what allowed him to be settled in and out this movement. That is repeated in 1930, 1945, 1956 and 1970. It can be said that Cardozo was able to extract from each of those poetries what could be of his interest to build up an original pathway, but unfortunately it did not rouse many studies up to now. In this sense, this analysis deals with one of the central themes discussed in Brazilian literature throughout the XX century: the formation of the modernist movement, its possibilities and obstacles, the variety of poetical proposals it held and the search for evolutionary traces that could be able to characterize a systemic and formative movement. This dissertation investigated how and in what extent the writing of Joaquim Cardozo apprehended the dynamic of formation and dissolution in the several phases of the Brazilian modernist movement. And yet how the poet's work showed the logical of illusion in a capitalist society.

Keywords: Modernism, poetical work, Joaquim Cardozo.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo 1 - Joaquim Cardozo: um poeta entranhadamente moderno	14
1.1 Cardozo e a lírica moderna	14
1.2 O Modernismo Brasileiro	16
1.2.1 As Vanguardas	16
1.2.2 A Semana da Arte Moderna e a Primeira Geração Modernista – 1922	19
1.3 A Geração de 1930	24
1.4 A Geração de 1945	28
1.5 A Poesia Experimental – 1956	32
1.6 A Década de 1970	37
1.7 Cardozo e o Modernismo	39
Capítulo 2 – O travo do sabor do caju na poesia de Joaquim Cardozo	46
2.1 Recife: a cidade poética de Joaquim Cardozo	47
2.2 A dupla vanguarda: o regional rumo ao universal	56
2.3 O Engenheiro	61
2.4 O esteticismo subjetivo e a poética experimentalista	73
2.5 O Desencantamento	80
Considerações Finais	89
Referências	93

Introdução

“Há muitos anos que os caminhos se arrastavam
Subindo para as montanhas.
Percorriam as florestas perseguindo a distância,
Lentos e longos deslizavam nas planícies.

Passaram chuvas, passaram ventos,
Passaram sombras aladas...

Um dia os aviões surgiram e libertaram a distância,
Os aviões desceram e levaram os caminhos”.

(CARDOZO, 2008, p. 159)

Partindo do princípio de que as grandes obras de arte têm o poder de acirrar esteticamente as contradições fecundadas na existência real, o leitor poderá perceber pela poesia de Joaquim Cardozo as transformações sociais e estéticas ocorridas ao longo dos anos, e verificar, principalmente, quais respostas estéticas o poeta formulou às novas situações do sistema literário que germinaram naqueles anos.

Como Joaquim Cardozo conseguiu passar pelas diversas fases do Modernismo, sempre de maneira original, mantendo-se contemporâneo dos vários movimentos que se seguiram, desde a semana de 22 à poesia experimental, sem se esgotar em nenhuma das poéticas particulares? Esta é a questão que a simples leitura da sua poesia completa coloca-se ao crítico.

O interesse em propor uma crítica de base histórica à obra de Cardozo justifica-se pelo fato de provocar uma possível reflexão sobre o conceito de sistema literário aplicado à poesia brasileira moderna. Tal conceito, oriundo do livro *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido (2009), publicado pela primeira vez em 1959, nos permitirá estudar a forma altamente original com que Cardozo apreende a dinâmica da formação e da dissolução das diversas fases do movimento modernista brasileiro, mantendo-se sempre “à frente”. “À frente” não

deve ser entendido como superior, mas como alternativo, ou ainda, excedente em cada poética pela qual transitou. Como afirma uma das suas críticas,

o caminho alternativo da poesia de Cardozo não exclui necessariamente algumas das características modernistas ou regionalistas, que aparecem como conquistas já razoavelmente definidas em nossa tradição cultural e das quais os seus poemas se beneficiam. E assim é possível ver alguns pontos de concordância de sua poesia com o projeto regionalista e o modernista, com os quais Joaquim Cardozo divide o solo comum da poética e da memória nacional, sem se esquecer, todavia, da sua própria singularidade. (D'ANDREA, 1993, p.120).

Este estudo incluirá poesias selecionadas que contemplarão os seguintes livros: *Poemas* (1947), *Signo Estrelado* (1960), *Mundos Paralelos* (1970), excluindo a análise minuciosa, mas não a breve citação, das três partes que compõem o poema *Trivium* (1971), sobretudo pela grande extensão de cada uma delas, o que dificultaria o cotejo com a substância dos outros livros escolhidos; excluindo também os poemas traduzidos e incluindo, ainda, a seleção de poemas do livro *O interior da Matéria* (1975) e o livro póstumo, *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), além de “outros poemas”, que incluem seus poemas caligráficos, que nunca haviam sido publicados em coletâneas anteriores.

Cardozo, além de engenheiro, foi contista, crítico de arte e dramaturgo. Mas nos restringiremos aqui ao estudo de sua poesia, contando com as leituras de críticos que discutem a questão do sistema literário brasileiro no que tange à sua formação e consolidação, principalmente no que se refere ao momento modernista brasileiro, valendo-se de ferramentas teóricas buscadas especialmente no pensamento de Antonio Candido, Alfredo Bosi, João Luiz Lafetá e Afonso D'Ávila.

Portanto, este trabalho tem como objetivo analisar a poética cardoziana que abrangeu todo movimento modernista, se renovando de maneira original, sempre contemporânea, conseguindo atingir uma personalidade única. A fortuna crítica de Joaquim Cardozo é diminuta. Excelentes estudos foram realizados por grandes, mas poucos nomes, entre eles: Antonio Houaiss, José Guilherme Merquior, Fernando Py, Fausto Cunha, além de Carlos Drummond de Andrade. Sem esquecer, evidentemente, os poemas que João Cabral de Melo Neto lhe dedicou.

Cardozo nasceu em Recife, em 1897; morou em diversas cidades do Brasil e faleceu em 1978, em sua cidade natal. Nascido na divisa de dois séculos, conviveu

com as tendências parnasianas e simbolistas, no Brasil; foi contemporâneo intelectual das vanguardas europeias, no século XIX; bem como do Modernismo brasileiro, no século XX. Everardo Norões assim o define, na “Introdução Geral” da *Poesia e Prosa Completa*:

Engenheiro e matemático; poliglota conhecedor de cerca de 15 idiomas; sintonizado, desde a juventude, com todas as inovações da ciência e da literatura; humanista permanentemente preocupado com as grandes questões brasileiras; poeta que utilizou recursos de uma temática regional sem desprender-se do sentimento de universalidade: Joaquim Cardozo foi uma espécie de homem-universo, um humanista no sentido mais clássico. João Cabral de Melo Neto declarou, certa vez, que não frequentara curso superior, mas considerava equivalente a uma faculdade o que aprendera com Willy Levin e, depois, com Joaquim Cardozo. (NORÕES, 2008, p. 11).

Engenheiro por formação, Cardozo criou seus primeiros poemas em 1925. No entanto, sua obra só foi publicada em 1947, quando João Cabral de Melo Neto compôs e imprimiu, em Barcelona, a edição do livro *Pequena antologia pernambucana*, tirada a cem exemplares, em homenagem ao poeta em seus cinquenta anos.

Como engenheiro, Joaquim Cardozo fez cálculos para os projetos de Niemeyer e exerceu sua profissão até quando pôde, e pode-se dizer que ela comparece na forma de seus poemas, jogando com a noção de tempo e espaço, olhando dialeticamente para o passado, o presente e o futuro. Joaquim Cardozo dota seus poemas da reversibilidade própria da história dos homens, sintonizando a integração entre seus conhecimentos científicos e sua execução poética.

A temática urbana e rural contracenando com o cidadão e o nacionalismo embutido nos seus versos são também materiais comuns à disposição dos modernistas, como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes. Entre os poetas do Nordeste, é visível a diferença entre as soluções expressivas de Cardozo e as de Jorge de Lima. No entanto, o tecido social e o sentimento de um mundo posto à margem pela cultura oficial eram comuns a ambos, contudo, Cardozo, apesar de cantar o mesmo solo cultural, não apelou para o pitoresco, pois se afastou do localismo excessivo dos regionalistas e da cultura popular ou primitiva. Por tudo isso, conseguiu uma lírica liberta dos quadros provincianos ou exóticos, de uma

Recife que estava passando por radicais transformações, estorvada por um projeto de urbanismo.

Por ter passado por todas essas décadas, que trouxeram consigo várias fases do Modernismo, Cardozo assumiu, nas diversas formas de sua poesia, o dilema do sistema literário brasileiro. Neste trabalho será verificado como se relacionam criticamente a lírica e a história, identificando particularidades da estrutura da obra de Joaquim Cardozo capazes de evidenciar a maneira pela qual o poeta perpassa por todo o movimento modernista, tendo em vista o seu caráter de apreensão histórica e estética.

Para cumprir esse percurso, os capítulos desta dissertação apresentam, assim, certa ordem cronológica, procurando tratar dos assuntos, livros, críticas, eventos, conforme eles foram surgindo. Cabe sublinhar que esta não é uma preocupação central voltada para compreender a experiência histórica e os problemas a ela colocados, cujas discussões podem vir a extrapolar os limites temporais da seção na qual se inserem.

Assim, o primeiro capítulo é eminentemente teórico, tratando de questões problemáticas da relação entre poesia e história na modernidade, e, ao mesmo tempo, tentando situar Joaquim Cardozo na lírica moderna e no Modernismo brasileiro, citando os principais teóricos, as principais correntes de pensamento e o contexto histórico na qual cada estética está inserida.

O segundo capítulo gira em torno das poesias selecionadas na obra de Joaquim Cardozo e a sua experiência poética e política em cada uma das fases do Modernismo brasileiro. Este capítulo se subdivide em cinco partes, que contêm a análise de poesias selecionadas, no intuito de relacioná-las, tanto na forma quanto no tema, com cada fase do movimento modernista.

Capítulo 1

Joaquim Cardozo: um poeta entranhadamente moderno

*"Todos, sempre o de sempre, sempre o de ainda
Tudo tão o mesmo, tudo tão igual
tudo-tão tudo
tudo tal e qual."*

("Visão do último trem subindo ao céu", p. 238)

Capítulo 1 – Joaquim Cardozo: um poeta entranhadamente moderno

1.1 Cardozo e a lírica moderna

Joaquim Cardozo produziu uma obra de grande importância para a compreensão da formação e desenvolvimento do movimento modernista brasileiro e, portanto, do próprio sistema literário nacional. Porém, ainda assim, foi alvo do voluntário esquecimento por parte de alguns críticos e historiadores da literatura. Cardozo foi contista, crítico de arte e dramaturgo, mas é sua obra lírica que nos interessa neste trabalho. O gênero lírico foi adotado e estudado pelo poeta durante toda a sua vida. Por meio da lírica, Cardozo contou a história do seu país: a história da periferia, que convive com o atraso e onde as tradições arcaicas ainda não se foram, e a modernidade, que todavia não terminou de chegar. Modernidade esta que se tornou, aos olhos do poeta, um projeto suspeito. Em sua obra está internalizada a história e suas contradições.

Sobre a poesia e a história, sabemos que são irmãs no seu nascimento mítico e possuem uma extensa trajetória compartilhada, por vezes a se unirem e, por vezes, a se afastarem. Na Grécia antiga, na tradição mitológica que se constituiu desde Hesíodo, Mnemosyne e Zeus deram à luz a nove musas, que inspiravam o canto, possibilitando o ato de cantar e contar. Entretanto, todo o quadro de transformações que caracteriza o mundo moderno, no qual a poesia de Joaquim Cardozo está inserida, trouxe consigo mudanças na experiência humana, o que evidentemente afetou o conjunto de questões concernentes à poesia e à história, bem como à sua relação, principalmente no que concerne à possibilidade do sujeito lírico poder representar a universalidade.

Cabe ressaltar que, na lírica de Cardozo, podemos perceber como essa relação se dá claramente. O poeta liga sua experiência individual ao mundo, trazendo à obra literária a sua dimensão política. Cardozo evoca sua vivência no Recife sem atribuir aos objetos regionais poetizados características do pitoresco e exótico, ultrapassando desta maneira os limites de sua província, para assimilar um modernismo independente – com um verso dócil e temas renitentes, rumo ao universal.

É do exterior que vem o solo propício para seus poemas, que são líricos, mas não são meras expressões de emoções e experiências individuais. Ao falarem de si, falam e recriam o mundo no qual nasceram e do qual se afastam:

[...] o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69).

Outra característica problemática do gênero lírico, que culminou na diminuta fortuna crítica da obra poética de Cardozo, é colocada por Yvancos, em *Lírica y Ficción* (1997). Para o autor, os críticos leem uma obra e por meio do sistema eles assimilam e acomodam o novo dentro dos esquemas e coordenadas dados por seu conhecimento. Entretanto, a lírica tem uma enorme resistência ao enquadramento como gênero unitário por possuir diversas formas, que se alteram no decorrer da história. Por exemplo, o que os românticos chamaram de lírica não era exatamente a mesma coisa que Aristóteles chamou. Nem o que conhecemos hoje como lírica, de modo algum, poderia corresponder com as várias espécies que ela pode ter, como o iâmbico, hino e elegia.

A lírica de Cardozo se assemelha em alguns aspectos à lírica de outros autores, contemporâneos seus, mas não deixa de ter uma originalidade assustadora para alguns críticos:

Aqueles grandes poetas do passado remoto que são classificados pelos conceitos histórico-literários como representantes da lírica, por exemplo, Píndaro e Alceu, mas também boa parte da obra de Walther Von der Vogelweide, estão a uma distância descomunal de nossa mais primária representação do que seja a lírica. (ADORNO, 2003, p. 70).

Tudo isso se aproxima de Cardozo quando percebemos que ao mesmo tempo ele pertencia e não pertencia à escola modernista: seus temas, como substância poética, eram os mesmos dos seus contemporâneos, mas a forma de sua poesia excedia às formas concebidas e, por isso, não foi objeto de crítica nas academias, nem está nos livros didáticos. Nas palavras de Mário Hélio Gomes de

Lima (2008), Cardozo foi um poeta para poetas, porque era praticamente lido e admirado somente por estes.

Contrariando a dialética do sistema da representação humana que opõe o subjetivo ao objetivo, Cardozo partiu da primeira pessoa, do individual, do seu Recife real e particular, para atingir o universal, o geral artístico. O mundo representado por Cardozo é o mundo moderno, é o homem enfrentado consigo mesmo. Adepto dos versos livres e metrificados, dos brancos e rimados, dos sonetos, das elegias, do haikai, dos poemas concretos, dos cantos, das canções e da poesia caligráfica, Cardozo soube aproveitar cada uma das diversas possibilidades artísticas que o Modernismo permitiu e não permitiu, participando de todos os movimentos e, ao mesmo tempo, se afastando deles, não se encaixando em nenhum e fazendo parte de todos: trajeto literário coerente com o teor de seus poemas.

1.2 O Modernismo Brasileiro

1.2.1 As Vanguardas

O movimento Modernista brasileiro foi desencadeado na década de 1920, o que foi de fato resultado, em grande parte, da assimilação de tendências culturais e artísticas lançadas pelas vanguardas europeias no período que antecedeu a Primeira Guerra Mundial.

A rápida industrialização da Europa, com a introdução da máquina no cotidiano, o surgimento dos transportes modernos, como carro e o avião, além do surgimento dos meios de comunicação de massa, como o rádio e o cinema, transformaram o mundo e o modo de vida das pessoas. Na estética, diversas tendências refletiram esse momento, como o Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo que, mais tarde, influenciaram nosso Modernismo.

Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, conceitua a palavra vanguarda: “Esse termo é de origem militar; no sentido próprio, designa a parte de um exército situado à frente do corpo principal, à frente do grosso das tropas” (1996, p. 39). Metaforizada, “*avant-garde*” passou a significar movimento artístico que “marcha na frente” e, o que era termo político, se tornou, também, estético. E foi graças ao conhecimento das vanguardas europeias que pudemos situar com mais

clareza as opções estéticas que marcaram a escrita dos participantes da Semana de Arte Moderna.

Vários artistas brasileiros passavam temporadas em Paris e traziam as informações dos movimentos de vanguarda que efervesciam na Europa: “Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, lançara no *Fígaro* no famoso Manifesto-Fundação”; “Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas européias centradas em Paris”; “O termo futurismo, com todas as conotações de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo”, começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914 e vira ídolo polêmico na boca dos puristas” (BOSI, 2006, p. 332).

Nesse quadro se inscreveu o nosso Modernismo, uma nova estética literária que surge juntamente com as diversas transformações que ocorriam em um momento histórico de grande efervescência social e política: a deflagração de grandes greves em São Paulo e no Rio de Janeiro, a atuação do movimento anarquista, o impacto da Revolução Russa de 1917, a fundação do Partido Comunista do Brasil. Enfim, é um período de grande agitação e turbulência no país, com reflexos sobre os costumes e a vida cultural da nação.

Em meio a tudo isso, as primeiras exposições expressionistas que passaram pelo Brasil, como a de Lasar Segall em 1913 e, um ano depois, a de Anita Malfatti, despertaram atenção. Mas foi somente em 1917, com a segunda exposição de Malfatti e com a repercutida crítica que esta recebeu de Monteiro Lobato, que se pôde perceber uma maior articulação de ideias renovadoras e polarizadas:

Arte moderna, eis o escudo, a suprema justificação. Na poesia também surgem, às vezes, furúnculos desta ordem, provenientes da cegueira nata de certos poetas elegantes, apesar de gordos, e a justificativa é sempre a mesma: arte moderna. (LOBATO apud HELENA, 2000, p. 43-44).

Criava-se assim uma polêmica momentaneamente desastrosa para Anita Malfatti, mas altamente benéfica para a instauração da arte moderna. Nesse mesmo ano, a aproximação entre Oswald de Andrade e Mário de Andrade define o grupo dos futuros modernistas de 1922, do qual participariam também Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, entre outros. A data é assinalada pelo aparecimento de algumas obras poéticas desses jovens, como *Há uma gota de sangue em cada*

poema, de Mário de Andrade; *Máscaras*, de Menotti del Picchia, e *A cinza das Horas*, de Manuel Bandeira. Os anos seguintes, de 1920-1921, foram de intensa campanha a favor dos ideais futuristas e modernistas. Mário de Andrade escreveu, em 1920, *Paulicéia Desvairada*, já de caráter modernista, mas que aguardaria dois anos para vir a público.

Por meio do empresário Paulo Prado e de Di Cavalcanti, organizou-se um evento que pregou a renovação da arte e a temática nativista. Um grupo de artistas foi se firmando, unidos no rompimento com o tradicionalismo (parnasianismo, simbolismo e a arte acadêmica), na libertação estética, na experimentação constante e, principalmente, na independência cultural do país. O prenúncio do Centenário da Independência colabora ainda mais para a ebulição cultural:

Nesse clima, só um grupo fixado na ponta e lança da burguesia culta, paulista e carioca, isto é, só um grupo cuja curiosidade intelectual pudesse gozar de condições especiais como viagens à Europa, leitura dos *derniers cris*, concertos e exposições de arte, poderia renovar efetivamente o quadro literário do país. (BOSI, 2006, p. 333).

Contudo, pode-se dizer que a assimilação dessas ideias europeias deu-se de forma seletiva, rearranjando elementos artísticos de modo a ajustá-los, na medida do possível, às singularidades culturais brasileiras, como bem disse o mestre Antonio Candido:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO, 2000, p. 121).

O que tínhamos era um grupo de jovens burgueses que detinham como matéria-prima um modernismo nacionalista: criticavam a tradição colonial e latifundiária do país e a industrialização tardia. E apesar desses poetas buscarem captar em suas obras um país “não oficial”, esse mesmo país representado pela obra destes poetas, contraditoriamente, não era menos proprietário.

1.2.2 A Semana da Arte Moderna e a Primeira Geração Modernista – 1922

O que chamamos de Modernismo está condicionado por um acontecimento datado, que foi como um divisor de águas para a produção literária brasileira: a Semana de Arte Moderna. Tem-se, então, o início a Primeira Fase do Modernismo ou Fase Heroica, que se caracteriza por um maior compromisso dos artistas com a renovação estética, ao se beneficiar pelas estreitas relações com as vanguardas europeias.

O que se percebe na literatura modernista é uma forma de linguagem que rompe com o tradicional, com a utilização do verso livre, o abandono das formas fixas, a ausência de pontuação, a valorização do cotidiano, a paródia, entre diversas outras características.

A Semana da Arte moderna foi um evento que ocorreu entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922. O Teatro Municipal de São Paulo foi tomado por sessões literárias, musicais e exposição de artes plásticas. Menotti del Picchia, como orador oficial da noite, em 15 de fevereiro, afirmou:

queremos luz, ar, ventiladores, aeroplanos, reivindicações obreiras, idealismos, motores, chaminés de fábricas, sangue, velocidade, sonho, na nossa arte. E que o rufo de um automóvel, nos trilhos de dois versos, espante da poesia o último deus homérico, que ficou anacronicamente, a dormir e a sonhar, na era do *jazz-band* e do cinema, com a fruta dos pastores da Arcádia e os seios divinos de Helena! (BOSI, 2006, p. 338).

Porém, apesar das questões industriais fazerem parte da estética modernista, ela não nasce com o patrocínio dos capitães da indústria. Contraditoriamente, é a parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas do café, que acolhem, estimulam e protegem os escritores e artistas da nova corrente:

Nenhum salão de riqueza tivemos, nenhum milionário estrangeiro nos acolheu. Os italianos, alemães, os israelitas se faziam de mais guardadores do bom-senso nacional que Prados e Penteados e Amarais [...] (ANDRADE, s/d., p. 241).

As manifestações ocorridas na Semana de Arte Moderna causaram impacto e foram muito mal recebidas pela plateia formada pela elite paulista, o que na verdade contribuiu para abrir o debate e a difusão das novas ideias em âmbito nacional. Os participantes da Semana da Arte Moderna queriam demolir uma ordem social e política com caráter colonialista, além da arte e da literatura baseada na imitação estrangeira e desligada da realidade nacional. Entre os principais representantes dessa fase do Modernismo temos, na poesia: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Guilherme de Almeida, Raul Bopp, Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia. Vale salientar que a divisão do Modernismo em fases é feita como um recurso didático, pois em uma mesma fase podem coexistir ideais variados, além de que a maior parte dos escritores da primeira fase continuou a produzir em outras fases.

Com o advento do Modernismo, temos uma revolução estética das artes em geral, mas, com o seu amadurecimento, a poesia foi ficando cada vez mais próxima do contexto histórico-social, ideológico e cultural, mostrando a face contraditória do país. Anos depois da Semana de Arte Moderna, mas ainda na polêmica fase, Mário de Andrade afirma:

escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Se estas palavras frequentam o livro, não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser [...] não quis também tentar primitivismo vesgo e insincero. Somos na realidade os primitivos duma era nova. (BOSI, 2006, p. 348).

Paralelamente à produção das obras, nasceu o desejo de explicá-las e justificá-las. Para isso, surgiram ainda em 1922 as revistas: *Klaxon*, porta-voz das novas ideias; *A Arte Moderna*, em 1924; *Terra Roxa e Outras Terras*, em 1926; *Festa*, em 1927. Merecem destaque: *A Revista*, publicada entre 1925 e 1926, em Belo Horizonte, sob a direção de Martins de Almeida e Carlos Drummond de Andrade; a revista *Verde*, publicada em Cataguases, no ano de 1927, reunindo Rosário Fusco, Martins Mendes, Enrique de Resende, Guilhermino César e Francisco Inácio Peixoto. Tais produções representam, com as variações regionais, o espírito revolucionário que irradiava São Paulo.

O fragor da Semana de Arte Moderna também trazia no bojo, juntamente com a celebração do Centenário da Independência, as mudanças sociais e políticas que ocorriam no país naquele momento. Em março, realizaram-se as eleições presidenciais, saindo vencedor Artur Bernardes; após um período de greves operárias (1917-1920), funda-se o Partido Comunista; e ainda em 5 de julho de 1922 ocorre o chamado “18 do Forte de Copacabana”. O movimento modernista, que se encontra na raiz e no centro desses acontecimentos, não ficou imune às influências, evoluindo desde a sua instauração.

Em 1924, Oswald de Andrade lança o movimento Pau-Brasil, propondo uma literatura autenticamente nacionalista, fundada nas características naturais do povo brasileiro, propondo recontar a história do Brasil sob o ponto de vista dos dominados. Reagindo a essa posição primitivista, surge, em 1925, o Movimento Verde-Amarelo (Grupo Anta). Já em 1928, Oswald de Andrade lança o “Manifesto Antropófago” e se publicam obras relevantes, entre as quais, *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O Movimento Antropofágico nasce e se opõe ao conservadorismo do Movimento Verde-Amarelo. Com os manifestos publicados, os subgrupos que inicialmente tinham uma delimitação e diferença apenas estética, logo se tornaram portadores de matizes ideológicos claramente diferentes.

As fronteiras do Modernismo se estenderam a outros pontos do território nacional. Cabe aqui apontar o retorno de Gilberto Freyre da Europa, em 1923. Ele foi incumbido pelo *Diário de Pernambuco* da organização de um volume comemorativo do seu primeiro centenário. O resultado veio a público em 1925, sob o título de *Livro do Nordeste*, reunindo uma coleção variada e sem precedente de ensaios em torno da memória, da arte e da ciência da região. Gilberto Freyre aos poucos buscava assumir a liderança intelectual do grupo nordestino em face às propostas do modernismo paulista. Para esta publicação, ele encomendou ao pernambucano Manuel Bandeira um poema e, “Evocação ao Recife”, foi a criação do poeta para celebrar a sua lembrança da capital do estado.

No mesmo *Livro do Nordeste*, Joaquim Cardozo assinou uma longa resenha intitulada “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”. Entretanto, o jovem Cardozo manteve-se distanciado do fervor de redescoberta das tradições da região, que culminaria com o primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, promovido em 1926, pelo próprio Gilberto Freyre.

Se como crítico Cardozo já havia estreado, como poeta é na *Revista do Norte* que ele publica seus primeiros escritos. São exemplos de poemas publicados na referida revista: “Olinda”, “Recife de Outubro”, “Velhas Ruas” e, também, “As Alvarengas”. Nesta revista, ele também atuou como ilustrador. São dele as ilustrações e o desenho de capa do livro *Catimbó* (1927), de Ascenso Ferreira.

As primeiras poesias publicadas por Cardozo tinham por objeto a própria cidade do poeta, Recife, no confronto da sua paisagem urbana com o mundo natural, como ocorre, por exemplo, em “As alvarengas”, de 1925, em que a visão do trânsito portuário miúdo denuncia ao final “a dor da Terra, o clamor das raízes” (CARDOZO, 2008, p. 151). No poema pode-se perceber o aproveitamento da linguagem modernista, recém-conquistada, como a exclusão do nexos verbal e a consequente eleição dos significantes nominais, além da ausência do “eu” no discurso lírico e do verso livre. Na questão temática, assim como Oswald e Mário de Andrade, Joaquim Cardozo elabora a combinação do elemento primitivo de nossa cultura com os signos da modernização: a forma artesanal das alvarengas e seu ritmo arcaico acentuam a contradição com o novo ritmo industrial da cidade. No prefácio que Carlos Drummond de Andrade escreveu para a primeira edição de *Poemas*, em 1947, que foi o texto que, de certa forma, inaugurou a fortuna crítica sobre Joaquim Cardozo, ele ressalta que o poeta pernambucano não se limitou a seguir de forma passiva as técnicas e características da poesia da época, pelo contrário:

Se (Joaquim Cardozo) refletiu as inquietações da época e de grupo, fê-lo sem a passividade que em outros poetas daquela fase excluiria qualquer reivindicação do indivíduo. Um aparelho severo de pudor, timidez e autocrítica salvou-o das demasias próprias de todo período de renovação literária. E permitiu-lhe dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério. (ANDRADE, 1947, p. 1).

Já Péricles Eugênio da Silva Ramos, no capítulo que escreveu para *A Literatura no Brasil*, “O Modernismo na poesia”, salientou, inicialmente, as

particularidades da poética cardoziana que as aproximam do primitivismo pau-brasil: “enumerações e determinado tipos de imagens”. E mais:

Estilisticamente, denota certa curiosidade artesanal, quando emprega recursos como a antimetria, na função adjetiva de substantivos (‘ar silêncio’ por ‘ar silencioso’, ‘tarde sombra’ por ‘tarde sombria’), certa distorção vocabular (‘A noite faz muito tarde’), aliterações não batidas (‘A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos’) e a expressão elíptica. (RAMOS apud COUTINHO, 1999, p. 154).

Num momento histórico em que o projeto das vanguardas resultava em manifestações como a Semana de Arte Moderna em São Paulo, em outros pontos do país a busca da identidade brasileira nem sempre superava o destaque do pitoresco, mas Joaquim Cardozo, desde o início, manteve-se lúcido no tratamento de seus temas. Diante da sua recusa em simplificar na sua poesia a “complexidade da experiência humana,”, Merquior (2008, p. 69) conclui que Cardozo é um poeta “entranhadamente moderno” e acrescenta:

Precisamente como nova marcha em linguagem, o modernismo de 22 venceu. Porque lançou, depois do esboço romântico, a primeira firme devolução da poesia às suas legítimas origens. Porque foi, pela intenção e pela obra, nacional. Porque se obstinou, não somente em contemplar as coisas e o jeito do Brasil, mas em dizer essa contemplação da única maneira pela qual ela não seria simples exotismo. E foi assim que, com ou sem folclore, com ou sem regionalismo, a nossa poesia conquistou lugar de honra para a psicologia do brasileiro. Na língua de Libertinagem; dos primeiros livros de Drummond; nos poemas nordestinos, de Jorge de Lima e Joaquim Cardozo; e do mesmo modo se revelou capaz de permitir e fecundar, já um pouco longe das lutas de 22, a brotação magnífica de outros líricos, poetas e lirismo aclimatado aqui, como uma Cecília Meireles ou um Murilo Mendes (e ainda mais tarde, Cassiano Ricardo). Até o tão condenado humorismo de 22, a piada, a deliciosa malícia com que o sorriso moderno afrontava a gravidade parnasiana, teve parte significativa no processo de câmbio estilístico. (MERQUIOR, 1996, p. 50).

Como a crítica tem assinalado, a primeira fase do movimento modernista foi essencialmente poética, assim como a segunda foi marcada pelo apogeu da prosa de ficção, mas sem abandonar o cultivo da poesia.

Libertando-se aos poucos do espírito destrutivo e irreverente que marcou a produção de 1922, a poesia começa a apresentar um gradual amadurecimento,

aproveitando a liberdade formal e linguística conquistada, cumprindo, assim, o projeto estético estabelecido pela fase heroica do Modernismo e se ligando cada vez mais a outro projeto. Lafetá (2004) apresenta dialeticamente, na análise que faz do Modernismo brasileiro, dois projetos: o primeiro que era estético e tinha por objetivo, segundo ele, renovar os meios de expressão e romper com a linguagem tradicional; o segundo era ideológico, e estava ligado a consciência do país novo. Cumprido o primeiro pela fase heroica do Modernismo, tem-se, então, no decênio de 1930, a ênfase do projeto ideológico.

1.3 A Geração de 1930

A poesia moderna surge em um momento de crise, de efervescência política, de imigrações, de transformações econômicas com o processo de industrialização. A esse momento político somaram-se as vanguardas europeias e a circulação de ideias anarquistas e comunistas, que acabaram por contribuir para um segundo momento histórico do Modernismo brasileiro, a Geração de 1930, em que se observa a tendência à superação de alguns esquemas ufanistas de análise e estetização do elemento brasileiro desenvolvido pelo grupo de artistas e intelectuais que atuaram em 1922:

a Semana foi um acontecimento e uma declaração de fé na arte moderna. Já o ano de 1930 evoca menos significados literários prementes por causa do relevo social assumido pela Revolução de Outubro. Mas, tendo esse movimento nascido das contradições da República Velha que ele pretendia superar, e, em parte, superou; e tendo suscitado em todo o Brasil uma corrente de esperanças, oposições, programas e desenganos, venceu fundo a nossa literatura lançando-a a um estado adulto e moderno perto do qual as palavras de ordem de 22 parecem fogachos de adolescente. (BOSI, 2006, p. 383).

Temos, portanto, o início do período conhecido como Segunda Fase do Modernismo. A partir deste momento, percebe-se que os esforços anteriores para redefinir a linguagem artística se unem a um forte interesse pelas temáticas nacionalistas. Há um amadurecimento nas obras dos autores da primeira fase, que continuam produzindo, e também o surgimento de novos poetas. Um dos fatores que permitiram essa convergência foi a transformação socioeconômica que ocorreu

no país naquele momento: o surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização começam a configurar um Brasil novo:

Mas, notemos, não há no movimento uma aspiração que transborde os quadros da burguesia. A ideologia de esquerda não encontra eco nas obras da "fase heróica"; se há denúncias das más condições de vida do povo, não existe todavia consciência da possibilidade ou da necessidade de uma revolução proletária. Essa é a grande diferença com relação à segunda fase do modernismo. O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; os imperialismos se expandem, o capitalismo monopolista se consolida e, em contrapartida, as Frentes Populares se organizam para enfrentá-lo. No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. A consciência da luta de classes, embora de forma confusa, penetra em todos os lugares – na literatura inclusive, e com uma profundidade que vai causar transformações importantes. (LAFETÁ, 2004, p. 27).

Na prosa, o decênio de 1930 talvez constitua o momento mais rico do Modernismo em matéria de prosa de ficção. Ao retomar a doutrina naturalista em voga nos fins do século XIX, a corrente realista da geração de 1930, notadamente os ficcionistas nordestinos, repudiou o cientificismo mecanicista, substituindo-o por um verismo doutrinariamente orientado. As secas constituem, juntamente com o cangaço e o misticismo, motivo inspirador de um dos ciclos ficcionais que atravessam a prosa desse período, que tem como principais representantes: José Américo de Almeida, Amando Fontes, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. Com José Lins do Rego, tem-se o ciclo conhecido por "Açúcar"; e com Jorge Amado, o ciclo "Cacau". No ciclo amazônico, Peregrino Júnior; no gaúcho, Érico Veríssimo e Ivan Pedro de Martins; além dos grandes ensaios e os estudos históricos e sociológicos de Gilberto Freyre, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Hollanda.

A corrente regionalista difunde-se por toda a parte, tornando-se uma das vigas mestras da prosa de ficção da geração de 1930, que produziu ainda obras identificadas pela tendência à análise introspectiva, como *Mãos Vazias*, de Lúcio Cardoso (1938), além de contos e crônicas.

A geração de 1930, despreocupada com as questões imediatas de 1922, voltava-se para as questões sociais do homem, o "desconcerto do mundo" e os problemas da sociedade capitalista. Na poesia, basta lembrar-se das obras de

Carlos Drummond de Andrade, um dos poetas dessa geração que estava livre do compromisso de combater o passado, mas que manteve muitas das conquistas da geração anterior. Os poetas dessa geração se sentiam à vontade para voltar a cultivar certas formas antes desprezadas, como os versos metrificados, a estrofação criteriosa e algumas formas fixas como o soneto, a balada, o rondó e o madrigal. A temática mais politizada do momento não deixou de lado o espiritualismo e a introspecção. Também são características dessa geração o verso de maior apuro, a ironia, o universalismo e a poesia com um caráter engajado, afinal, o país passava por sérias transformações com a crise econômica mundial.

Houve, durante os três primeiros decênios do século XX, a resistência das infraestruturas político-sociais do século XIX: permanece a política dos governadores a serviço das oligarquias; a política financeira protecionista do café, gerando atritos com a burguesia industrial; permanecem ainda, em alto grau de diluição, o naturalismo e o simbolismo do século anterior. Durante os anos de 1920, tudo isso foi vigorosamente atacado. O "tenentismo" e a fundação do Partido Comunista são claras expressões de um desejo de modificação do país. É em 1930 que ocorre o fim das oligarquias ligadas ao café e à República Velha, e com o apoio da burguesia industrial e dos militares, a Revolução de 1930 coloca Getúlio Vargas no poder.

Nessa nova era, foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, mas, segundo Luís Bueno (2004), foram apenas os que não podiam mais ser sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da Revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam.

Mário Vieira de Mello afirma que, até mais ou menos o decênio de 1930, predominava entre nós a noção de país "novo", que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. E o que predomina a partir dos anos de 1930 é a noção de "país subdesenvolvido". Candido (1987, p. 140) complementa tal afirmação indicando que: "Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra". Isso fica mais claro nos dizeres de Luís Bueno (2004, p. 90):

Nem mesmo para o mais otimista dos romancistas de 30 o tempo da utopia pode ser visível como fora para os modernistas, que o

vislumbram a partir de um presente no qual conseguem identificar os prenúncios desse futuro ao mesmo tempo utópico e palpável. Com os pés fincados num presente que só faz poder prever o pior – inclusive a Guerra, da qual se falava desde a primeira metade da década – parece que até mesmo o militante tem que se conformar a adiar seu sonho para um futuro indeterminado. Isso tudo pode ser mais bem percebido se projetado numa figura a que o romance de 30 dedicou toda sua energia de criação, o fracassado.

É evidente no romance de 1930 a formação da consciência de que o país é atrasado, como se pode perceber em obras como *O Amanuense Belmiro*, *Angústia*, *Os corumbás*, *Vidas secas* e *Mundos mortos*, entre outras, em que o herói não promove ações para transformar a realidade negativa, mas incorpora aspectos do atraso. A segunda geração do Modernismo coloca tanto na prosa quanto na poesia o problema do desenvolvimento desigual, havendo, assim, uma grande aproximação temática entre o poema e a prosa: o espaço da pobreza crônica assistindo imóvel às transformações, além da perplexidade diante de um novo modelo de produção que se estava instalando no Nordeste, tão bem retratado em “Autômatos” de Joaquim Cardozo (2008, p. 163): “[...] Um dia os homens desapareceram./No entanto/Braços de ferro gesticulam enérgicos,/Bocas, abertas, de fogo vociferam,/Ouvem-se vozes telegráficas de comando. [...]”.

Profundamente marcada pela instabilidade política e econômica e pelas duas grandes guerras, a geração de 1930 reflete o sentido de ser e estar no mundo. O impulso de mudança da primeira fase, muito ligada num primeiro momento à cidade de São Paulo, se alastra pelo Brasil:

Per opera di Gilberto Freyre e della sua - scuola - il Nordest torna ad essere negli anni Trenta e Quaranta il secondo polo della dialettica culturale brasiliana: come nel Seicento deo Gesuiti e degli Olandesi, nel Settecento delle Academie, nell'Ottocento romantico del maranhense Gonçalves Dias e del cearense José de Alencar e nell'Ottocento positivista di Tobias Marreto e di Sílvio Romero. E se negli anni Venti il centro culturale del Paese pareva essersi spostato definitivamente al triangolo São Paulo-Belo Horizonte-Rio, poco tempo dopo il recifense Manuel Bandeira potrà annunciare fra il divertito e il consapevole, con stilema rubato a Tobias Barreto: “São os do Norte que vêm”. (PICCHIO, 1972, p. 525).

Antônio Houaiss (2008) tecendo comentários sobre *Poemas*, de Joaquim Cardozo, afirma que há, de fato – como tributo de uma feição regionalista que vigorou em nossa poesia por volta de 1930 –, uma série de peças que tem como

plano evidente a paisagem nordestina, pernambucana. Mas Joaquim Cardozo – que sofreu naturalmente a marca de nossa evolução poética e de suas conjunturas – se distingue no tratamento desse tema por lhe dar uma substância altamente evocativa e com larga projeção do seu subjetivismo no objeto poetizado, excluindo ao mesmo tempo o pitoresco e o exótico – tão explorado então – que só aparecem episodicamente em função de seu poder e necessidade evocativos.

A geração de 1930, dando prosseguimento ao seu projeto ideológico, se afasta cada vez mais dos modernistas de 1922, até surgirem trabalhos de poetas que, em total oposição à fase heroica, resgatam, dessa maneira, o modelo dos poetas parnasianos e simbolistas, resultando em uma fase de literatura intimista, introspectiva e de traços psicológicos, com uma poesia mais equilibrada e séria. Formava-se o grupo dos poetas da geração de 1945.

1.4 A Geração de 1945

O momento histórico era o fim da Era Vargas, altos e baixos do Populismo, Ditadura e a Guerra Fria no contexto internacional. Um momento marcado pelo desenvolvimento econômico, pela democratização política e pelo surgimento de novas tendências artísticas que contemplam a geração de 1945. Tem-se, portanto, um novo aspecto dos meios de expressão, a partir de uma pesquisa sobre a linguagem. O regionalismo se mantém, contudo o espaço urbano volta a ser objeto de maior enfoque, e há uma grande abertura para a sondagem psicológica.

O período também é chamado de Terceira Fase do Modernismo e, na poesia, temos a permanência de poetas da fase anterior, que se encontram em constante renovação, e a criação de um grupo de escritores que buscam uma poesia mais equilibrada e séria, sendo chamados de neoparnasianos pela retomada das formas tradicionais. A geração de 1945, longe de constituir uma ruptura com a geração modernista que a antecedeu, foi uma continuação em posições novas: as da disciplina e da universalidade: “Reconhecer o novo sistema cultural posterior a 30 não resulta em cortar as linhas que articulam a sua literatura com o modernismo. Significa apenas ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas”. (BOSI, 2006, p. 38).

Com a geração de 1945, há o aparecimento da depuração formal, a volta à severidade dos temas banidos pelo Modernismo de 1922 e o restabelecimento de

alguns gêneros. Afastando-se do poema-piada, buscavam a ideal contenção vocabular, revitalizando a métrica parnasiana com versos bastante disciplinados. Diversas revistas tiveram um papel relevante nessa fase, entre elas destacam-se as revistas *Clã*, de Fortaleza; *Edifício*, de Belo Horizonte; *Joaquim*, de Curitiba; *Orfeu* e *Revista Branca*, ambas do Rio de Janeiro; *Sul*, de Florianópolis, e *Planalto*, de São Paulo.

Nesse momento, há no romance certa estagnação, enquanto se procurava revitalizar o conto com novas experiências no plano da linguagem, da pesquisa psicológica, além da técnica expressionista. Na ficção, devemos mencionar Lígia Fagundes Teles, Herberto Sales, Fernando Sabino, Oto Lara Rezende, Osman Lins, Gastão de Holanda, Autran Dourado, Rui Santos, Ermâni Sátiro, Antonio Olavo Pereira e, sobretudo, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa, que estreou com um revelador livro de contos em 1946, *Sagarana*. Outras duas obras publicadas situariam Guimarães Rosa como um dos nossos maiores escritores, pela originalidade, profundidade e força criadora, foram elas: *Corpo de Baile* (1956) e *Grande Sertão: Veredas* (1956).

Essa fase foi duramente criticada por José Guilherme Merquior que, em seu livro, *A Razão do Poema*, no capítulo intitulado “A falência da poesia ou uma geração enganada ou enganosa: os poetas de 45”, identificou as limitações do Modernismo, poupando a primeira e a segunda geração de fortes críticas e chamando a terceira geração de “dege(ne)ração de 45”: “Os poetas de 45 eram comportados. Bons meninos: em nenhuma hipótese capazes de fazer pipi na cama da literatura”. E mais:

Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema-piada. Seu vocabulário parece nascido do dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são “raras”, de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. E uma “construção” de falso ar pensado; como se esses poetas, não tendo chegado a meditativos, ficassem apenas meditabundos. Um passadismo parnasianinho fez a sua “reentrée”. (MERQUIOR, 1996, p. 51).

Entretanto, essa postura nem sempre foi compartilhada. Segundo a voz crítica da época, a nova geração de poetas se deu porque o verso livre fora quase substituído pela linha livre e prosaica, e, alguns poetas, temerosos dessa incursão,

tentaram restaurar as formas passadistas abolidas pela *Klaxon* e outros arautos modernistas.

A geração de 1945 nasceu sob o signo da análise. Portanto, não poderia deixar de manifestar-se de modo relevante no específico terreno da crítica. Nesse momento, temos uma generosa geração de críticos afinados com os novos tempos, como: Álvaro Lins, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e Wilson Martins, entre outros, que às vezes se digladiam e por outras se complementam em comentários acerca desse período da literatura da brasileira, no sentido de que a geração de 1945 tenha sido uma geração que deu sequência às conquistas feitas pelos modernistas de primeira e segunda fase, ou que foi um movimento totalmente antagônico às gerações que o precederam.

Estigmatizada pela busca de uma tradição ultrapassada, a estética da geração de 1945 não foi somente combatida por alguns modernistas das fases anteriores ou por críticos. Os escritores do início do pós-guerra ficaram na linha de fogo das vanguardas e foram combatidos também pela geração de 1956, momento da poesia experimental.

Entretanto, é preciso lembrar que essa geração nos legou um João Cabral de Melo Neto que, apesar de ser incluído na geração de 1945 pela maioria dos livros didáticos, alguns críticos ainda afirmam que ele não pode ser enquadrado em grupo nenhum, tamanha a originalidade de sua obra. Outros poetas e obras também integram essa geração: Bueno de Rivera, com *Luz do pântano* (1948); Domingos Carvalho, com *Praia oculta* (1949); Péricles Eugênio, com *Lamentação floral* (1946); Geir de Campos, com *Rosa dos rumos* (1950); além de Lêdo Ivo, José Paulo Moreira Fonseca, Tiago de Melo, Mauro Mota, entre outros, também admitidos como neomodernistas. E sobre a diversidade estética dessa geração, a estudiosa Luciana Picchio afirma:

È come se il '45 si bipartisse in due filoni: quello dele geometrie astratte che, via João Cabral, porta ai concreti, e quello dell'arabesco barocco (Shakespeare, Góngora) e floreale (Simbolismo, Crepuscolo, *Art nouveau*). A questa seconda linea sembra appartenere Péricles Eugênio da Silva Ramos [...] (PICCHIO, 1972, p. 525).

Para Afrânio Coutinho, a geração de 1945 aprofunda a depuração formal, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a

emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode. É preciso salientar que essa preocupação com a forma já vinha se apresentando em poetas da geração anterior, como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e do próprio Joaquim Cardozo. Já dentro da estética neoparnasiana, Cardozo, amigo íntimo que muito influenciou a obra de João Cabral, escreveu “Os anjos da paz”, de 1945: “Vestidos de dor, manchados/ Da lama de terra e sangue/Que há nos campos de batalha?” (CARDOZO, 2008, p. 173).

Trata-se de um poema bastante longo, em redondilha maior e de rimas regulares, em que Joaquim Cardozo coloca ainda uma observação em asterisco, no ponto de partida do poema: “Na mesa da Conferencia da Paz em 1946, ao lado dos representantes de várias nações, sentaram-se Baruch, Thyson e outros fabricantes de armamentos.” (DANTAS, 2003, p. 200). Um poema marcado por formas fixas, coerente com o momento estético em que foi escrito, mas que também ultrapassa a dimensão local e se engaja na travessia do homem universal, também em coerência com a ideologia do movimento.

A geração de 1945 foi intensamente marcada pela produção poética e ficcional com características estéticas muitas vezes bastante diversas. Tem-se essa geração como heterogênea não somente por abrigar individualidades, mas porque conviviam no mesmo espaço e tempo com uma literatura intimista, de sondagem psicológica e introspectiva, como foi a de Clarice Lispector, juntamente com o regionalismo de dimensão fantástica destacado por João Guimarães Rosa, que recriava os costumes e a fala sertaneja, penetrando fundo na psicologia do jagunço do Brasil central.

Na poesia, além dos chamados neomodernistas e neoparnasianos, os poetas da geração de 1945, tão preocupados com o uso formal das palavras e da estrutura poética, conviviam desde 1952 com jovens intelectuais paulistas, que vinham procurando um novo caminho por meio de uma revista chamada *Noigandres*, fundada por três poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

São Paulo vivia o apogeu do desenvolvimentismo da Era JK e seus intelectuais buscavam uma poética ideológico-artística cosmopolita, como tinham feito os modernistas de 1922. Esses jovens intelectuais afirmavam que a estética da geração de 1945 era composta por um excesso de verbalismo, subjetivismo, falta de apuro e incapacidade de expressar a nova realidade gerada pela revolução

industrial. Contudo, é em 1956, com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, que se dá o surgimento oficial da poesia concreta, consolidando uma nova e inusitada vertente da literatura brasileira.

1.5 A Poesia Experimental – 1956

Por volta de 1956, a literatura brasileira precisou passar por um momento de redefinição do seu sistema literário, pois o sistema autor-obra-público reformula-se a cada nova etapa, o que é sintomático, pois ocorreram sérios abalos no protagonismo cultural do mundo letrado.

Nesse momento, iniciava-se um período de reestruturação geográfica, política e econômica, que dividiu o mundo em dois: um bloco capitalista, sob a liderança dos Estados Unidos, e um bloco comunista, guiado pela ex-União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Essa divisão conduziu os rumos das políticas e economias mundiais até o final dos anos de 1980.

O Brasil vivia uma época de política de desenvolvimento econômico intensificada pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que prometia um grande avanço histórico, no lema de "cinquenta anos em cinco". O Plano de Meta de Juscelino para a modernização do país resultou em impressionante crescimento industrial, aumentando a renda e as possibilidades de emprego dos brasileiros. As cidades crescendo em ritmo acelerado, os telefones, televisores e automóveis se tornando cada vez mais comuns, além da estabilidade política, contribuíram para criar a atmosfera de otimismo dos chamados "anos dourados".

Medidas do governo para a isenção de impostos sobre os livros e incentivos para a indústria de papel nacional resultaram em expressivo crescimento da produção editorial. Um exemplo foi o ano de 1962, que teve a produção de 66 milhões de livros. Entretanto, no momento em que se teve a formação de um potencial editorial relativamente abrangente, o público literário teve uma significativa redução, pois o interesse de entretenimento migrou massivamente para o rádio, para a música popular e para o cinema, meios culturais acessíveis também aos não letrados.

A poesia concreta surge em meio a esse crescimento tecnológico e industrial e está intimamente associada ao movimento desenvolvimentista que ocorreu no país nos anos de 1950. O próprio texto *Plano Piloto para Poesia Concreta* (1958), um dos

principais do movimento, faz referência ao plano de criação de Brasília, uma nova cidade idealizada como centro do poder, matematicamente situada no centro geográfico do país. Vale ressaltar que a vida cada vez mais frenética dos grandes centros exigia novas maneiras de expressão artística e a poesia concreta procurou captar justamente os aspectos da urbanização, da comunicação em massa e dos avanços tecnológicos que transformavam a realidade brasileira.

Os poetas concretos propunham a superação do verso e o uso de novos recursos expressivos conectados com o mundo contemporâneo. Essa produção alargou os parâmetros de discussão de poesia, ultrapassando o âmbito literário, pois os poetas concretos estabeleceram, desde o início, ligações entre a sua produção e a música contemporânea, as artes visuais, o cinema, a linguagem publicitária, a televisão e os quadrinhos.

Segundo Oswald de Andrade, o Concretismo foi o primeiro produto de exportação da poesia brasileira, pois foi concebido como movimento internacional e surgiu aqui, se não antes, ao mesmo tempo em que se manifestava em outros países, como também salienta Picchio:

Dando sommaria notizia del Concretismo, il movimento letterario di avanguardia definitosi a São Paulo nel 1956 nel seno, ma subito alla testa del grande movimento concretista mondiale e interessante tutte le arti, dalla musica alle arti visive e alla poesia, un critico del '45, Péricles Eugênio da Silva Ramos, affermava nel 1959 con una certa sufficienza che - era difficile vedere in ciò qualcosa di piú di quanto Puttenham concedeva ai "pattern poems": "convenient solaces and recreations of man's wit" -. Ripubblicato oggi, inalterato, va del - nessuno poeta in patria-. Perché a quasi venti anni dal suo primo affermarsi, non è piú possibile ignorare l'importanza che il Concretismo, - letteratura d'esportazione - nel senso auspicato da Oswald de Andrade, ha avuto per la cultura non solo brasiliana, ma mondiale. (PICCHIO, 1972, p. 626).

Os principais autores do movimento foram também seus idealizadores e divulgadores: Décio Pignatari que escreveu, entre outras obras, *O Carrossel* (1950) e *Exercício Findo* (1958); os irmãos Augusto de Campos, autores de *O Rei Menos o Reino* (1951), *Poetamenos* (1953), *Equivocábulo* (1970); e Haroldo de Campos, com *Auto do Possesso* (1950), *Servidão de Passagem* (1962), *Xadrez de Estrelas* (1976), entre diversas outras obras. Ao longo dos anos, eles realizaram também, trabalhos nas áreas de teoria literária e linguística, além de desenvolverem um

grande projeto de tradução, incluindo poetas de diversas línguas e países, em geral, aqueles que foram decisivos para a evolução da arte poética, como Mallarmé, Pound e Maiakovski.

Os concretistas apresentam o chamado “poema-objeto”, construído por meio de recursos como: a disposição não linear dos vocábulos na página, o uso do espaço em branco como produtor de sentidos, a eliminação do verso, a exploração dos aspectos sonoros, visuais e semânticos dos vocábulos, o uso de neologismos e termos estrangeiros, decomposição das palavras, além das possibilidades de múltiplas leituras, confrontando o verbal com o não verbal, o símbolo com o ícone, o tempo com o espaço, a escrita alfabética com o ideograma, estabelecendo a ambiguidade, a plurissignificação e a intersemioticidade.

Os poetas concretistas retomaram alguns recursos utilizados na fase heroica do Modernismo, como a concisão dos versos de Oswald, e se opõem às formas tradicionais do verso, que consideravam desgastadas e que estavam sendo revalorizadas pelos adeptos da geração de 1945. Para os criadores do Concretismo, o verso passava por uma crise que se comparava à crise do artesanato diante da Revolução Industrial:

No contexto da poesia brasileira, o concretismo afirmou-se como antítese da vertente intimista e estetizante dos anos 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias. Os poetas concretos entendem levar as últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo (italiano e russo), o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no fazer poético, são processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página, eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra. A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista. (BOSI, 2006, p. 476).

Por meio desses procedimentos procuravam valorizar o espaço gráfico como agente estruturador do poema, fazendo com que o texto pudesse oferecer múltiplas leituras, permitindo atitude mais ativa por parte do leitor. Para os concretistas o poema é objeto em e por si mesmo, tendo uma forte autonomia, baseada em regras internas que constroem sua estrutura, e que o torna um objeto autônomo, um

produto, independente das sensações subjetivas que inspiraram sua criação ou que são inspiradas pela sua leitura.

Com um grande número de adeptos, começam a ocorrer cisões dentro do movimento concretista. Em defesa de uma poesia mais subjetivista e intuitiva, os poetas Ferreira Gullar e Reinaldo Jardim assinam o manifesto de cisão. Assim nasceu o movimento Neoconcreto, e outras vertentes que mantinham o visual como forma de expressão, mas possuíam peculiaridades que as diferenciavam.

A Poesia-Práxis era uma dessas vertentes. Esse movimento foi liderado por Mário Chamie, que a partir de 1961 começou a adotar a palavra como organismo vivo gerador de novos organismos vivos, ou seja, de novas palavras. Desse mesmo ano é o artigo *Tradição e Vanguarda – Experiência sem Raiz*, de Chamie, publicado no jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, em que o líder da Poesia-Práxis, ao analisar *Signo Estrelado*, reconhece que:

Joaquim Cardozo é um bom poeta do modernismo. É um dos poucos que conseguiu uma limpeza clássica ao lado de certa prodigalidade imaginativa. Toda a parte de 'Arquitetura Nascente e Permanente' exibe sua ampla vocação de instrumentalista sábio e fecundo. (CHAMIE, 1964, p. 24).

Nos anos de 1960, os poemas urbanos do início dos escritos de Cardozo tomam a expressão que o período desenvolvimentista de Kubitschek imprime ao país, sem abandonar a feição clássica, própria de sua poesia. Na verdade, ele reinaugura a linguagem científica, mais uma vez reafirmando a sintonia com uma tradição literária.

Não obstante, Chamie faz certas restrições às tendências adotadas por Cardozo na poesia experimental, referindo-se “às tentativas de poemas pictográficos, às siglas esotéricas especializadas e às transposições letristas que respingam em seu *Signo Estrelado*” (CHAMIE, 1964, p. 24). O crítico justifica sua restrição argumentando que aquelas experimentações de Cardozo, em matéria de espacialização de signos visuais, destoam da unidade de significação do livro. Entretanto, a crítica de Chamie às experiências pictográficas de *Signo Estrelado*, feita na década de 1960, não alcançou a obra *Trivium* (1952-1970), em que, no poema “Visão do último trem subindo ao céu”, o poeta atinge o clima do caos moderno e da angústia do sujeito lírico na formalização do poema, que contém algo

da limpidez e do equilíbrio das teorias da física e da matemática, e nele as figuras criticadas por Chamie, e outros signos visuais, se integram organicamente ao texto verbal:

$$\begin{array}{l}
 | 1 | - 1 | 1, i | 1, i, j, k | l, i, j, k, l, m, n, p | 010, 100, 001 | \\
 | 000 1, 0010, 0100, 1000 | \dots \left| \begin{array}{l} 10 \\ 01 \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} 100 \\ 010 \\ 001 \end{array} \right| \left| \begin{array}{l} 1000 \\ 0100 \\ 0010 \\ 0001 \end{array} \right| \dots
 \end{array}$$

(CARDOZO, 2008, p. 246).

Torna-se necessário, em alguns casos, que o leitor procure acompanhar as figuras metafóricas presentes nos poemas escritos nesse contexto, pois na obra de Cardozo, muitas vezes, elas têm uma dimensão matemática e física, que evidentemente comparecem no texto como poesia. Na verdade, em Cardozo, o mínimo detalhe é sempre humano e cósmico ao mesmo tempo.

Dando prosseguimento às vertentes do Movimento Concretista, temos também a Poesia Social, que foi um movimento de reação contra os formalismos da poesia concreta, os quais eram considerados exagerados por esse grupo de artistas. Estes lutavam para o retorno e a inclusão de uma linguagem simples e de temas direcionados à realidade social; Thiago de Mello foi um dos adeptos dessa visão. Tivemos também o Tropicalismo, advindo do universo musical dos anos de 1967 e 1968, que retomava as propostas de Oswald de Andrade, com o Manifesto Antropófago, e, por fim, destacamos, entre outras, a Poesia Marginal que surgiu na década de 1970 e é assim chamada porque não possuía vínculo com editoras ou distribuidoras, ou seja, tinha produção independente.

Na década de 1960, ao mesmo tempo em que atingia o auge e tomava conhecimento de outros adeptos da voga experimentalista em outros países, a poesia concreta brasileira diminuía o seu ímpeto renovador. Isso se deve muito às cisões e oposições ocorridas e que foram se declarando de modo cada vez mais intenso, apressando não só o declínio do movimento concreto, mas também dos próprios agrupamentos diversos. Era o fim das vanguardas. Estávamos nos anos de

1970 e outros ares, trazidos com a luta pela abertura política e com o fim do regime militar, com volta dos exilados a partir de 1979 após a Lei da anistia, pairavam sobre a poesia.

1.6 A Década de 1970

O fundo histórico que serve de cenário para o desenrolar estético dos anos de 1970 é formado sob a vigência do Ato Institucional n. 5, instaurado em 1968. Os anos de 1970 constituíram um dos mais penosos períodos da história do país e, ao mesmo tempo, foi a época de grande desenvolvimento, com o aparecimento da TV em cores, das inéditas taxas de crescimento econômico e de possibilidades de emprego. Esse período foi conhecido como o do “milagre econômico brasileiro”.

Quando a euforia milagreira parece entrar em fase de esgotamento, o governo lança, em 1975, o I Plano Nacional de Cultura, com vistas a incidir com mais evidência na cena cultural brasileira, por meio de uma política de incentivos às variadas produções artísticas e culturais. Entretanto, somente recebiam verbas governamentais as produções condizentes com as expectativas do Estado.

A literatura, que não é isenta ao chão social, ressurgiu, nesse contexto, como literatura-verdade, em suas várias formas de expressão, como o romance-reportagem, os textos confessionais, os depoimentos político-bibliográficos e o memorialismo.

Na crítica há certa escassez de textos sobre a produção literária pós-AI 5 e, sobre esse período, poucos, mas grandes nomes como Antonio Candido, Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Flora Süssekind e Heloísa Buarque de Holanda produziram textos esclarecedores sobre alguns nomes que se sobressaíram na poesia, como Fernando Gabeira, Adélia Prado, Paulo Leminski, Francisco Alvin e ainda Ana Cristina Cesar, contemporânea dos integrantes da poesia marginal, mas autônoma, com características próprias.

Na prosa de ficção, repercutem de maneira saliente as tendências do período, assinaladas pela resistência ao *status quo* político-social; pela denúncia e ação social presente nas obras de Silviano Santiago, Raduan Nassar, Darcy Ribeiro, entre outros. No conto também se inscrevem vários prosadores despontados nos anos de 1970 e 1980, como Vitor Giudice, Rubem Mauro Machado e Roberto Drummond. Irrompe também na década de 1970 a ficção histórica, que voltou à cena mais uma vez, como é o caso de Autran Dourado, com *Opera dos Mortos*, em 1967; João Ubaldo Ribeiro,

com *Viva o Povo Brasileiro*, em 1984; e Rubem Fonseca, com *Agosto*, também de 1984.

Na década de 1970, mais que antes, o mundo revela seus rumores por meio das máquinas e, mais que nunca, tem-se diante dos olhos o cenário do mundo do trabalho, da mercadoria em que a arte se torna contraditória (se já não o fora sempre), porque para combater a reificação do mundo, ela precisa se reificar também:

A poesia diz o mundo e a vida, mas o faz de modo único: sua fala é o acentuar de uma especificidade. Ela quer se alongar do mundo como numa forma de recusa. Ao recusá-lo, porém, fala dele. Diz o mundo como fala de si mesma, do seu tipo muito especial de trabalho – o poético. Como trabalho, opõe-se ao trabalho estranhado, forma determinante do trabalho na sociedade capitalista. A oposição é dialética, pois a obra também habita o mundo reificado, e sabe disso. (BASTOS, 2011, p. 117).

Mergulhado nesse mundo das contradições, Cardozo deixa como último depoimento poético *Um livro Aceso e Nove canções sombrias*, obra póstuma, compilada em 1981, reunindo poemas até então inéditos e escritos em um dos períodos mais difíceis para a sociedade brasileira. O poeta mostra toda sua tragicidade na busca de algo que já se tornou inacessível para a modernidade. Segue fragmentos do poema “Canção de uma espera sem fim”:

[...]
Por onde andaré o que procura
Por onde andaré o que não vem:
Seu coração perdeu-se na planura
Na tristeza das almas esquecidas
– Talvez sumidas numa noite escura
(CARDOZO, 2008, p. 357).

Trata-se de uma corrosiva crítica à reificação irrestrita da vida humana. É um poema que se nega e, por isso, carrega, na sua forma, a violência e a barbárie latentes e silenciosas do mundo contemporâneo, advindas do processo civilizador moderno, no qual o poema tem seu lugar. Para Felix de Athayde, o livro póstumo de Cardozo tem o conteúdo e a linguagem do homem do seu tempo:

sem panfletismo, num verso terso, com muita musicalidade, denuncia o efeito mais negativo do golpe de 1964: desesperançar o homem.

As Nove canções sombrias são a reflexão mais apurada e contundente, e, no entanto, a mais poética, que o poeta brasileiro fez sobre “um país noturno” que começou e continua num “abril sem fim”. (ATHAYDE, 2008, p. 53).

E ainda segundo o crítico, as poesias desse livro significam para as novas gerações a recuperação do discurso poético, condenado por uns e exercido canhestamente por outros – e elevado por Cardozo, a um alto grau de apuro linguístico. Entretanto, o engenheiro tão sistemático em seus cálculos foi completamente assistemático no cuidado com a sua obra literária, já que ao estrear uma obra tão tardiamente gerou dificuldades nos estudos de seus especialistas.

Muito além de seu tempo, crítico em relação à falta de visão pública das elites locais, bem antes da ditadura, Cardozo já havia sofrido represálias do governo. A permanência de Joaquim Cardozo em Pernambuco teve seus dias contados. O estopim foi seu discurso, no final de 1939, na condição de paraninfo da turma de formandos da Escola de Engenharia.

Cardozo criticou o mau uso e as distorções que o poder público fazia no tocante à utilização da engenharia. Demitido "a bem do serviço público", a portaria assinada por Gercino Pontes, Secretário de Viação e Obras Públicas, do governo Agamenon Magalhães, sela a partida definitiva do poeta das várzeas de sua "triste e materna e noturna cidade". Acolhido por Rodrigo Mello Franco de Andrade, que dirigia o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a obra literária e a genialidade matemática de Joaquim Cardozo passam então a serem reconhecidas na sua verdadeira dimensão.

1.7 Cardozo e o Modernismo

Dada a extensão da obra de Joaquim Cardozo, é possível contemplar vários momentos históricos e correntes estéticas colocadas anteriormente neste estudo. Por meio dos seus versos é possível enxergar a linha de construção do Modernismo, desde o primeiro momento, passando pelo movimento de 1930, 1945, chegando à poesia experimental de 1956 e, ainda, pelo momento de desencantamento da arte na década 1970, entrando para a década de 1980, onde, segundo alguns teóricos da literatura, inaugura-se o movimento do pós-modernismo. Essa linha se constrói

não somente sob o ponto de vista do conteúdo de seus poemas, mas também pela articulação das inovações modernistas formalmente explicitadas em sua obra poética. As respostas às indagações sobre os modos de articulação da(s) ideologia(s) com os modos de produção são encontradas especialmente na forma dos poemas, em seus componentes internos, naquilo que caracteriza o texto como um todo literário completo.

A poesia de Joaquim Cardozo se estende, com lacunas regulares, das suas contribuições publicadas na *Revista do Norte*, em 1925, até *Um livro aceso e nove canções sombrias*, de 1981. Os quase 150 poemas, da sua lírica completa, revelam nas diversas formas que assumem a admirável capacidade de renovação do poeta pernambucano.

A primeira lírica de Cardozo pode ser lida como uma crônica da transformação que sofreu a cidade de Recife, se contextualizarmos as reformas urbanas realizadas no centro da cidade a partir de 1914. Em uma análise das suas primeiras poesias, publicadas entre 1925 e 1935, Moema Selma D'Andrea (1993) aponta que seus poemas iniciais demonstram o parentesco baudelairiano, como uma forma de pensar o trânsito da modernidade na cidade do Recife.

Cardozo, que escreve desde o início da década de 1920, ainda em 1947, não havia publicado sequer um livro. Entretanto, em 1946, Manuel Bandeira o incluiu na sua *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Em uma carta datada de 25 de novembro de 1947, de Bandeira a João Cabral, o poeta explica a polêmica inclusão de Cardozo na sua antologia dos bissextos: “Digo bissextos, senão na atitude esquiva e se os pus na minha antologia foi porque se não o fizesse ninguém poderia ler os poemas deles.” (LIMA, 2008, p. XV).

O interesse pela obra de Cardozo é colocado novamente em uma carta ainda inédita enviada de Barcelona a Clarice Lispector no final dos anos de 1940, por João Cabral de Melo Neto, que tenta convencê-la a ceder um dos seus trabalhos “para às rarefeitas edições inconsúteis” da pequena prensa manual que o poeta passara a cultivar. Nesta carta João Cabral diz a Clarice:

Vou lhe mandar um livro de sonetos do Ledo Ivo que publiquei e uma Antologia Pernambucana que organizei com os poemas do Joaquim Cardozo. Conhece V. a poesia do Cardozo? Soube que publicaram há pouco, no Rio, suas poesias completas, arrancadas do autor, que nunca publicara livro, e baseadas em textos “fixados e estabelecidos” pelo poeta e por mim, quando estava no Rio (o poeta não tinha cópia

de nenhum poema; e assim, meu trabalho foi: pedir aos amigos as versões que possuíam e submetê-las à memória do poeta para que as corrigisse). Pois desses textos, num momento de “añoranza” da luz recifense, escolhi os mais diretamente pernambucanos e organizei-os numa antologia que tenho estado imprimindo. O próprio Cardozo não sabe de nada, nem da estrutura que dei ao livro (um tanto especial) nem do próprio livro. A ver se lhe agradará.¹

Fernando Py (1972), um dos críticos mais dedicados ao estudo da obra de Cardozo, publicou dois longos trabalhos a respeito do poeta. O primeiro, de 1972, no volume IV da coleção *Poetas do Modernismo*, edição do Instituto Nacional de Livro. No segundo, consta um trecho que resume a opinião do crítico sobre o conteúdo social da obra de Joaquim Cardozo:

O que distingue, essencialmente, a poesia de Cardozo é sua constante preocupação no tratamento do tema, seja o Nordeste convulso, miserável, sedento de evolução social, seja o amor, e nele, uma atitude de confraternização, de entrega, de integração não exatamente na natureza circundante, mas de caráter racional, intelectual, de modo que o espírito e a matéria sejam um só; seja o mesmo espírito, livre, sejam as especulações sobre a existência e o pensamento humanos; seja esse mesmo espírito em associação com as diárias contingências do fazer/dizer, lembrando, até certo ponto, a dualidade que existe entre a obra acabada e as infinitas possibilidades de uma obra em constante progresso. (PY, 1972, p.162).

José Guilherme Merquior, que se refere a Joaquim Cardozo como um autor entranhadamente moderno, afirma que a atitude moderna é exatamente a que confere todo valor aquelas práticas que, poéticas ou não, rejeitam por princípio a tendência a subtrair, da complexidade da experiência humana, o que quer que seja, a qualquer título ou critério, e ainda:

os efeitos da modernidade na zona da mata nordestina, o embaraço do eu lírico ante as vexações e a empáfia do progresso, a memória da paisagem da província, seu tempo lento e profundo são os temas que freqüentam os poemas de Joaquim Cardozo. É um poeta de cajus, águas e Marias. Mas também de aviões e de aves de rapina

¹ Carta inédita, vista na Exposição Clarice Lispector – A hora da estrela, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, em março de 2010. Esta mostra, criada para lembrar os 30 anos da morte da autora, teve a curadoria feita pelo poeta Ferreira Gullar – em parceria com Júlia Peregrino – e cenografia da cineasta Daniela Thomas (Linha de passe), assinada com Felipe Tassarã. Informações extraídas do site do CCBB.

que sobem aos céus em busca de explicações para a queda humana. (MERQUIOR, 1965, p. 20).

E ao refletir sobre o aspecto telúrico do que Merquior chama de poesia modernista, deteve-se no poema “Imagens do Nordeste”. Cardozo é então posto ao lado de Jorge de Lima e Ascenso Ferreira, e em sua consideração:

Basta reler algumas estâncias de uma peça como “Imagens do nordeste”, de Cardozo, para ver o quanto essa poesia regional se banhou de emoção genuinamente válida para o Brasil e o mundo, sendo o amor da terra elevado ao universalismo dos mais altos sentimentos, num jogo entre a particularidade do solo e a excelência da arte, entre o cingir-se ao ambiente e o valor para qualquer local, regionalismo portanto de integração de culturas. (MERQUIOR, 1965, p. 24).

Segundo Mario Helio Gomes de Lima, na Nota Editorial da *Poesia Completa e Prosa* (2008), o fato de Cardozo ter estreado em livro muito tarde fez com que os seus críticos o situassem impura e simplesmente na chamada geração de 1945. Quem a melhor localizou foi a italiana Luciana Picchio, em *Historia da Literatura Brasileira*, no capítulo “Estabilização a consciência criadora nacional”:

Poi, ancora, un folto gruppo nel Nordest: con le voci di Ascenso Ferreira (1895-1965), poeta trovatore che cantava e recitava i suoi versi carichi di folclore (Catimbó, 1927; Cana Caiana, 1939; Poemas, 1951); ma soprattutto di Joaquim Cardozo (n. 1897), modernista piú assente che partecipante -, il quale saprà partire dal regionale (la Recie natale, il Nordest, non quello gonfio di canna da zucchero e di -meninos de engenho- di José Lins do Rêgo, ma il Nordest secco ed esatto di Graciliano Ramos e di João Cabral) per giungere all'universale. Il suo è solo - paisagem, profundamente - paesaggio, profundamente. E per questo i suoi oggetti (l'orologio, l'uomo che dorme, le cose tutte cristallizzate dal tempo nella loro dimensione naturale) e il suo modo di orchestrare la partitura poetica, lasciando libero il lettore di organizzare a suo gusto gli interventi, interessano i piú giovani poeti di oggi. Dopo l'indicazione di João Cabral (Cardozo aveva pubblicato i suoi Poemas solo nel 1947 e João Cabral lo aveva incluso nel 1948 nella sua Pequena Antologia poética pernambucana) e dopo la comparsa di nuovi testi (Prelúdio, Elegia de uma despedida 1952; Signo Estrelado, 1960 Joaquim Cardozo è divenuto una – scoperta. (PICCHIO, 1972, p. 570).

A década de 1960 foi bastante frutífera para a crítica da obra de Joaquim Cardozo, que passou a receber elogios dos maiores críticos literários do país. Em 1964, no livro *A luta literária* (1964), publica-se artigo intitulado “Joaquim Cardozo: um exercício de admiração”, de Fausto Cunha, e, em 1965, o crítico José Guilherme Merquior, no livro *A Razão do Poema: ensaios de crítica e de estética*, afirma que Cardozo muito aprofunda em sua lírica a matéria da vida: “condensada por esse altíssimo lírico em formas de extraordinária vitalidade estética” (MERQUIOR apud NORÕES, 2008, p. 115).

Maussaud Moises, no Volume III – Modernismo, de sua *História da Literatura Brasileira* (2001), afirma que Cardozo era um poeta disponível, sem compromissos senão com a própria interioridade, e sobre a inclusão de Cardozo no Modernismo Brasileiro ele declara:

Aderiu às praticas modernistas sem trair as origens da sua individualidade, mais afeita ao intimismo em voga nos fins do século XIX e começo do XX que a irreverência revolucionária de 22. Dai a força do seu lirismo, onde se diria soprar um vento de inquietação próxima da “loucura” (poeticamente falando) dum Sousândrade ou dum Qorpo Santo. (MOISES, 2001, p. 325).

Entre os estudos mais recentes sobre Cardozo, devemos destacar os realizados por Maria da Paz Ribeiro Dantas, em 1985 e 2001, que se tornou uma das maiores especialistas em Joaquim Cardozo, com teses, livros e a página na web, sob sua responsabilidade. Destacamos também a tese de Moema Selma D’Andrea, de 1993, orientada por Roberto Schwarz.

Apesar do pouco referencial teórico sobre os estudos da obra poética de Cardozo, podemos perceber por meio destas poucas exemplificações que apesar de se situar à margem, nas questões de alguns achados modernistas, como o poema-piada e o primitivismo antropofágico, e de se colocar com certa desconfiança em relação à nostalgia do solo açucareiro, cuja tônica estava bastante viva nos regionalistas nordestinos, Cardozo se apropria das conquistas destes momentos, sendo alvo da crítica, que mesmo com poucos, mas grandes nomes, mantiveram a poesia de Cardozo no cenário da poesia brasileira da melhor qualidade.

Da mesma maneira que Manuel Bandeira e João Cabral de Mello Neto, Cardozo manteve a memória amistosa em suas poesias, recuperando sua velha

cidade, pois era incapaz de se apaziguar com as mudanças que desfiguravam Recife, a cidade marcada pelo rio Capibaribe e pelo cão sem plumas.

Após essa explanação, podemos afirmar que o grande interesse dessa análise, em resumo, é examinar o modo como Joaquim Cardozo passou por todas essas etapas do movimento modernista, rendendo-se a algumas conquistas e se esquivando de outras, mas sempre dentro do estilo histórico e reconstruindo o seu próprio estilo, inconfundível.

Concluimos esse primeiro capítulo, no qual tentamos dar uma abordagem de escopo histórico e social, para seguir com o próximo em que tentaremos analisar as poesias de Cardozo, partindo do princípio de que a literatura, nas condições da modernidade tardia, sobrevive apenas por autoquestionamento, pois sem esse a obra literária corre o risco de diluir-se em pura instituição ou em pura mercadoria. Todavia, ao questionar o produto, o poeta questiona também suas condições materiais e históricas de trabalho.

Capítulo 2

O travo do sabor do caju na poesia de Joaquim Cardozo

*"No tempo dos profetas
Eram eles que prediziam
o que hoje predizem os poetas."*

("Poema para uma voz e quatro microfones", p. 305)

Capítulo 2 – O travo do sabor do caju na poesia de Joaquim Cardozo

A análise da obra de Cardozo será iniciada pelas poesias escritas na primeira fase do movimento modernista. Uma das características principais dessa fase é a linguagem coloquial. Esta, por vezes, aparece na obra de Cardozo como no poema “Menina”, de seu primeiro livro, *Poemas*, de 1947: [...] Olhos de sombra, olhos de tarde/ Trazem miragens de meninas... /Bundas que parecem rosas. / Sob o caminho de muitas luas/ O teu corpo floresceu.” (CARDOZO, 2008, p. 169). Há também o jogo com a forma e com as palavras, como podemos verificar em “Haiku” também do mesmo livro:

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 um covão:
Mas, um telescópio.

(CARDOZO, 2008, p. 168).

Entretanto, percebemos que não há em Cardozo o tom zombeteiro de Oswald de Andrade, nem a lírica grandiloquente de Mário de Andrade, tampouco o arroubo da imagem espantosa de Murilo Mendes, nem a ironia do primeiro Drummond. Sobre a participação de Joaquim Cardozo no Modernismo brasileiro, já sabemos que não ocorreu por meio de uma vinculação direta com o grupo da Semana de Arte Moderna de São Paulo, mas, segundo Maria da Paz Ribeiro Dantas, havia certamente uma participação no espírito geral de renovação que marcou a década; entretanto, no nordeste, o movimento assumiu uma feição de busca das raízes regionais:

Comentando os diversos movimentos de vanguarda surgidos naquela época, na Europa, e sua repercussão no Brasil, Cardozo afirma: “Muito antes do Futurismo, que prosperou em muitos países, com exceção de alguns poucos, principalmente a França, que apresenta no seu ciclo, de movimentos artísticos apenas um, Sevini, que assim mesmo não era francês. Mário de Andrade teve aliás o bom senso de, na célebre manifestação pública de uma nova arte, aconselhar a retirada do nome futurista e em lugar deste colocar modernista. Além disso o modernismo de Mário de Andrade tinha muito pouco de futurismo, estava já ligado ao folclore e ao popular

que logo depois de 22 ele explorou largamente. É verdade que antes disso Gilberto Freyre e outros tinham lançado, no Recife, as primeiras sementes de renovação, num sentido regional, e que frutificaram depois com o primeiro Congresso Afro-Brasileiro. (DANTAS, 1985, p. 32).

Mas o folclore e o popular adotados pelo Modernismo brasileiro não aparecem na obra de Cardozo como na poesia de seu amigo Ascenso Ferreira. Ao contrário deste, sua poesia não privilegia os aspectos exclusivamente rurais ou folclóricos; é antes uma poesia sobre a sensibilidade de um mundo citadino que coexiste com elementos do campo e da tradição na tessitura de uma modernidade construída. Portanto, podemos falar que Cardozo ficou fora da Semana de Arte Moderna, mas não da modernidade enquanto expressão de busca permanente do novo e fuga dos padrões estereotipados de forma e de pensamento. Cardozo parte, em sua poesia, das imagens que retratam flores, frutas, águas, ventos e árvores. Entretanto, esses poemas tornam a visão do que já é costumeiro na poesia em uma renovada surpresa pelo estranhamento da arte.

2.1 Recife: a cidade poética de Joaquim Cardozo

Importa aqui ressaltar que tentaremos neste capítulo fazer um estudo de parte da obra poética de Joaquim Cardozo, o que pretende ser também uma reflexão sobre o movimento modernista brasileiro. Tentaremos, portanto, resgatar e redefinir o seu gesto poético e político.

Iniciaremos esta parte do trabalho com algumas poesias que tratam de um dos temas centrais da obra poética de Cardozo, e que foi intensamente trabalhado por ele principalmente na primeira fase do Modernismo: a cidade de Recife. A cidade triste, velha, morta ou simplesmente seus elementos, sejam eles arcaicos ou modernos, como o rio, as calçadas, as ruas e os muros, são antropomorfizados pelo poeta, e, por meio do seu olhar, conseguimos sentir as contradições que pulsam no contexto subdesenvolvido às voltas com uma modernização arrevesada, tomada de empréstimo do modelo europeu.

Para o poeta, as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim parte integrante da reprodução da sociedade moderna, indicativo de uma forma perversa de progresso. Os poemas

analisados na primeira parte deste trabalho são do livro *Poemas*, publicado em 1947, mas que é constituído de poesias escritas desde a década de 1920². Nessa fase, é predominante na poesia de Cardozo o viés da memória do passado estimulado pelas transformações que vinham ocorrendo na cidade de Recife, pela Reforma Urbana, inspirada no modelo europeu. Vamos ao primeiro dos poemas, “Tarde no Recife”:

Tarde no Recife

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.

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.

1925
(CARDOZO, 2008, p. 154).

O poema nos apresenta a imagem de uma tarde na cidade de Recife. Inicialmente, a paisagem é descrita, nas três primeiras estrofes, com frases curtas, fragmentadas; a partir daí podemos perceber claramente a inesperada quebra de ritmo entre as primeiras estrofes e a última. Com a chegada das seis horas, com o ressoar dos sinos, o poema que até então tem como predominância a descrição, passa a ser narrado pelo poeta, em um ritmo lento, com frases longas, que revelam em sua forma o próprio ritmo poético provinciano-burguês que compõe a tarde no

² Neste sentido, serão citadas ao final do poema a sua data de composição, quando puder ser identificada.

Recife, vista do alto da “ponte Maurício”, onde hoje, curiosamente, há uma estátua do poeta, esculpida por Demétrio Albuquerque. Cardozo ainda está lá, mirando seus principais temas: o Rio Capibaribe e a sua cidade.

Não nos esqueçamos, também, de que as pontes ligam uma distância a outra com o intuito de transportar, de conduzir por entre dois pontos separados, portanto, ela pode nos servir de metáfora das duas Recifes: uma representada pela atual paisagem moderna marcada pela Reforma Urbana e a outra, a Recife crepuscular, romântica, bucólica, apresentada na última estrofe do poema.

O distanciamento do eu lírico neste poema é relevante para a sua análise. A “neutralidade” da voz lírica elimina a marca física do eu lírico realçando a imagem da cidade e da própria obra de arte. O poema é de 1925 e, assim como os outros poemas de primeira fase aqui analisados, não tem nenhum radicalismo, nenhuma piada e nenhum rastro pitoresco, eles não possuem exagero algum. Porém, Cardozo aproveita as conquistas do momento para se utilizar das formas nominais, dos versos brancos e livres para apresentar um poema carregado de um nacionalismo crítico e consciente, bastante conectado com o movimento modernista da primeira fase, sem deixar de ser altamente original:

Por outro caminho, Cardozo ultrapassa a romântica “consciência amena do atraso”, para chegar – já na década de vinte – à brutal consciência do subdesenvolvimento que, segundo Antonio Candido, só vingaria plenamente na década de cinqüenta. A preocupação de Cardozo com as contradições do fenômeno urbano, no país, continua nas décadas seguintes [...]. (D’ANDREA, 1993, p. 7).

O tempo na poesia de Cardozo é como o salto de Ademar Ferreira, a quem o poeta dedicou “O salto tripartido”, do livro *Signo Estrelado*, de 1960. Neste poema, Cardozo recria a imagem do salto do atleta e cria “Em notas de arpejo/ – Em ritmo iâmbico” um belo poema. Tripartido também é o tempo na poesia de Cardozo. O passado, o presente e o futuro concomitantemente aparecem em sua poesia, assumindo uma dimensão cotidiana.

Nas estrofes iniciais de “Tarde no Recife”, podemos verificar a longa sequência enumerativa que cria o ritmo ligeiro e fragmentado das movimentadas tardes na cidade: “Tanta gente apressada, tanta mulher bonita – A tagarelice dos bondes e dos automóveis. – Um camelô gritando: – alerta!”. O presente se une

harmonicamente às aparentes formas suaves do passado, que logo se tornam carregadas de intenções na estrofe final: “Recife romântico dos crepúsculos das pontes,”. Duas imagens opostas, contraditoriamente, na mesma paisagem, o comércio movimentado se opõe e se une à ponte, ao rio e ao crepúsculo.

Ao falar do movimento dialético da cidade de Recife, o poeta introduz as novas relações de trabalho. O mascate se torna o afrancesado “Camelô” e o burburinho de uma cidade moderna se segue até a melancolia que se arrasta na estrofe final, marcada por um descompasso de construção. Os versos da última estrofe se apoiam unicamente em um verbo empregado no passado, no presente e no futuro: “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;”. A (i)mobiliade retida no olhar do poeta é marcada pela sintaxe ordenada e pela sequência poética da história e de suas probabilidades futuras.

A política da Reforma Urbana, tema que se destaca no poema, aprofunda também as diferenças entre as classes sociais. No centro da cidade, antigos moradores vão sendo substituídos pela classe proletária e por um sem número de camponeses que o êxodo rural propiciou à capital pernambucana. Os efeitos do amontoado de trabalhadores na cidade, o surgimento das fábricas e a ampliação do comércio são liricamente descritos no poema “Inverno”. Vejamos:

Inverno

A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos;
Ventos, velas fantasmas que vêm perdidas do alto mar.

A noite faz muito tarde.

Pobres ventos sem trabalho,
Expulsos dos moinhos, dos navios,
Desembarcados no primeiro porto,
E que vão pelas ruas vazias
Batendo às portas num clamor de rajada,
De lamento e revolta.

A noite ressuscita o silêncio em todos os rumores.

Inverno!
Água que canta nas sarjetas,
Perdoe, água mendiga.

No meu quarto sem conforto
Penso nas horas que passaram,
Abro um livro sobre meus joelhos.

A alma de meu avô vem pela sala deserta
Sentar-se ao pé de mim sobre o meu leito

O meu bonito avô Manuel Antônio.

1925
(CARDOZO, 2008, p. 155).

Chuvas e ventos, velhas alvarengas e suas velas, navios, ruas e moinhos, sombras e silêncios: Recife. Os dois primeiros versos compõem o cenário descritivo de um Nordeste complexo e histórico: relíquia de velhas chuvas. O encantamento sonoro produzido por eles conduz o leitor a um mundo outro. Pela aliteração dos sons de natureza fricativa, proporcionados pela sequência do som surdo e palatal do dígrafo /ch/, nas palavras “chuva”, “chão” e “encharca”, imita-se o som da chuva. Da mesma maneira, ocorre a aliteração do som da consoante fricativa, sonora e labiodental /v/ em: “ventos”, “velas” e “vêm”, reproduzindo o som dos ventos da capital pernambucana; ventos que impulsionaram as velas dos barcos e que, agora, são velas fantasmas, perdidas, em alto mar.

O poeta constrói sua segunda estrofe com somente um verso. A noite tarda, mas chega e ilumina, nos faz enxergar que os “pobres ventos”, agora sem trabalho – “desembarcados no primeiro porto”, foram expulsos dos moinhos e dos navios. Perambulam pela cidade, pelas ruas vazias, “Batendo às portas num clamor de rajada,”. O cenário/som apresentado pelo poeta prolonga-se durante toda a terceira estrofe pela persistência do som do vento, manifestado na repetição dos sons dos fonemas /v/ e /s/, que culmina no movimento violento da palavra “rajada”. O vento, mesmo sem voz, brada, reclama, protesta violentamente. O poema torna-se o espaço de luta da natureza, dominada pelos homens, humanizada e desumanizada, que agora se revolta, diante da construção de uma nova natureza mais adequada ao homem: as cidades e as fábricas.

O décimo verso forma a quarta estrofe: “A noite ressuscita o silêncio em todos os rumores.”. O murmúrio confuso, indignado e descontente das rajadas de vento agora se torna silêncio. A noite parece silenciar as palavras e, ao mesmo tempo, nos prepara para a chegada do inverno, para o som de outra voz: “Água

que canta nas sarjetas,”. Sarjeta é um escoadouro feito nas ruas para as águas da chuva, mas neste caso, figurativamente, quer mostrar o estado de decadência das águas, agora mendigas, também sem trabalho.

Muda-se o cenário – da sarjeta para o quarto sem conforto. Entretanto, este conforto não se refere à falta de luxo do quarto e sim ao desalento do eu lírico frente às questões colocadas. Em busca desse conforto o eu lírico mergulha em suas leituras e: “Penso nas horas que passaram,/ Abro um livro sobre meus joelhos.”. O livro permite a suspensão do mundo real tão dolorosamente revelado e o retorno a um tempo passado, ou um tempo futuro, em que as cidades não concretizassem as visões apocalípticas do mundo.

Ao abrir o livro sobre seus joelhos, o eu lírico também se refugia – onde a alma de seu “bonito avô Manuel Antônio” está presente: “A alma de meu avô vem pela sala deserta/ Sentar-se ao pé de mim sobre o meu leito”. Por meio da figura de seu avô, o eu lírico contempla um tempo anterior aos feitos da civilização, o tempo que contém o aspecto idílico em si. Entretanto, esse passado vivido no íntimo lírico ilumina as contradições e, por meio da poesia, reage a elas.

Em “Inverno”, um sentimento apurado, quase meteorológico da paisagem, é composto por uma límpida modelagem de palavras, que traz à tona os elementos da natureza que nele aparecem de forma vívida: os céus banhando a terra, o inverno, o vento, a chuva... Mas se voltam para um contexto que revela a preocupação do poeta com as contradições do fenômeno urbano no país, por meio de uma poesia liberta da rigidez da métrica, de acordo com a estética da primeira geração modernista. Ele próprio afirma a influência que recebeu do movimento:

[...] deixei-me impressionar por uma poesia mais leve, isto é, por aquilo que hoje chamo poesia de versos medidos, mas não igualados, (poesia, digamos de passagem, que já era comum entre os dramaturgos elizabetanos), no entanto, não acompanhei o estilo das poesias paulistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Sérgio Milliet, Luís Aranha, etc. (DANTAS, 1985, p. 37).

“Recife Morto” é outro poema que, assim como “Inverno”, articula engenhosamente as contradições em uma levíssima estrutura poética que, paradoxalmente, traz motivos pesados. Neste poema, temos um tom ainda mais

sombrio e, apesar de ter sido escrito antes de “Inverno”, já no ano de 1924, traz em si o canto elegíaco da cidade:

Recife Morto

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

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.

Agora a ouvir as horas que as torres apregoam
Vou navegando o mar de sombra das velas
E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,
A humilde proteção dos telhados sombrios,
O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,
A ironia curiosa das sacadas.
As janelas das velhas casas negras,
Bocas abertas, desdentadas, dizem versos
Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.

Vagam fantasmas 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.

.....
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.

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.

1924
(CARDOZO, 2008, p. 161).

Em “Recife Morto” vislumbramos certa nostalgia nascida em meio ao processo de mudanças urbanas que alteravam radicalmente as feições da capital pernambucana. Nos primeiros poemas de Cardozo, é perceptível como o passado destruído na forma física da cidade volta mediatizado por fragmentos arruinados do presente. À maneira de “Tarde no Recife”, este poema tem em sua primeira estrofe frases curtas e fragmentadas, imagem que vai gradualmente se transformando no decorrer do poema. A atmosfera soturna atinge seu ápice com a sugestiva imagem de Recife pregada à cruz das grandes e modernas avenidas.

Aqui também temos os tempos entrecruzados, manifestados pelas marcas expropriadas do pretérito e pelo presente descaracterizado da Reforma Urbana, o presente e o passado iluminam recíproca e dialeticamente a memória e a fragilidade lírica que visa à restauração. Outro dado que aparece novamente nesse poeta é o do reconhecimento do processo definitivo da modernidade sem deixar de questionar, simultaneamente, o peso da tradição e as mazelas do progresso.

As duas primeiras estrofes são construídas por associações nominais, técnica bastante utilizada pelos modernistas da primeira fase. Na primeira estrofe, apenas dois verbos (apontam e falam) indicam o estado dos sujeitos: as torres e as vozes. Na antropomorfização das “Torres de tradição, desvairadas, aflitas”, percebemos a consciência da crise de uma representação cultural. O interessante é que elas “Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.”; a ideia paradoxal vem do fato de que a profundidade do abismo fica no alto das estrelas, na direção que a modernidade pretende tomar.

A musicalidade é presente na poesia de Cardozo, independentemente das rimas, das aliterações e assonâncias. A cadência do ritmo no verso é provocada,

muitas vezes, pelas imagens sonoras criadas pelo poeta, como em “Gotas de som sobre a cidade,/ gritos de metal”, na qual o barulho estridente da chuva nas estruturas metálicas dos telhados é ouvida pelo leitor. Nesta estrofe, a modernidade é anunciada pela estridência dos “gritos de metal”, que é condensada em “harmonia”. Para provocar tal imagem, o autor se vale do adensamento da sonoridade vocálica entre “gritos de metal” e “harmonia”, e intercala o adensamento dos grupos consonantais fechados, contidos nas palavras “silêncio” e “condensa”.

Logo a atmosfera poética coloca-se, enfim, entre o fim da noite e o início da alvorada “Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia.”. O dia chega com certa morosidade, o que se pode perceber pela contagem das horas, enquanto “As horas caem dos relógios do Diário,” é uma quase imobilidade, é uma espera por algo que vai lentamente se revelando. As lembranças tomam os seus lugares no palco histórico montado pelo poeta, as cenas se reproduzem com a vertigem do instante. As aliterações, os jogos consonantais, as enumerações constroem um ritmo poético quase estático.

Como em uma narrativa, o poeta nos conta que segue caminhando pela cidade: “Vou navegando o mar de sombra das velas/ E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,”. Até que o eu lírico percebe a estranheza da paisagem configurada pelo “O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,”, momento em que ele olha de frente o móvel da Reforma Urbana, a contingência burguesa da modernidade, e enxerga a geometria vertical destes símbolos que iluminam os sombrios telhados horizontais, e, em meio aos dois planos, “a ironia curiosa das sacadas” contempla, emudecida, a continuidade do passado e a descontinuidade do presente.

A ironia poética volta mais uma vez com sutileza em: “Vagam fantasmas pelas velhas ruas” convivendo com a voz do presente, fina e em falsete “Faz rir os cartazes.”. De forma brilhante, Cardozo utiliza a imagem dos “andaimas” que indicam a construção dos novos prédios juntamente com a palavra “patíbulo”, que se liga à ideia de destruição. Ambos assemelham em sua disposição visual e no material de que são feitos, mas este último representa o lugar em que se executa a pena de morte. A construção implica também destruição.

O clima de encantamento perpassa o poema e os “Duendes!” preparam a chegada da alvorada. Em alguns aspectos, “Recife Morto” compõe a síntese dos outros poemas vistos até agora, além da reincidência semântica e temática

evidenciada pelas pontes, águas e ventos, de maneira intertextual e num tom elegíaco, o poema lança a inquestionável sentença de morte da paisagem cultural, os sintomas já haviam sido anunciados anteriormente em “Tarde no Recife” e “Inverno”. O poeta, então, lavra o óbito invocando a cidade pelo vocativo: “Recife,/ Ao clamor desta hora noturna e mágica,/ Vejo-te morto, mutilado, grande,/ Pregado à cruz das novas avenidas.”. Para Everardo Norões, em artigo intitulado “Joaquim Cardozo: o homem universo”, o poeta ao se deparar com a paisagem urbana em plena transformação, no velho Recife de decrépitas calçadas,

Onde “falam baixo na pedra vozes da alma antiga”, observa sobretudo o seu próprio cenário pessoal. Diante da cidade em plena mutação, quando os novos traçados urbanos já prenunciavam o advento da “modernidade”, Joaquim Cardozo não se contentou em externar seu clamor poético diante da cidade transfigurada. Observou Recife morto e mutilado, “crucificado à cruz de novas avenidas”, com sua múltipla visão de matemático e poeta. (NORÕES, 2008, p. 16).

Para representar a morte e a ressurreição da cidade, o poeta optou pela imagem cristã um tanto quanto ambígua. Recife morre no travejamento, no vigamento das linhas da modernidade, porém é amparado e acariciado pelas longas, esperançosas e verdes mãos da madrugada. Em “Recife morto”, há a supressão da presença humana que ressurge na caracterização dos objetos arruinados; a cidade de Recife é que está em primeiro plano antropomorfizada, mas, mesmo assim, não deixa de ser exposta como mercadoria sem vida. A cidade mutilada se torna metáfora da historicidade do próprio indivíduo, também mutilado.

2.2 A dupla vanguarda: o regional rumo ao universal

Nos poemas escritos na fase de 1930, Cardozo aderiu à moda modernista do regionalismo, tão evidente na prosa. Na poesia, ele aproveitou o momento para criar obras mais sintéticas, mas não menos densas, com a presença maior do eu lírico e o seu questionamento de estar no mundo. Ainda é recorrente na sua poesia de segunda fase a cidade de Recife, entretanto, o tema da Reforma Urbana é menos explorado. Com a modernidade estabelecida, resta ao poeta buscar nos elementos da natureza e nos fatos históricos inspiração para a sua escrita, que continuará

partindo de temas regionais, mas aspirando sempre ao universal. Uma poesia que, segundo Mário Hélio Gomes de Lima, na Nota Editorial da *Poesia Completa e Prosa*, citando Eduardo Portella, incorpora aspectos locais e globais:

Cardozo se situava como um dos poetas da *Revista do Norte*. O grupo que a integrou não era nem tanto simples derivação do modernismo à paulista nem do regionalismo à maneira de Freyre, mas algo que incorporava aspectos locais e globais como resumem Eduardo Portella (“E o Regionalismo que nasceu com os modernistas da primeira fase, e se prolongou com os modernistas de 30, onde o exemplo mais nítido é Joaquim Cardozo...”) e Neroaldo Pontes de Azevedo (“Vale ressaltar que nessas poesias publicadas na *Revista do Norte* observa-se uma total liberdade de estruturação, nada se devendo às imposições da poética tradicional. Também se nota o trabalho em termos de estilo: pontuação livre, presença acentuada de frases nominais, associações sintáticas originais, simplicidade no vocabulário.”). (LIMA, 2008, p. XII).

Sempre sensível ao chão social em suas várias décadas e conjunturas, Cardozo escreve o poema historicamente lírico “1930”, também retirado do livro *Poemas*. Veremos a seguir uma forma lírica que incorpora um dado sensível de um contexto específico, mas que, pelo próprio distanciamento com que o objeto é tratado, desobriga-o do sentimentalismo fácil e transforma o dado local num problema mais amplo.

1930

Na estranha madrugada
O homem alto, transpondo o portão da velha casa, depôs no chão
frio

O corpo inanimado do seu irmão.
Da sombra das velhas mangueiras, por um momento,
Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de Pernambuco
antigo.

Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro.
(CARDOZO, 2008, p. 167).

A começar pelo título, a data reafirma a preocupação com o momento histórico, e, por ela, o leitor pode vislumbrar a temática: os desdobramentos revolucionários de 1930. Em três estrofes e seis versos, o poeta narra liricamente um acontecimento que percebemos ser a morte de alguém que lutava. Não em vão,

afinal são as “sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo” que vêm receber o corpo desfalecido.

Alguns elementos reaparecem nesta poesia: a madrugada, a sombra e os heróis, e, novamente, esses termos determinam as relações entre o passado e o presente. A intensidade do lirismo suspende o aspecto factual da data, para atingir uma espécie de universalização da experiência.

A madrugada não é uma madrugada qualquer, ela é marcada pelo adjetivo “estranha”. “Qualquer” são aqueles homens que podem ser qualquer um, não sabemos quem é o homem alto que conduz o “corpo inanimado do seu irmão”, tampouco quem é o seu irmão que é colocado ali no chão frio. O que sabemos é que a terra recebe o frio mortal do humano e que os heróis de Pernambuco antigo chegam para recepcioná-lo; deve tratar-se de uma alma ilustre, para ser recebida por heróis.

A belíssima passagem final do poema produz uma sensação estranha de solidariedade unida à imagem da “sombra das velhas mangueiras, por um momento, Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo”. Não há drama nem afetação, somente o lirismo, puro e simples, reforçado também pela imagem solidária do último verso: “Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro.”.

As sombras irão reaparecer na próxima poesia analisada. Curiosamente, o título do poema também marca uma data, é dezembro:

Dezembro

Feliz Dezembro!
Profusão de verdes novos
As cajazeiras todas se enfolharam,
Sobre os telhados voando as andorinhas;
Feliz Dezembro!
Como vai florido este verão!

Sombra de nuvem corre pela estrada,
Sombras de árvores curvando-se recuam, rastejam:
Negros escravos do sol;
Eu vejo os subúrbios tranqüilos,
A paz dominical entre os homens e as coisas,
As casas brancas de telhados de biqueira
E fico a pensar e a sentir
Dentro da 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.

1934
(CARDOZO, 2008, p. 160)

Novamente temos a sensação de que o tempo se afasta lentamente, de acordo com o pesar da voz lírica, em direção a um ponto cada vez mais distante, incerto. Fica a imagem de horizontes e árvores deixadas para trás à medida que a claridade do verão se apaga e a sombra aparece. Em “Feliz dezembro!”, o tempo sazonal é o mote principal do poema, entretanto o poeta ressalta que esse é um tempo passado, saído da memória e recuperado pela linguagem poética. Um tempo em que “As cajazeiras todas se enfolharam,”, porém a alegria festiva que envolve o verão é curta, logo se aproxima a “sombra de nuvem” que “corre pela estrada”, imagem recuperada por Cardozo em vários de seus poemas.

O poema é de 1934, marcado pela presença do eu lírico e seu estar no mundo. O sentimento da alegria do verão em dezembro começa e termina com o ponto de exclamação que marca o início e o fim da primeira estrofe do poema: “Como vai florido esse verão!”. Como foi, seria o verbo. A passagem do tempo passado para o tempo presente é marcado pelo verso “Sombra de nuvem corre pela estrada” e traz consigo o momento presente.

A imagem que se segue é ambígua. Em demonstração de humildade ou de pânico, as “Sombras de árvores curvando-se recuam, rastejam:”, os verbos destes versos criam uma atmosfera sombria e os dois pontos utilizados prolongam uma sentença que, a princípio, parece desarmônica: “Negros escravos do sol;”. Nesse sentido, as sombras das árvores projetadas pelo sol podem ser esses escravos, estas existem em função deles, entretanto, não podemos subestimar a capacidade que Joaquim Cardozo tem em seus poemas de recuperar em um só verso todas as contradições vividas pela cidade do Recife nas décadas de 1920 e 1930.

Esse verso interage com os demais na medida em que ele articula a quebra de um tempo significativo para o poeta. A concisão dramática desse verso também está no fato de evidenciar a ruptura entre indivíduo e comunidade, imagem expressa nos versos “Eu vejo os subúrbios tranqüilos” e na “paz dominical entre os homens e as coisas,”, onde não há relação humana. Nas entrelinhas do poema, os versos

resgatam mais uma vez a tensão entre a paisagem pré-industrial e a que dá sequência à modernidade.

Perdida a clareza do verão, resta a dúvida mediada pela sombra, dúvida sobre o futuro: “Tenho a suspeita de um talvez feliz,”; dúvida sobre o passado, “Vaga incerteza de um prazer antigo.”; e um paradoxo no presente: “Ah! Desejo de lembrar coisa esquecida,”. Se o poema se acerca de um tempo caótico, o poeta, no entanto, tenta recuperar um tempo positivo na memória, seja no passado, seja no futuro. Vale ressaltar a maneira que Cardozo recupera a simplicidade da paisagem nordestina liberando-a ao mesmo tempo dos arquétipos do folclore regionalista e universalizando-a. É o que faz também com um elemento tipicamente nordestino, o caju. Vejamos:

Chuva de Caju

Como te chamas, pequena chuva inconstante e breve?
Como te chamas, dize, chuva simples e leve?
Teresa? Maria?
Entra, invade a casa, molha o chão,
Molha a mesa e os livros.
Sei de onde vens, sei por onde andaste.
Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos
Onde as mangueiras florescem, onde há cajus e mangabas,
Onde os coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros
E em noites de lua cheia passam rondando os maruins:
Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.
Invade a casa, molha o chão,
Muito me agrada a tua companhia,
Por que eu te quero muito bem, doce chuva,
Quer te chames Teresa ou Maria.

1936
(CARDOZO, 2008, p. 166)

Cardozo gostava de acompanhar a floração das árvores. Sobre esse poema, o poeta afirma em entrevista que estava lendo quando, de repente, ouviu ruídos de passos como alguém que entrasse na sala. Logo percebeu que era a chuva, uma chuva de grossos pingos que pulava pela janela e invadia o aposento. Na época, Cardozo morava no “Beco do Caju”, o que explica o título da pequena obra de arte que traz novamente como elementos o vento, a chuva, as árvores frutíferas, o tempo sazonal e o subúrbio de “Dezembro”. O poema, que é de 1936, já antecipa em sua forma a utilização de algumas rimas e grande musicalidade.

É recorrente também na obra de Cardozo mulheres com “mar” no nome. “Maria”, “Mariana” são alguns desses nomes que têm em sua grafia um símbolo regional. A chuva em “Chuva de Caju” reaparece traduzida curiosamente, na condição feminina, como se ela comportasse os traços de leveza e fragilidade do seu fazer poético, contrabalançados pelo peso e pela precariedade dos símbolos modernos.

O poeta antropomorfiza a chuva e com ela tem certo tipo de monólogo: “Como te chamas, dize, chuva simples e leve”, diz que sabe de onde ela vem: “Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos”. A imagem da contradição é revelada pela passagem da chuva tanto na cidade quanto no campo, entretanto, no campo a natureza responde à sua passagem, com as mangueiras florescendo, com cajus, mangabas, com coqueiros se aprumando nos baldes.

Dessa imagem de flores, frutos e silêncio, o eu lírico se transporta para o cenário de lama do mangue e seus maruins, retornando, posteriormente, à sua casa. Como se a chuva o levasse por todos esses lugares e nele despertasse todas essas imagens e cheiros. Realmente sensorial, “Chuva de caju” parte de um elemento tão regionalizado e cantado por poetas do nordeste, contracenando com algo tão amplo como a chuva.

Saindo da cidade de Recife, seu cenário particular e entranhado, cidade que abriga sua recordação, seu devaneio e sua vivência, Cardozo ruma para o universal. Muito afastado de visões limitadas e limitantes, de segregações vazias e reducionistas do conhecimento, Cardozo engendra uma trama que se afigura como essencialmente lírica, contempladora da grande e universal experiência do humano.

2.3 O Engenheiro

A perspectiva trazida pelos poemas até aqui lidos recoloca a questão da modernidade no Brasil, vista não apenas de um ângulo autor/regional/local, mas, sobretudo, percebida pelo viés de uma modernidade propiciada pelo projeto de industrialização tardia, como disse Homero José Vizeu Araújo, sobre a poesia de Cabral, que neste sentido se assemelha a poesia de Cardozo: “E no contexto que nos interessa, isto é, na periferia do capitalismo – se for em Pernambuco, é na periferia da periferia.” (ARAÚJO, 1999, p. 55).

Na segunda metade da década de 1940, o mundo vivia o período pós-guerra, com o início da Guerra Fria, representada por duas grandes potências – Estados Unidos e União Soviética. Na literatura, esse período foi caracterizado por um forte ciclo de renovação, tanto na prosa quanto na poesia, marcado pelas pesquisas formais e personalizadas por seus autores, cada um deles com características próprias.

Cardozo perpassou por diferentes estilos dentro da mesma escola. Criou poemas com elaboração na forma à moda cabralina, como é o caso de “Anjos da Paz”, escrito em 1947 e publicado no livro *Poemas*. Sobre esse poema, Mário Hélio Gomes de Lima afirma que,

A tendência para uma forma mais pura e mais musical vai acentuar-se muito devagar, atingindo a solução mais perceptível ao leigo somente nestes últimos anos em que o poeta manejará com sabedoria o verso de sete sílabas, arrancando de sua monotonia natural uma linha melódica sutil e paradoxalmente grave. (LIMA, 2008, p. XVIII).

O belo poema compõe-se de 163 versos, divididos em 18 estrofes desiguais, com predominância do heptassílabo e rimas, que embora irregulares, imprimem um ritmo marcante. Após a descrição dos fabricantes de armamentos como anjos apocalípticos, o sujeito lírico invoca a presença do soldado desconhecido e lhe entrega a voz do poema, como no fragmento abaixo:

[...]

O soldado:

Embora o corpo repouse
Já livre do meu cansaço
E o nível da luz se estenda
Na ausência do sofrimento,
Uma dor sinto no braço
Profunda como a lembrança,
Dor ainda na perpétua
Cicatriz do movimento.

Pois assim mesmo encerrado
Nestas muralhas de frio,
Daqui, da sombra fechada
Do chão que eu próprio formei,
Eu vejo a chama do dia
Eu vejo a glória do rei,
Vejo a flor, o verde, o gado,

O idílio, a pátria de alguém
Por quem feri e matei.

Aqui no centro isolado
Deste casulo de cinza
Guardo o sopro que me resta,
Ouvindo os surdos gemidos,
As vozes desesperadas,
As palavras proferidas
Pelas bocas soterradas,
Pelos lábios das feridas,
Como a chuva sobre o sono
Dessa eterna madrugada.

Mas a dor de mim reflui,
Dor que exprimo e em que me exalto
Sentindo bater nas lajes,
Como em tambores de asfalto,
A marcha da multidão:
Sentindo as ondas de ferro,
Sentindo as ondas de assalto
Que vêm dos carros de guerra
Até às grades de pedra
Que encerram meu coração.

Um desejo então consagro,
Profiro sobre as memórias;
Desejando que me dessem
Uma terra, um chão mais doce,
Uma terra sem fronteiras,
Sem crateras, sem trincheiras,
Um chão puro e mais feliz
Onde pastassem ovelhas
Ou, bebendo o azul do dia,
Crescessem também roseiras.

Terra fértil, solo ativo,
Chão materno e universal,
Onde o meu corpo voltasse
Ao seu repouso natal;
Onde o meu corpo lavrado,
Perdido em nome e lembrança,
Chegasse enfim à amplitude
Da pureza vegetal.

1947
(CARDOZO, 2008, p. 173).

O soldado narra a sua desventura a partir da morte. A “cicatriz do movimento” é a lembrança dolorosa de uma vida que se desfez desfazendo outras vidas. Da sua sepultura, “Do chão que eu próprio formei,”, o soldado vê “a flor, o verde, o gado;”,

os elementos naturais o relembram do que ele perdera. A própria morte e a percepção continuada do sofrimento humano ainda em marcha são descritas neste poema pela fusão de temas frequentes no vocabulário cardoziano, aqui retratadas por uma combinação de lembranças. Nas duas estrofes finais temos a transfiguração do ser humano em um vegetal através decomposição do seu corpo e da sua aspiração pastoral.

Também no poema intitulado “Arquitetura nascente & Permanente”, de seu livro *Signo Estrelado*, de 1962, Cardozo demonstra apuro e preocupação com a forma. Não por acaso, este poema é dedicado a Oscar Niemeyer (a quem ele chama de “arquiteto-poeta”), a Manuel Bandeira, a João Cabral de Melo Neto e a Thiago de Melo (os chamados por Cardozo como “arquitetos da poesia”). Antes de começar o poema, Cardozo escreve uma nota em que propõe uma espécie de “intervalo aberto” na sintaxe e na métrica:

Na impossibilidade de determinar uma sílaba ideal de grandeza constante para servir de medida aos versos deste poema, resolvi construí-los de maneira que a diferença das suas medidas fique contida no intervalo aberto: sete e meia sílabas – oito e meia sílabas. (CARDOZO, 2008, p. 218).

Segue o fragmento do poema, abaixo:

[...]

E nessa pedra inerte e fria,
Onda de magmas profundos
Filha do fogo e da agonia
De internas forças indormidas,
Que exerceram ação genésica
Antes do amor, antes da vida;
Nessa pedra, hirta memória
Inclui, compõe, guarda silêncios
Das mais remotas harmonias;
Perenemente as noites guarda
Dos longínquos primeiros dias.

Atraídos pelo silêncio
E pela paz noturna os homens
Chegaram; por ínvias florestas
Abriram sendas, e passaram,
Das lianas através da renda,
Através das fendas das montanhas.
Mudos de medos e arrepios,

Guiados por bandeiras de vento,
Pelo coro dos rios selvagens...
Vieram de paragens flutuantes,
Andaram passos vacilantes,
Venceram espaços incertos
E inacessíveis, mas chegaram...
Chegaram e reacenderam
A pedra fria. Abriram portas
Cavaram profundas abóbadas,
Romperam pátios, galerias...
[...]
(CARDOZO, 2008, p. 221-222).

O fragmento pertence à segunda parte do poema que se inicia com a imagem de homens de todos os tempos chegando em multidão, reunindo-se em torno da edificação. O tema da construção pode se voltar também para a elaboração da sua própria poesia. A construção não é somente das cidades, mas do próprio poema. A metalinguagem torna a linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas sem deixar de dar espessura ao poema por meio da concretização das coisas, dos corpos, das sensações, do concreto armado, do ferro.

Cardozo também escreveu poemas voltados para a questão social que podem ser lidos dentro da dinâmica histórica da geração de 1945. Nessa fase, o poeta manteve seu olhar introspectivo, mas aberto, como espectador de uma realidade estranha. Vejamos como isso se dá no poema a seguir, do livro *Poemas*.

Autômatos

No barulho das usinas,
Na sombra áspera e pálida que desce dos *sheds*,
Um dia os homens desapareceram.
No entanto
Braços de ferro gesticulam enérgicos,
Bocas, abertas, de fogo vociferam,
Ouvem-se vozes telegráficas de comando.

Autômatos!

Os homens se encantaram,
Se enlearam, se perderam
Nas formas e movimentos dos grandes maquinismos?

Ou são as almas que trabalham,
Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?

Oh! Com certeza os homens morreram
E às máquinas legaram

O sopro divino.
(CARDOZO, 2008, p. 163)

O título do poema já nos remete à questão do progresso tecnológico: autômato – é um tipo de maquinismo, posto em movimento por meios mecânicos. A natureza apropriada e depois abandonada pelo capital, que aparece em “Inverno”, agora abre espaço para a apropriação e transformação do homem, por este mesmo capital.

Foi no “barulho das usinas” e “Na sombra áspera e pálida que desce dos sheds”, que os homens desapareceram e, em seu lugar, surgiram braços de ferro e bocas de fogo: “Braços de ferro gesticulam, enérgicos/ Bocas abertas, de fogo vociferam,/ Ouvem-se vozes telegráficas de comando”.

A constante presença de máquinas e vapores na poesia de Joaquim Cardozo não se limita a “Autômatos”. Elas já aparecem discretamente em suas primeiras poesias, como é o caso de “As Alvarengas” – onde já estão presentes as caldeiras, as chaminés e os parafusos. Isso se estende por toda sua obra, até seu último livro, de publicação póstuma, *Um livro aceso e nove canções sombrias*, de 1981.

Em “Autômatos”, a escolha dos adjetivos, verbos e substantivos revelam a nova situação dos homens, que legaram o sopro divino às máquinas. A palavra “sheds” substitui “barracões”, abrigos para os que trabalhavam na bagaceira dos engenhos. Essa substituição traz consigo a perda da autonomia linguística e cultural; as vozes telegráficas de comando recriam o espaço impessoal da telegrafia.

Os sons das palavras “enérgicos”, “vociferam”, “telegráficas”, emprestam aos versos o barulho estridente das máquinas e, ao mesmo tempo, se contrapõem à palavra “Autômatos!” do oitavo verso, que tem som fechado, e marca o vocativo, o nome pelo qual agora os homens são chamados. “Autômatos!” que significa, também, aquele que não age nem pensa por conta própria, ou seja: mero repetidor de ações.

“A visão da máquina do mundo confunde-se com a do mundo das máquinas”. (BASTOS, 2010, p. 13). Há a absorção do sujeito pelo objeto e, diante desta afirmação, convém fazer a seguinte pergunta: as características humanas foram transferidas para a máquina – ou foram os homens que se automatizaram? Sobre isso, há uma reflexão do eu lírico em forma de questionamento: “Os homens se encantaram, Se enlearam, se perderam/ Nas formas e movimentos dos grandes

maquinismos?”. Os verbos dão a impressão de gradação: primeiro o encantamento, a magia, depois o vínculo e, para finalizar, a perdição.

A quinta estrofe começa com a continuação do questionamento dos versos anteriores: “Ou são as almas que trabalham,/ Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?”. Estes versos tentadoramente nos aproximam do campo do trabalho forçado, e poderíamos também dizer que os verbos também estão em gradação: primeiro, as almas que trabalham; depois, as almas forçadas, as almas perdidas; finalizando com almas penadas, almas que padecem do trabalho alienado. Estruturalmente falando, a questão do trabalho estranhado fica clara pela própria repetição da palavra “alma”, reproduzindo a mecânica e a automatização humana.

Após esses dois questionamentos, o eu lírico nos dá a tenebrosa resposta, no verso quatorze, que inicia a última estrofe: “Oh! Com certeza os homens morreram/ E às máquinas legaram/ O sopro divino.”. Cardozo, por meio de sua poesia, mede a intensidade dessa verdade, e faz saltar aos nossos olhos o que a ideologia esconde. E, ao falar das máquinas, do reflexo do objeto no mundo pela poesia, o cientista-poeta reflete sobre o sujeito no mundo das máquinas.

Independentemente da intenção do poeta, a ideia de alienação está muito próxima à imagem poética de “Autômatos”. No processo de produção da modernidade, o homem deixa de ser autônomo para ser autômato. Esse é o quadro trágico e pavoroso criado pela era tecnológica. Quadro este que se oferece como substância, para a criação poética de Joaquim Cardozo.

Ainda na geração de 1945, Cardozo caminhou pela sutileza do intimismo lírico, como o fez também, na prosa dessa escola, Guimarães Rosa. Publicado em 1960, no livro *Signo Estrelado*, o poema “Cinematógrafo” recupera na lembrança do poeta os anos entre 1920 e 1924, em que ele trabalhou como topógrafo no interior de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Da sua capacidade de transformar em poesia a experiência do cotidiano é que certamente surgiu o poema. A sequência fotográfica captada pelo cinematógrafo – que é um aparelho com que, por meio da fotografia, se produzem cenas animadas – é traduzida liricamente, pelo poeta, com imagens verbais:

Cinematógrafo

E assim vos digo:

Foi no engenho Araçu que encontrei o Persinunga:

Colhi a rapidez das suas correntezas,
Apanhei todas as cotas do fundo do seu leito,
Detive o volume de suas águas cor-de-mel,
Liguei, amarrei muito bem as suas margens cobertas de ingazeiras.
Trouxe depois comigo todo o rio
Dentro da minha caderneta de campo
Que tenho ali guardada naquela escrivantina.

Em tardes de verão, quando me regresso nas lembranças,
Faço correr o Persinunga. Liberto suas águas morenas,
E me contemplo nelas. Contemplo as esperanças de longe
Na paisagem de outros tempos;
E, molhada nessas águas-imagens, impercebida e rastejante,
Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga.
(CARDOZO, 2008, p. 206).

Em “Cinematógrafo”, os verbos “Colhi”, “Apanhei”, “Detive”, “Liguei” e “amarrei” ditam o ritmo ligeiro das primeiras estrofes do poema. Eles dão ideia de domínio sobre o objeto e contrastam com os da última estrofe: “correr”, “liberto”, que dão a ideia de soltar, libertar. A lembrança do poeta aprisiona o rio, mas sua poesia o liberta, o faz correr por entre a linguagem.

A imobilidade da primeira estrofe “Trouxe depois comigo todo o rio – Dentro da minha caderneta de campo – Que tenho ali guardada naquela escrivantina.” se torna movimento na última “Faço correr o Persinunga. Liberto suas águas morenas.”. O olhar do poeta recupera o rio num tempo passado e, ao ver o rio, o poeta se vê refletido: “E me contemplo nelas.”. O rio é neste poema uma memória carregada, uma anotação feita em uma caderneta de campo, uma caderneta de trabalho, e guardada em uma gaveta. O rio passa a ser o lugar onde se cumpre a contemplação no percurso da água, uma esperança ao longe, uma paisagem outra. O rio recupera a experiência contemplativa, é uma insinuação, como água-imagem, da presença invencível da esperança que pode sempre ser trazida de volta ao abrir a caderneta e deixar fluir a memória.

O rio e a esperança são imagens que se movem no poema. Note que já no título há uma indicação da rapidez da passagem de fotogramas, numa série instantânea de imagens que se movem ou que provocam a ilusão do movimento. Estas imagens podem ser revistas em algum outro momento, recuperadas para ver de novo, um regresso no tempo, numa lembrança para provocar de novo um

acolhimento. A simplicidade da imagem que aprisiona o rio em sua caderneta de campo caracteriza um dos altos pontos da lírica cardoziana.

Também retirado do livro *Signo Estrelado*, o poema “O Canto do Homem Marcado” já introduz um movimento poético que se distanciava aos poucos da temática regional e apelava para novos recursos, que já estavam em voga desde a data em que o poema foi escrito, em 1952. Estes recursos foram posteriormente melhor desenvolvidos pelo poeta a partir da Poesia experimental de 1956. Vejamos:

Canto do homem marcado

Sou um homem marcado. . .

Em país ocupado

Pelo estrangeiro.

Sou marinheiro

Desembarcado;

Marcho na bruma das madrugadas;

Mas –

Trago das águas

A substância

Da claridade

DA CLARIDADE!

Sou o indefinido,

O inesperado

Viajante da tarde nua,

Que uma dor augusta comoveu. . .

Tudo a renuncia,

Tudo

O que eu conservo

De altivo e puro,

Sob o meu manto adormeceu.

Em outros tempos e antigos

Plantei alfaces, vendi craveiros,

Fui hortelão, fui jardineiro;

E a escura terra. . .

Terra

Dos meus canteiros,

Sempre arqueava o dorso

Ao gesto amigo

De minha mão.

Hoje provo, na boca, um desgosto,

Hoje tenho, no sangue, um sinal

Que não foi e não é das algemas

Da prisão da Vida,

Nem do jugo da Terra,

Nem do pecado original.

Muito bem sei, senhores,

Que sou um sonho cravado na morte,
Que sou um homem ferido no olhar. . .
E que trago, bem viva, entre as nódoas do mundo,
A mancha do meu país natal.

Sou um homem manchado de sombra
No sonho, no sangue, no olhar,
Sou um homem marcado. . .
Em país ocupado
Pelo estrangeiro.

Mas esta marca temerária
Entre a cinza das estrelas
Há de um dia se apagar!

Por isso é que me amparo às mãos dispersas da noite. . .
E pelos pés difusos do vento é que marcho
Na bruma das madrugadas. . .
Trazendo das águas a substância
Da claridade
E um cheiro manso
De manhã fria. . .

Oh! Soledade!
Oh! Harmonia!

1952
(CARDOZO, 2008, p. 212).

O poema “Canto do homem marcado” é carregado de uma imagem melancólica, próprio das elegias. Na antiguidade, a elegia era uma composição da poesia lírica monódica (ou seja, declamada pelo próprio poeta, geralmente, e acompanhada por um só instrumento musical – como a lira), daí a ideia de canto, no título do poema.

Enquanto executa o trabalho poético, o poeta fala também do trabalho reificador, do trabalho moderno e alienado. Como vimos em alguns poemas anteriormente, em “Canto do Homem marcado” o poeta também se manifesta nas três dimensões temporais: no passado, enquanto recorda de um momento em que o trabalho não-estranhado era possível; no presente, enquanto o trabalho reificado é a realidade; e no futuro: o poeta canta outra lembrança, mas, paradoxalmente, uma lembrança do futuro, em que o contrário do que vive em seu presente era/será possível.

É preciso salientar o contraponto entre claridade e sombra. A claridade (passado) é perdida, e logo o poema é mediado pela sombra (presente), e há

novamente o retorno da claridade (futuro). Estamos diante de uma obra que discute algo dialético: o poema, que está contra o mundo do trabalho estranhado, mas faz parte desse mundo. É a metonímia da contradição da própria arte que carrega a “substância da claridade”, mas também a “nódoa do mundo”, porém ela se recusa a se limitar como mercadoria.

O poema se inicia com a estrofe que terá em seus primeiros versos eleitos uma variante de refrão. Isso porque esses versos, ora aparecem integrados no início, ora no final de diferentes estrofes: “Sou um homem marcado.../ Em país ocupado/ pelo estrangeiro.”. O poema segue, então, com afirmativas sobre o que o eu lírico sabe dele mesmo, “Sou o indefinido,/ O inesperado”. A sonoridade dos versos das duas primeiras estrofes dá o tom fúnebre, acentuado pela coliteração que ocorre na repetição das consoantes bilabiais /p/ nas palavras “país, ocupado e pelo”; e /b/ nas palavras “desembarcado, bruma e substância”. Há também a assonância do som da letra /d/ nas palavras “desembarcado” e “madrugadas”, e da letra /o/ nas palavras “sou, ocupado, estrangeiro e marinheiro”. O canto que se ouve é de um lamento, de alguém que perdeu seu lugar no mundo, e está sem lugar diante de uma nova realidade: “Sou marinheiro/ desembarcado”.

No verso seguinte a essa estrofe, encontra-se deslocado graficamente, para a direita, seguido de travessão, para destaque. A conjunção adversativa “Mas”, aparece e, neste momento, o poema se abre para uma nova perspectiva, a atmosfera sombria da primeira estrofe, o mistério causado pelo nevoeiro de quem “Marcho na bruma das madrugadas;”. Abre-se, ainda, espaço para a assonância do som da letra /a/, das palavras “água” e “claridade”, e nestes versos claros, abertos, temos o eu lírico como alguém que traz algo: “Trago das águas/ A substância/ Da claridade”, algo que ilumina, mas que antes é substância, é permanente, tem natureza, é essência e revela luz aos olhos. Então, um novo registro é introduzido no poema: o verso 11 está em caixa alta, para dar mais ênfase, para deixar mais clara a sua “CLARIDADE”.

O poema possui características de canto, não somente por seu encantamento sonoro, pelo título ou pelo uso de uma variante de refrão. Temos também algo bastante curioso: uma repetição enfática de palavras que acaba tornando o poema, de certa forma, espelhado, reflexivo, como algo que se volta para si mesmo. Essa ideia de canto é proporcionada pelas rimas, pelos versos bem cadenciados e principalmente pela repetição de algumas palavras, em versos seguidos, como é o

caso da palavra “claridade” no verso 10 e 11; da palavra “Tudo” nos versos 16 e 17, e a palavra “terra” nos versos 24 e 25, sendo que os versos 11, 17 e 25 são deslocados graficamente para a direita.

Para a análise, este poema poderia ser dividido em quatro partes. A primeira que vai do início até o verso 20, em que, no tempo presente, o poeta nos apresenta o eu lírico e seu dilema de ser estrangeiro em sua própria terra. A segunda parte, com início no verso 21, o tempo passado se presentifica. Isso fica claro se lermos o verso que inicia esta parte: “Em outros tempos e antigos”; o eu lírico nos apresenta um momento passado, em que o trabalho artesanal, como lidar com as plantas e a terra, era seu ofício: “Plantei alfaces, vendi craveiros, “Fui hortelão, fui jardineiro;”. E, neste momento, tem-se a imagem mais bela do poema: “E a escura terra.../ TERRA/ Dos meus canteiros,/ Sempre arqueava o dorso/ Ao gesto amigo/ De minha mão.”. Assim mesmo, com a palavra “TERRA” em caixa alta, em destaque, como se ela recebesse a carícia do camponês e se erguesse para seu gesto amigo de sementeira, de trato. A imagem da terra se arqueando para ser semeada é a metonímia do trabalho não-estranhado, do trabalho artesanal, e, por que não, do trabalho poético.

No verso 30, temos o fim da segunda parte e o início da terceira, em que o poeta fala do seu momento atual: “Hoje provo, na boca, um desgosto,”. Temos o advérbio temporal e a conjugação verbal no presente. O gosto presente em sua boca é um “des-gosto”. A marca que o poeta fala desde o título, “Que não foi e não é das algemas/ Da prisão da Vida,/ Nem do jugo da Terra,/ Nem do pecado original.”, é a “marca temerária” da periferia, da subordinação à soberania do capital estrangeiro.

O eu lírico vê o mundo pela “substância da claridade” manifestada no momento em que preparava sua memória para falar de um passado e, por meio dela, pode ver as “nódoas do mundo.”. Inicia-se no verso 46 a quarta e última parte do poema, introduzida após a variante de refrão do canto: “Sou um homem marcado.../ Em país ocupado/ Pelo estrangeiro.” E, novamente, pela conjunção adversativa “Mas”, assim como foi a passagem da primeira estrofe do poema para a segunda, novamente, como um reflexo: “Mas esta marca temerária/ Entre a cinza das estrelas/ Há de um dia se apagar!”. A quarta parte do poema tem em seus verbos o tom da esperança, o tom da liberdade, a quebra das algemas, a anulação da marca.

Já no verso 50: “E pelos pés difusos do vento é que marcho”, temos pés sem direção determinada, mas marcham, com firmeza, em busca dessa esperança: “Trazendo das águas a substância/ Da claridade/ E um cheiro manso/ De manhã fria...” um futuro que se inicia com a promessa de uma manhã clara, finalizando o jogo de luz e sombra do poema. Porém, o fato de o poema se repetir, de se alongar, nos faz pensar se, com essa manhã, não venha também, um mundo repetido, reproduzido, e ele amanheça tal como o é hoje.

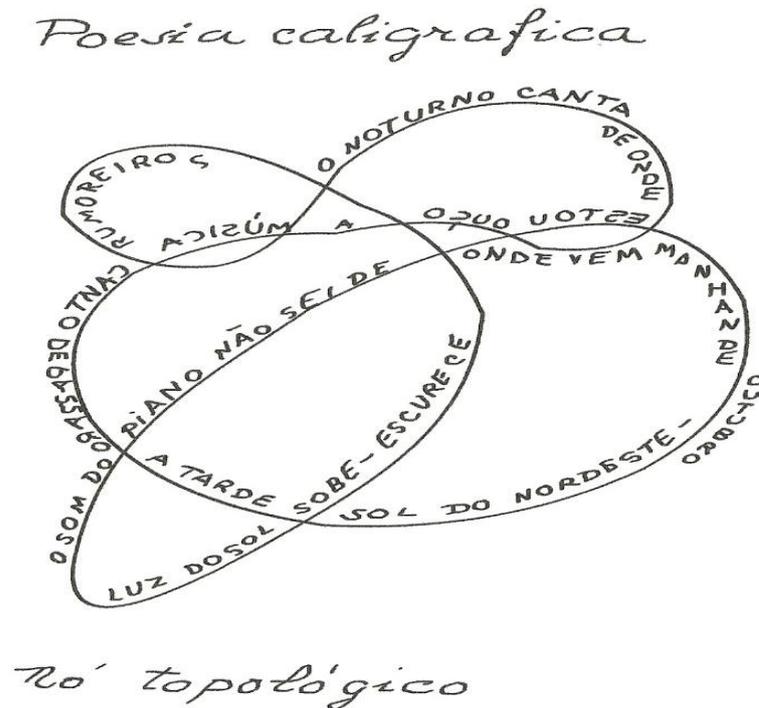
Nos dois últimos versos, o poeta inicia com a interjeição “Oh”, que tanto quer dizer alegria ou dor, admiração ou espanto, ou seja, seus próprios contrários. O poema é construído pelas tensões entre as recordações do passado e o momento presente: “Oh! Soledade!/ Oh! Harmonia!”, e a falta de companhia em seu olhar, o estado de tristeza de quem se acha só, a solidão; na qual não podemos nos esquecer de que “harmonia” é, também, um conjunto de sons que constituem o acorde musical, ou seja, é a própria arte de ordenar estes acordes que caracteriza o canto, além da qualidade que torna a frase ou o discurso agradável ao ouvido.

No mais, o que se pode afirmar é a existência de um realismo em Cardozo, que está mais na capacidade de captar formalmente o movimento da sociedade que lhe foi contemporânea e menos no uso do retrato pitoresco do país. Trata-se de uma representação do mundo e de si mesmo, inquieta e pautada pela dúvida. Assim, o país apresentado por Cardozo é mais do que a pátria pitoresca e mítica da cor local. Seu realismo é soma do seu profundo conhecimento da realidade brasileira e de seu valor estético universal, como se pode perceber no uso das conquistas estéticas da vanguarda. Essas conquistas foram bastante utilizadas por Cardozo nos poemas que se aproximam da fase da Poesia Experimental, nas décadas de 1950 e 1960.

2.4 O esteticismo subjetivo e a poética experimentalista

Joaquim Cardozo, comentando sobre as possibilidades gráficas de se compor um poema, afirma em uma entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, em novembro de 1978, que esses poemas se desenhavam como árvores lógicas, tecidos, favos, crivos. Comenta que partia de uma palavra, abria ramos nela e provocava a leitura da esquerda para a direita, de baixo para cima, da direita para a esquerda, de cima para baixo; que, com isso, acreditava apresentar, então, “a possibilidade de se ler um poema como se vê uma pintura: não se pode vê-la toda de uma vez” (CARDOZO

apud LIMA, 2009, p. 61). Um exemplo desse tipo de poema, elaborado por Cardozo, segue abaixo:



(CARDOZO, 2008, p. 395).

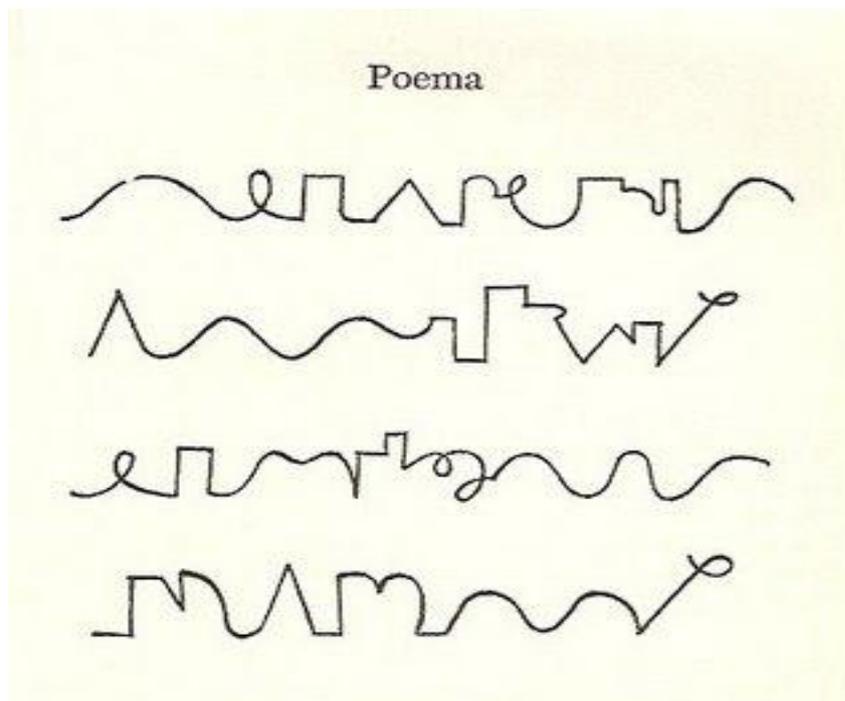
Nesse sentido, Cardozo produziu uma série de poemas a que ele chamou de “Poemas caligráficos”, que foram publicados em livro apenas no ano de 2008, na edição das obras completas do poeta. A série de poemas caligráficos do poeta pernambucano revela uma espacialização do poema pela inscrição de linhas curvas que, por vezes, chegam a sugerir obras de arquitetura moderna brasileira, figuras geométricas tomadas da matemática e da topografia. Cardozo se atualiza, torna-se mais uma vez contemporâneo e se aprofunda nos estudos e na criação de poemas concretos:

Mais uma vez Cardozo reafirma a sintonia com uma tradição literária mais ampla, e no entanto afinada com o contexto de seu país. Assim, passa ao largo da poesia “intimista” da geração de 45, do Concretismo da década de 60 e, enfim, dos movimentos da Contracultura, da poesia “dessacralizadora” que “ se concretiza na desqualificação estilística – confusão e mescla de dicções, rotinização de procedimentos disruptivos, naturalização e

conseqüente banalização do poder de sugestão da imagem poética”.
(D’ANDREA, 1993, p. 205).

Dentro dessa escola, não podemos deixar de pelo menos mencionar os poemas em que Joaquim Cardozo fez uma espécie de assimilação da linguagem matemática e de conceitos científicos, como é o caso do seu poema “Visão do último trem subindo ao céu”, publicado no livro *Trivium*, de 1970, em que o poeta faz uma aplicação poética da Teoria da Relatividade ao trem, como meio de transporte no espaço e no tempo.

É necessário citar ainda a “Poesia de sistema”, em que os objetos são vistos a partir de seu interior, como por exemplo, no poema “Sistemas para casos apenas prováveis”: “Nesse caso é preciso usar-se/ O processo aleatório (estocástico)./ Para isso, fazer prospecções,/ E conduzir para alcançar/ O sistema mais próprio.” (CARDOZO, 2008, p. 389). Joaquim Cardozo também produziu a “Poesia dos processos estocásticos (aleatórios)”; segue o fragmento do poema: “Andar ao acaso”: “Quem vai caminhando ao acaso,/ Pode voltar mesmo prosseguindo/ Pode voltar de muitas maneiras:/ Seguir, volver ao meio do caminho.”. Para melhor visualizarmos o trabalho poético de Cardozo dentro da poesia experimental, leiamos ou vejamos o “Poema” a seguir, retirado do livro *Signo estrelado*, de 1960:



(CARDOZO, 2008, p. 211).

Esse poema representa caligraficamente uma trova, já que é formado por uma quadra heptassílaba. Os versos são cada linha do poema e suas sílabas poéticas podem ser contadas pela movimentação da linha caligráfica. Se atentarmos para o desenho final de cada linha, verificaremos ainda que essa quadra é formada pelo esquema de rima ABAB. Com isso, Cardozo produz uma escrita assêmica ao desvendar vocovisualmente a estrutura de uma forma poética específica, que se configura em uma espécie de fórmula do poema – em uma estrutura universalizante, para a linguagem científica, que tanto caracterizou a obra do poeta-engenheiro.

Cabe aqui ressaltar que jogos verbais utilizados nos métodos científicistas da poesia concreta de Cardozo têm tido como regra, assim como em seus sonetos, odes, e elegias, a crítica ao progresso industrial e à modernização, em busca da revelação de seus impasses e de seus recalques. Pode parecer que na poesia concreta a relação da poesia com a sociedade possa estar invertida, pois poeta e poema são transformados em porta-vozes da modernização. Entretanto os poemas experimentais de Cardozo seguem a escola da poesia experimental, mas não deixam de ser coerentes com o projeto literário desse poeta.

Em uma sociedade em que a incipiência técnica e econômica da nova era da máquina podia gerar expectativas promissoras, dado o desconhecimento das condições reais e desiguais dessa modernização e da presença opressiva da massificação e da industrialização – restou à vanguarda idealizar uma espécie de mundo dos sonhos, produtivista, coletivizado e racional.

Também pertencente a esse momento, temos “Poema para uma voz e quatro microfones” publicado em seu livro *Mundos Paralelos*, de 1970. Sobre esse poema, e sobre a inserção do poeta no Movimento Concretista, Felipe Fortuna, em “Cardozo, a equação do lirismo”, ressalta:

Estranhamente, Joaquim Cardozo jamais se fez elogiar pelos concretistas – que louvam o “Um coup de dés”, de Mallarmé, como poema que simboliza a morte do verso, e ignoram o “Poema de Eloi”, ou o magnífico “Poema para uma voz e quatro microfones”, em que o poeta radicaliza os experimentos de simultaneidade, o uso significativo do espaço da página e explora recursos gráficos. A sua absurda omissão dos manifestos concretistas talvez tenha uma razão de ser, caso seja observada a seguinte tese: Joaquim Cardozo é, no Brasil, quem efetivamente aproximou a percepção vebicovisual da expressão poética, harmonizando sua prática com o domínio de mais d euma dezena de idiomas e da filosofia da linguagem. (FORTUNA, 2008, p. 48).

O “Poema para uma voz e quatro microfones” é especial por ser um dos poucos poemas para vozes ou texto para performance, entre os modernistas. Além do texto ter uma forma experimental, ele possui sérias implicações políticas e uma alta qualidade lírica:

POEMA PARA UMA VOZ E QUATRO MICROFONES

Era no estado de um lugar
onde ao som de uma voz os
ouvisos falaram

A voz	Sol! < A pedra fala	> A noite canta
1° Micro fone	Saturno! < Não ouço bem quem fala	> A noite é um passarinho
A voz	Sol! < O vento é sólido	> A nuvem é de mármore
2° Micro	Antares! < Quem sopra assim tão forte?	> Os homens esmagados pela nuvem
1° Micro	Saturno! < Duras rajadas das folhas do vento	> A estátua de nuvem É o retrato de alguém
2° Micro	Antares! < Flautas de sopros Flautas de nuvens Cantando na pedra Dos rios maiores Firmados no céu. Sopros saxífragos Em seixos rolados Esteiras de neve, De gelo — granizos.	
A voz	Sol! < Sacerdotes da morte	> Criadores das armas
3° Micro	Sírius! < Para a vida: beber o sangue de outras vidas.	> Pela morte viver! Já era assim nas cavernas
4° Micro	Eridane! < O homem sempre viverá De sangue porque é sangue E nunca renunciará aos seus instintos antropofágicos Matar é começo de comer Comer: início, objetivo trágico — Comércio entre sangue e sangue	

A voz	Sol! < Civilização? Memória?	> Conservação? Cultura?
4° Micro	Eridane! < Aperfeiçoado é o meio de conservar	> A verdade é feita de erros
3° Micro	Sírius! < Mais aperfeiçoado ainda o de destruir	> Conservar é destruir
2° Micro	Antares! < De tudo fica um saldo de esquecimento	> Verdadeiro é o indecifrável
1° Micro	Saturno! < A vida é do erro A verdade começa Do homem no enterro	
A voz	Sol! < A vida para morrer O verbo para esquecer	> Martirizados morrem os profetas <i>Nas guerras morrem os poetas</i>
A voz	Sol! < Foi em Marcelcave 1918 Sobre um canteiro florido Deitaram o corpo de Otto Braun	> Ninguém mais se lembra dele Apesar da granada que o feriu Seu rosto sereno Ficou de frente à terra que o cobriu
1° Micro	Saturno! < No tempo dos profetas Eram eles que prediziam O que hoje predizem os poetas	
3° Micro	Sírius! < Em terras de França — 1917 Caiu em Arras Edward Thomas	> Aquele que pediu às palavras inglesas que o escolhessem como o seu intérprete
2° Micro	Antares! < De um navio de guerra que seguia para os Dardanelos, Abril — 1915. Na ilha de Styro desembarcou e morreu — Rupert Brooke	> If I should die think only this of me: That there's some corner of a foreign field that is forever England.
A voz	Sol! < Novas predições, novos poetas Será que entre nós Há dores prediletas?	

4° Micro	Eridane! < Filha de um povo perseguido Fugiu para se salvar da câmara de gases,	> Immer bette ich vor deiner Seele: Weisst du das?
	E morreu mendiga em Jerusalém: Else Lasker Schüler — 1945	
3° Micro	Sírius! < No fim dessa Guerra Um homem, um poeta Partiu na dimensão do Leste E desapareceu, sem morrer: Herwarth Walden.	> Pois, não era este o seu nome E não foi nunca encontrado O seu corpo: Passou da posição de um mundo A outra posição de um mundo adjacente

DE REPENTE TUDO ESCURECEU E A VOZ SE
ESCONDEU POR TRÁZ DE UM TELEFONE

(CARDOZO, 2008, p. 305-307).

Neste poema, enquanto uma voz fala, quatro microfones ecoam a memória do que ouviram, em espaços distantes entre si e tempos históricos diversos. Para tal, Cardozo utiliza-se de recursos teatrais, recurso que possibilita o entrecruzamento dos tempos, fato que também ocorre em alguns poemas anteriormente estudados.

Pela estrutura do poema podemos perceber que na primeira coluna se situa a voz e os quatro microfones, que irão proferir os discursos contidos na segunda coluna. Nesta, cada um dos quatro microfones e a voz invocam uma estrela: a voz invoca o sol; o 1º micro recorre a Saturno, que tem em uma de suas representações a imagem de um jovem deus solar com a cabeça ornada de raios; o 2º micro clama por Antares, que é uma estrela gigante, uma das mais brilhantes do céu noturno; o 3º micro evoca Sirius, que é a estrela mais brilhante no céu noturno e pode ser vista a partir de qualquer ponto da Terra; e o 4º micro chama por Eridane, que é uma das estrelas mais semelhantes ao sol, em sua grandeza.

O formato de tabela e as expressões matemáticas “<” e “>”, juntamente com a utilização de citações em língua estrangeira, são marcas estéticas do momento ao qual o poema pertence. Essas marcas contrastam com o conteúdo histórico revelado por ele. Ao falar da natural antropofagia humana, Cardozo neste poema parte do homem das cavernas: “Matar é o começo de comer” ou “Já era assim nas cavernas”. Outros momentos são indicados pelas citações de nomes e suas histórias.

O primeiro nome citado, como referência histórica, é o de Otto Braun, um escritor alemão, funcionário do Partido Comunista da Alemanha. Otto Braun foi preso e acusado de alta traição à pátria. Junto com colegas de militância, Olga Prestes, sua então namorada, conseguiu libertar Braun da prisão em 1928. O casal fugiu para a União Soviética, Otto Braun faleceu em Marcelcave, como indicado no poema, em 1918.

Outro poeta citado é Philip Edward Thomas, um escritor anglo-galês. É considerado um poeta de guerra. Thomas alistou-se nos Rifles dos Artistas, em julho de 1915. E conforme a informação do poema, ele foi morto em ação em Arras, em 9 de abril de 1917, logo após sua chegada na França. Rupert Brooke, que também é citado no poema, foi um poeta inglês que morreu tragicamente com apenas 28 anos, na batalha de Galipoli, durante a I Grande Guerra Mundial, como também foi indicado no poema. Brooke é também considerado um poeta e herói de guerra. Um fragmento de seu poema é utilizado por Joaquim Cardozo neste poema especificamente.

Outro nome citado é Else Lasker-Schüler, que foi uma poetisa judia alemã. Também alemão é o escritor, músico e crítico das artes Herwarth Walden, que utilizava o pseudônimo de Georg Levin, fundador da revista *Der Sturm* e principal popularizador do termo “Expressionismo”. Em 1932, ele dirigiu-se para Moscou, onde viveu exilado, em função da ascensão de Hitler e do pensamento comunista do autor. Vítima também dos expurgos de Stalin, Herwarth Walden foi deportado para Saratov em 1940, morrendo em circunstâncias obscuras no ano de 1941.

Sobre o conteúdo do poema, podemos afirmar que os nomes citados, suas vidas e seus ofícios convergem para o mesmo sentido. O campo semântico conduz o leitor a uma leitura política do poema. São soldados, militantes da esquerda, perseguidos, mortos e, sobretudo, poetas: “Martirizados morrem os profetas/ Nas guerras morrem os poetas.” (CARDOZO, 2008, p. 306).

Nesse caso, os elementos biográficos de cada personagem são reduzidos e depois, amplificados, fazendo a história de cada um pertencer a cada ser humano. Assim, a obra é consciência de si e da humanidade. O poema não é sobre alguém ou sobre uma classe, ainda que esteja imerso nela; o poema é também uma reflexão sobre a história da humanidade.

Sobre a forma, Cardozo, apesar de ter tantas vezes se enveredado por caminhos que se afastavam do verso, como é o caso em “Poema para uma voz e quatro microfones”, foi ao mesmo tempo fiel a ele. Enquanto produzia a poesia experimental, também produzia uma poesia lírica, melancólica, em que o tempo aparece novamente, mas agora um tempo de luto, de desesperança, da constatação da perda irremediável.

2.5 O Desencantamento

Os poemas de Cardozo que se encaixam na última fase do Modernismo brasileiro são poemas em que se percebe, no eu lírico, um profundo sentimento de desencanto do mundo, somado a um ar de despedida e de prenúncio de morte constantemente evocados em alguns poemas. Como é o caso de “Recife — várzea: último retorno”, de *Mundos Paralelos*, de 1970. Vejamos um pequeno fragmento:

[...]
Terra macia, formada de muitos longes

Trazidos pelas águas.
- Essa terra do meu nascer
Alhures
Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre,
A minha terra de morrer.
(CARDOZO, 2008, p. 269).

Em “Sonetossom”, Cardozo antecipa o pessimismo e a metalinguagem de seu artesanato poético, que serão intensamente trabalhados em seu último livro. Entretanto, o pessimismo nesse poema se reveste de ludismo estético, na aparente intenção de valorizar nas letras a contribuição da música e da pintura:

Sonetossom

I

Sonetossom é música – sonata –
Suíte da qual desponta o som da giga
Que o Novo a voz imita em voz antiga
E alude a um alaúde em tom de prata.

É canto inverso, divisão, cantata
Que do alto vem, do teto, minha amiga,
Onde a canção das cordas de uma viga,
Uma equação vibrante a mim relata.

Sonetossom é música, retrata,
Em traços de Bourrée e de Alamanda,
Aquilo que comove ou que maltrata.

Inda mais é, amiga, ouça o sentido:
A mímica do fogo em sarabanda,
A voz do tempo, pelo som, perdido.

II

Sonetossom é cor também... também...
Jalne sutil, rude açafão, dossel
Que do animal, da planta, a cor contém:
Composição de púrpura e pastel.

Como um tapete vai rolando, além:
De sucessivas cores, carrossel.
As margens dos seus versos entretém,
De cores vegetais, debrum, cairel.

Sonetossom, também, de cor brasil
Tingido está, de índigo, de anil. . .
Cores que a um povo deu prazer perdido.

Branco de Kaolim; de jenipapo
Preto retinto: mínimo farrapo,

De morta luz, bem sei, constituído.
(CARDOZO, 2008, p. 298).

A falsa intenção nos é revelada pela própria estrutura do poema. A forma tradicional do soneto é empregada, e o poeta já na primeira estrofe nos revela sua sutil ironia “Que o Novo a voz imita em voz antiga”. O cuidado na escolha vocabular, um tanto quanto erudita, se compararmos aos poemas até aqui estudados, e a profusão de cores da segunda parte adornam em excesso, e de caso pensado, o poema. A intenção nos é revelada nos dois últimos tercetos, em que segundo Moema D’Andrea (1993, p.184): “o poeta arma o confronto de duas espécies de estéticas, ou “mundos paralelos” – a estética da arte e a do desencanto do eu lírico.”.

Da primeira estética, Cardozo se apropria da forma do soneto e da tradição secular das artes, patrimônio este à disposição do mundo desenvolvido, do qual o próprio poeta é um beneficiário. Com a segunda estética, Cardozo arma um confronto com outra realidade, a do mundo subdesenvolvido: “Sonetossom, também, de cor brasil/ Tingido está, de índigo, de anil.../ Cores que a um povo deu prazer perdido.”. Sobre as implicações sociais do poema, Moema D’Andrea ainda ressalta que:

Note-se que o poema é aproximadamente dos anos setenta (ou imediatamente anterior) e o desencanto do poeta não descarta nem o processo econômico cumulativo, que vem da Colônia (“Preto retinto: mínimo farrapo”), nem do contexto especioso das décadas militares, com seu aparato desenvolvimentista. Por último, note-se também que toda a gama de cores em que o poema se equilibra, declina nas estrofes finais, tingindo-se de branco desbotado, que o “Kaolin” se encarrega de polir mostrando a ilusão do metal inferior, até atingir “a morta luz”. (D’ANDREA, 1993, p. 185).

Não podemos deixar de comentar a sonoridade do último terceto com a aliteração dos sons da consoante /p/ nas palavras “jenipapo”, “preto”, “farrapo”, contrastando com o /b/ de “branco” e /t/ de “retinto”; o som reproduzido no poema encaminha nossa leitura para o tema do preconceito. Essa imagem fica mais clara no primeiro verso do último terceto quando o poeta relaciona a cor branca ao mineral “kaolim”, nos dizeres de Moema D’Andrea, um “metal inferior”, mas a ironia mais sofisticada vem na última palavra desse verso, “jenipapo”, relacionada com o segundo verso: “Preto retinto: mínimo farrapo”. Isso se dá porque, nas camadas mais populares do Nordeste, a maneira de se reconhecer a mistura da raça negra no

recém-nascido é observar se existe uma mancha azul-esverdeada na pele, na altura do cóccix. A essa mancha dá-se o nome de “jenipapo” e, pelo seu maior ou menor grau de intensidade, pode-se determinar o maior ou menor grau de branquitude ou negritude. Essa expressão também foi utilizada por Gilberto Freyre, em *Casa-Grande & Senzala*, no primeiro parágrafo do capítulo IV – “O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro”:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo - há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil - a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano. (FREYRE, 1992, p. 283).

Podemos afirmar que, em “Sonetossom”, Cardozo evidencia as contradições dos “Mundos Paralelos”, título do seu penúltimo livro, onde o referido poema foi publicado, em 1970.

Cardozo faleceu antes de poder ver a conclusão de seu mais belo e maduro trabalho, em 1978. *Um livro aceso e nove canções sombrias* é o livro póstumo, editado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe). A guarda destes poemas até então inéditos ficou ao encargo do documentarista Adamastor Camará Ribeiro, que fora secretário de Joaquim Cardozo em seu escritório de cálculos no Rio de Janeiro. Para Felipe Fortuna,

No póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), Joaquim Cardozo resgata tradições nordestinas, como a das cantadeiras e dos retirantes, ao mesmo tempo em que escreve os seus versos e reversos, meditações de extrema complexidade na forma breve do heptassílabo. (FORTUNA, 2008, p. 49).

Para Hermenegildo Bastos, existe um jogo de linguagem que desenha a ambiguidade, em torno da qual as nove canções sombrias são elaboradas, já no título de cada uma:

Em número de nove, as canções aparecem sempre determinadas, e a marca da determinação está no conectivo que se lhe segue: I – “Canção para um fim de abril”; II – “Canção de uma espera sem fim”; III – “Canção para a nuvem da aeronave”; IV – “Canção que vem por

um caminho”; V – “Canção para os que nunca irão nascer”; VI – “Canção para que a noite chegue”; VII – “Canção de um rio que naufragou nas águas”; VIII – “Canção que veio de um sonho negro”; IX – “Canção de um tempo sem tempo” (os grifos são nossos). Os conectivos “para” (quatro vezes), “de” (três vezes), “que” (duas vezes) determinam as canções com a ideia de finalidade, posse e restrição. Evidentemente, isso não significa que o poeta crie sua canção com esta ou aquela finalidade, nem que a canção seja exclusiva de um rio ou de uma espera, nem tampouco que a adjetivação restrinja o sentido poético. Daí, em vez de determinações, convém falar de situação. As canções estão situadas. (BASTOS, 2012, p. 131).

Nas nove canções sombrias, ocorre a reincidência semântica e vocabular evidenciada nos poemas analisados anteriormente: sombras, nuvens, água, chuva são temas recuperados por Cardozo em suas canções. Vale ressaltar também que elas são claramente metaliterárias e intertextuais, como se fossem continuações, retomando os motivos, uma das outras. Abaixo, segue a III das canções sombrias:

Canção que vem por um caminho

Aberto sulco de um caminho
Profundo, vazado, extravasado;
Caminho cavado, cansado,
Perto da levada;
Perlongando este canal
Vem um canto ligeiro, vem longínquo.
Canção que vem por um caminho!
Perto das águas límpidas, serenas
Dentro do escoar sutil
De líquidas serpentes.

Canção que vem por um caminho,
Pelo acompanhamento da levada,
Dá um tom mais feliz e mais freqüente,
Cria uma orquestra inexplicável
cujo som não direito se percebe;
As folhas e os galhos do arvoredado
Que bordejam o caminho profundo,
Nos fazem esquecer muita lembrança
Muita saudade que já não existe.

Perlongando este caminho
Se ouve o som das águas perlustradas,
Em tonações sutis e messageiras,
Dessa canção que vem por um caminho.
Vem de largas e de longas e de lentas estradas
E se comprimem e se refazem num caminho só
Cada vez mais aprofundando o vale,
O vale e a várzea que se estende inerte.

Macios cantos se ouvem continuamente
Indicando os relevos entre arpejos
Acentuando os efeitos musicais.
Sob as palmas das palmeiras, ondulantes,
Comunicando a canção e seu quarteto
Comunicando a canção que vem
Que vem pelo caminho.

Canção acompanhada pela música
Dos capinzais à borda do caminho.
Dos capinzais, das folhas de parreiras,
Como instrumentos nascidos naturais;
No acompanhamento das notas necessárias
Encantando os que ouvem suavemente.

Canção, cantada pelos que se vão
Longamente caminhando, o som lavrando,
O som que unicamente se percebe
No caminhar da manhã aurorescente
Sentindo surgir do chão vidas e ruínas
Dejetos que já se foram há muito tempo
Pelo fundo sulco que abre este caminho
E onde inda se escuta a voz primeira
Primeira voz que passou pelo caminho.

Canção que vem pelo caminho
E nas curvas e profundas se apagara.
(CARDOZO, 2008, p. 362).

Quando começamos a ler um poema há um corte entre o mundo que vivemos e o mundo que adentramos, mas esse corte, em “Canção que vem por um caminho”, opera de maneira dialética: ao falar do seu próprio ritmo poético, a canção se refere também a um tipo de trabalho, o que é executado pelo poeta, e por meio dele nos une ainda mais ao mundo externo, isso porque ela parte desse mundo brutal e assume seu vínculo.

Devemos nos atentar para o título do poema. O verbo “vir” é empregado no presente, “vem – por um caminho”. Podemos dizer que esse caminho ainda não foi totalmente percorrido por essa canção, a ação ainda não foi concluída e está sendo executada no momento presente à medida que o leitor percorre também esse caminho, em que a própria poesia se constrói.

O poema inicia como uma reflexão sobre sua própria ação, “Aberto o sulco de um caminho”; o verbo que inicia o verso está no particípio passado e indica uma ação já concluída. O poeta, portanto, conduz o leitor a um momento passado, de certa forma, presentificado pelas lembranças do eu lírico. Vale lembrar que aqui,

como nos outros poemas de Cardozo, o tempo histórico é pleno e não se dá de forma cronológica e linear, nem tampouco por meio da soma do passado ao presente, pois o passado ressurgiu, sim, reatualizado. A presença do momento passado por meio da lembrança, nas canções sombrias, é a tentativa de opor à temporalidade moderna um tempo outro.

A imagem que temos da construção desse caminho não é simples, fácil ou prazerosa. Ao contrário, para o eu lírico ele é “profundo, cavado, cansado”, a repetição das consoantes nas palavras “caminho cavado, cansado” realçam esse trabalho. Entretanto, o trabalho do poeta está, de certa maneira, livre dessa mecanização, pois ele tem liberdade e intencionalidade nas escolhas das palavras e das técnicas que irá utilizar. O poema não se torna, portanto, um produto, mas uma produção. Na eleição das palavras, o poeta se vale bastante da ambiguidade, que é um forte ponto constitutivo das canções sombrias. No poema em questão, podemos percebê-la no jogo semântico de algumas palavras. Segundo Hermenegildo Bastos,

O sulco que está no primeiro verso é vazado, e extravasado. Vazar significa também externar; extravasar é transbordar, mas também tornar manifesto. Os dois participios apontam ao mesmo tempo para o poema, onde está o caminho, mas também para o mundo do poema, onde o caminho, aberto pelo sulco, é externado e tornado manifesto, ou seja, expresso. (BASTOS, 2012, p. 124).

Outra palavra com várias possibilidades de sentido aparece no quarto verso, “levada”, que tanto pode ser a torrente de água que serve para mover moinhos, quanto a queda d’água entre pedras e construção de represa, também pode ser um modo de executar uma melodia, ou harmonia, e, nesse sentido, a palavra muito nos interessa para a análise, já que é uma palavra que indica novamente tanto para dentro quanto para fora do poema.

Essa canção não pertence somente a esse caminho criado pelo poeta, ela “Vem de largas e de longas e de lentas estradas,/ E se comprimem e se refazem num caminho só”. Esses versos são da terceira estrofe e a palavra “só”, que finaliza o verso citado, pode significar que esses caminhos bifurcados unem-se em um caminho somente, ou que esse caminho é solitário. Não seria forçado se pensarmos que esses outros caminhos são uma referência à tradição literária, principalmente se

relacionarmos esse verso com os dois últimos versos da penúltima estrofe: “E onde se escuta a voz primeira/ Primeira voz que passou pelo caminho”.

Na segunda estrofe, a referência musical no poema se torna ainda mais explícita nos seguintes versos: “Cria uma orquestra inexplicável/ cujo som não direito se percebe;”. Essa orquestra pode se referir à dialética do próprio poema, que une o mundo real ao mundo poético, que quando unidos produzem o “som não” de uma “orquestra inexplicável.”. Outras referências musicais utilizadas por Cardozo estão na terceira estrofe, em que, por meio das expressões “relevos entre arpejos”, “efeitos musicais”, “Sob as palma das palmeiras”, “canção e seu quarteto”, recupera o mundo externo ao poema, mas, pelo trabalho estético realizado com essas mesmas palavras, ele faz referência à própria musicalidade do poema, por meio das rimas, aliterações, assonâncias, proporcionando um prazer estético.

Nos últimos versos da segunda estrofe, temos um oxímoro em: “Nos fazem esquecer muita lembrança/ Muita saudade que já não existe.”. Para o eu lírico, a canção nos faz esquecer – porque parte do mundo exterior –, mas ao mesmo tempo nos faz lembrar de algo que não mais é percebido por nós: a nossa universalidade. Todas as relações parecem imediatas, mas a canção faz essa mediação que o mundo externo nos omite. O poema nos faz lembrar dessas relações, ele as ilumina. A canção nos faz esquecer da saudade que não mais existe: o mundo externo nos faz esquecer da saudade que temos de um tempo anterior à alienação, mas o poema presentifica a impressão de liberdade, por meio do trabalho poético:

O gênero humano teve sempre que lutar para superar a dependência das condições naturais, e a “Canção...” deixa de assinalar isso ao se conceber como canção de trabalho. Pela dependência o homem está preso ao mundo da necessidade. Porém, diferentemente dos outros animais, o homem tem consciência da dependência e, com essa consciência, trás em si a perspectiva da liberdade, o que o define como espécie. E esta consciência que faz mover a “Canção que vem por um caminho”, ou melhor, a canção é, por si mesma a projeção do mundo da liberdade. Os que vão “o som lavrando” realizam uma espécie de trabalho que é o da própria poesia, mas a poesia, que é ação humana, é mais do que simplesmente texto. (BASTOS, 2011, p. 33).

Nesse momento, torna-se necessário que recuperemos a imagem da natureza em alguns outros poemas analisados. Assim como em “1930”: “as sombras das mangueiras”; em “Dezembro”: “profusão de verdes novos/ As cajazeiras todas

se enfolharam”; ou em “Chuva de Caju”: “Onde as mangueiras florescem/ onde há cajus e mangabas”, a natureza aparece na “Canção que vem por um caminho” com uma percepção historicizada da natureza já humanizada. O sulco, o caminho e a própria canção são construções humanas que estão em meio a elementos naturais, entre “águas”, “folhas”, “galhos” e “arvoredos”. Entretanto vale lembrar que “A canção tem, assim, uma dimensão natural, ainda que – e sobre isto devemos nos entender bem – seja a natureza enquanto apropriada poeticamente, a natureza humanizada” (BASTOS, 2012, p. 128).

Outro ponto comum entre os poemas acima citados é a contemplação do eu lírico diante da bela natureza e a quebra dessa harmonia. Algo acontece e faz com que as coisas não sejam plenas na poesia: o corpo morto jogado ao chão; a tristeza; o incômodo dos maruins; a canção que em curvas profundas se apagara. O travo não está só no sabor adstringente que o gosto do caju, fruta tão cantada por Cardozo, proporciona, mas também na estrutura da sua própria poesia que quebra a expectativa do leitor diante da contemplação da natureza para introduzir um vestígio, uma impressão desagradável. Isso ocorre porque o homem está no centro da poesia de Cardozo mesmo quando ele elege a natureza ou a sua cidade para serem o cenário da sua criação estética.

A própria dificuldade de interpretação de poemas como “As canções sombrias” é reflexo das relações de produção. Todas as canções são bastante herméticas, lembremos que elas possivelmente foram escritas na década de 1970, em um momento em que a reificação já era completa. Se a sociedade de massas trazia à literatura situações de crise e perplexidade nos anos de 1940 e 1950, no período nacional desenvolvimentista, o que dizer da sua consolidação com a plena vigência da indústria cultural nos anos de 1960 e 1970? Com a própria comunicação reificada, o poema prefere se (in)comunicar, para não se render totalmente ao mundo mercadológico.

As poesias aqui lidas reafirmam o quanto a obra de Joaquim Cardozo é contemporânea. Contemporaneidade entendida como trama de tempo e de espaço, a nos lançar num movimento dialético de atração e de repulsa, que nos distancia e ao mesmo tempo nos permite enxergar o oculto: o lado escuro que a razão não consegue alcançar. Apesar de estar a favor da convicção de que a poesia de Cardozo ultrapassa, em larga medida, as análises que foram feitas aqui, é chegado o momento de colocar um limite a este trabalho.

Considerações Finais

A partir da análise da obra de Joaquim Cardozo, em que pudemos acompanhar as constantes mutações de seu estilo poético, fica mais claro que a sua poesia abre caminho para mais uma chave interpretativa da modernidade e do movimento modernista brasileiro. E com essa visão, é chegado o momento de refletirmos sobre a principal questão que foi colocada por este trabalho e que teve a sua possível resposta insinuada no decorrer dos capítulos anteriores: como Joaquim Cardozo conseguiu passar pelas diversas fases do modernismo, sempre de maneira original, mantendo-se contemporâneo dos vários movimentos que se seguiram? Onde e como situar a obra literária de Joaquim Cardozo no sistema literário brasileiro?

É preciso lembrar que, como poeta, ele perpassou por todas as fases do movimento modernista e, como todos os seus contemporâneos, viveu as contradições de uma sociedade subdesenvolvida. Em virtude disso, é impossível, diante da lírica de Cardozo, não refletir sobre as raízes históricas do estabelecimento do sistema literário brasileiro e de como seus textos possuem uma relação profunda com a sociedade.

A relevância da questão aqui colocada está nas soluções literárias contidas em suas poesias que o deixaram um tanto à margem do movimento modernista. A linguagem espontânea, a predominância do coloquialismo e a crítica irreverente dos poetas paulistas, juntamente com o entusiasmo presente nos motivos populares, em onomatopeias intempestivas e no espírito geral de celebração da cultura regional dos nordestinos, contrastam com o mundo introspectivo e brando de Cardozo. Suas poesias restauram no mundo sensível a possibilidade de um lugar justo para a melancolia de um sujeito ameaçado pelo presente. Não há, porém, escapismo: há reintegração à cultura ou à paisagem por meio da imaginação transfiguradora.

É importante destacar que não se pretende estabelecer aspectos esteticamente valorativos, entre esse ou aquele poeta. O próprio Joaquim Cardozo não deveu a sua boa forma poética apenas ao fato de tematizar uma outra experiência socialmente mais inquietadora, afinal, ele soube aproveitar algumas das conquistas do movimento paulista e nordestino. O que se tenta apontar é uma outra percepção dos dados sociais que mobilizaram o projeto lírico de Cardozo.

É visível que Cardozo lança mão da cultura popular, entretanto não busca os tipos mais característicos que ajudaram a valorizar a poesia dos modernistas. A marginalidade do povo é presente em sua obra, mas como um todo, no intuito de iluminar as consequências que transformaram em subproduto humano o seu povo e, em amplas e largas avenidas, a sua cidade de ruelas quase medievais.

Pelo menos é o que podemos perceber nas poesias analisadas. Na primeira parte do segundo capítulo, a constante antropomorfização da cidade contrasta com a falta do ser humano nelas. Em “Recife morto”, as torres de tradição se tornam desvairadas e aflitas, os metais gritam, as madrugadas possuem mãos, e o próprio Recife é crucificado. Diante do texto de Cardozo, o leitor depara-se, quase sempre, com uma poesia cuja característica central é revelar o trabalho exercido pelo poeta ao produzir seu poema, mas também falar do mundo ao qual o poema pertence. Ao dar voz e sentimentos aos objetos de sua cidade, Cardozo exerce na esfera estética um processo de antropomorfização que, para Lukács (1966), é distinto daquele que ocorre na vida cotidiana, pois é feita de maneira consciente, ao contrário da antropomorfização espontânea que ocorre no mundo fora do poema.

Enquanto se antropomorfiza objetos, se reifica os humanos e as suas relações. A relação entre pessoas não existe mais, pois a relação na modernidade se estabelece entre as coisas. Em “Autômatos”, os braços que gesticulam enérgicos são de ferro e as vozes de comando são telegráficas; em “Dezembro”, os subúrbios estão tranquilos, e o que reina é a “paz dominical entre os homens e as coisas”.

A divisão social capitalista do trabalho, a alienação e a reificação tornam o mundo produzido pelos homens estranho a eles mesmos. Com isso, a antiga relação de pertencimento entre indivíduo e sociedade deixa de existir, como é evidenciado nos poemas citados. O que se evidencia na leitura da obra de Joaquim Cardozo é a capacidade que a sua poesia tem de interiorizar o que Antonio Candido (2006) denomina por “redução estrutural” – processo que envolve os fatores sociais, culturais e políticos no processo de feitura da obra literária.

É importante lembrar, também, que o tempo, tão presente nas poesias de Joaquim Cardozo, como já foi afirmado, não é realizado de forma linear, cronológica, não se trata mais do tempo passado e do tempo presente dentro da experiência de vida do eu lírico. Trata-se da disjunção e ao mesmo tempo da coexistência entre o tempo histórico do poema e o tempo histórico da realidade que ele pretende relatar.

Ligado ao tempo da modernidade, mas falando do momento passado, a maioria dos poemas expõe a sua não-contemporaneidade em relação à vida real da nova sociedade moderna brasileira. A própria coexistência dos três tempos é proposital, o poeta expõe essa coexistência, mas não a resolve. Aliás, o poema cria uma ilusão de simultaneidade, típica da forma mercadoria, e contribui para a estetização do atraso.

Enfim, é necessário comentar que não há fracasso do poeta na luta contra a reificação. A poesia de Joaquim Cardozo consegue realizar a missão desfetichizadora da arte, pois reelabora os conteúdos extraídos da vida, dando-lhes uma configuração que supera o imediatismo e o pragmatismo da cotidianidade. Ao ler uma poesia, o leitor se coloca esteticamente em confronto com a realidade e, por meio da superação, ainda que momentânea da heterogeneidade superficial da vida cotidiana, faz questionamentos acerca do núcleo humano e de sua individualidade.

O momento catártico é possível na medida em que um poema produzido por Cardozo na década de 1920 ainda gera em nós uma autoconsciência, porque a relação entre seu conteúdo e sua forma nos leva a viver os conflitos humanos representados na obra como nossos conflitos. Nesse sentido, a poesia opera, nessa relação entre conteúdo e forma, uma crítica à vida, e leva o sujeito, no processo de fruição, a uma intensificação daquilo que em sua própria cotidianidade ele vive de forma muitas vezes fetichista e superficial.

Cabe aqui ressaltar outro dado que não nos deixa de saltar aos olhos quando lemos as poesias de Cardozo, que é o que chamamos de dupla vanguarda. Tanto Antonio Candido quanto o crítico uruguaio Angel Rama, imbuídos da mesma perspectiva latino-americana, incorporam a experiência da nossa expressão periférica como signo de uma identidade que se propõe ao mesmo tempo regional e universal:

La dualidad debe registrarse. En los textos que en la época escribe Gilberto Freyre y en los posteriores en que evoco el período, en su mismo proyecto de escribir *Casa Grande e Senzala*, es notoria la modernización internacional en que se movía, esos vínculos con el vasto mundo intelectual que codiciaba ingenuamente, esa apropiación de un aparato intelectual moderno, a partir de los cuales puede enfrentar el debate con posibilidades de éxito. (RAMA, 1987, p. 69).

Isso ocorre em Cardozo quando verificamos que em sua poesia ele parte quase sempre do local, colocando em primeiro plano elementos como o Rio Capibaribe, a cidade de Recife, o mar, o caju, que são esteticamente elevados a um nível global. Nas palavras de Antonio Candido (1991), no Seminário Internacional de Literatura e História na América Latina, Angel Rama situa como os dois principais focos da vanguarda na América Latina a cidade de São Paulo e Buenos Aires. Em ambas, o crítico verifica a ocorrência de algo que é comum a todo o subcontinente: a existência do que ele chama de “dois modos”.

O primeiro deles é a pura formulação vanguardista, representando ruptura radical com o passado e referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro. Esse modo se vincula diretamente às vanguardas europeias, que serviram de estímulo e, mais do que isto, de modelo, representando uma direção “universalista”.

O segundo “modo” foi a penetração na realidade local, que tende ao realismo, suscita o regionalismo e, portanto, a continuidade com o passado, pois o regionalismo pressupõe a valorização das tradições e certo sentimento conservador de nostalgia, que resiste às inovações do mundo contemporâneo. Mas, como as tendências renovadoras se exprimiam por vezes nos termos do regionalismo, houve na América Latina uma “dupla vanguarda”, que é o caso de Joaquim Cardozo, que gera em sua poesia uma duplicidade difícil de solucionar: a utilização do espírito e das técnicas renovadoras e o universo do regionalismo.

A poesia de Joaquim Cardozo merece ainda muitos estudos, não somente pela falta de referencial teórico sobre sua obra e pela certa originalidade que o trabalho pode vir a ter, mas pela própria relevância que a poesia dele tem para a compreensão do nosso sistema literário. Sobre onde e como localizar a obra lírica de Joaquim Cardozo no movimento modernista brasileiro, podemos dialeticamente situá-la em todo ele e ao mesmo tempo fora dele. Talvez a resposta ainda não seja suficiente, ou satisfatória, mas para estudos tão recentes de um poeta merecedor de grandes análises, no momento, pode parecer grande coisa pelo menos a questão ser colocada.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, s.d.

ANDRADE, Carlos Drummond. O mel apurado. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008. (Fortuna Crítica).

ARAÚJO, Homero José Vizeu. *O poema no sistema*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

ATHAYDE, Félix. Um alto voo de despedida. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008. (Fortuna Crítica)

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Editora Outras Expressões, 2012.

_____. "Atroadas de máquinas, motores, estrugidos": lírica e sociedade na poesia de Joaquim Cardozo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n.18, 2011.

_____. Conhecimento e ameaça numa canção de Joaquim Cardozo. *Signo*. Santa Cruz do Sul, v. 35, n. 58, p. 5-16, jan./jun., 2010. Disponível em: <<http://online.unisc.br/seer/index.php/signo/index>>. Acesso em: jun. 2012.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUENO, Luís. *Nação, nações: os modernistas e a Geração de 30. A crise da nação na saga de Almeida Faria*. 2004. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via07/via07_08.pdf>. Acesso em: jun. 2012.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2009.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. A revolução de 1930 e a cultura. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Uma Visão Latino-americana. In: CHAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 1993. p. 263-269.

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

CHAMIE, Mário. *Alguns Problemas e Argumentos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura – Comissão de Literatura, 1964.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUTINHO, Afrânio. O Barroco. In: _____ (dir.). *A Literatura no Brasil*. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Global, 1999. v. 2.

_____. (Org.). *Literatura no Brasil*. São Paulo: LEP, 1949.

CUNHA, Fausto. Joaquim Cardozo: um exercício de admiração. In: _____. *A luta literária*. Rio de Janeiro, 1964. p. 151-154.

D'ANDREA, Moema Selma. *A Cidade Poética de Joaquim Cardozo* (Elegia de uma Modernidade). 1993. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, 1993.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro*. Recife: Ensol, 2003.

_____. *Joaquim Cardozo: ensaio biográfico*. Recife: Fundação de cultura cidade do Recife, 1985.

FORTUNA, Felipe. Cardozo, a equação do lirismo. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008. (Fortuna Crítica).

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e Senzala*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda européia*. São Paulo: Editora Scipione, 2000.

HOUAISS, Antônio. Esse poeta da dignidade humana. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008. (Fortuna Crítica)

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LIMA, Manoel Ricardo de. Joaquim Cardozo, crivo e deserto. *Crítica Cultural*, Santa Catarina, v. 4, n. 1, p. 61-72, 2009.

LIMA, Mário Hélio Gomes de. Nota Editorial. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008.

LUKÁCS, Georg. *Estética: la Peculiaridad de lo Estético*. Traduzido do original em alemão por Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966. v. 1 e 2.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Um autor entranhadamente moderno. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008. (Fortuna Crítica).

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira – Volume III*. São Paulo: Cultrix, 2001.

NORÕES, Everardo. Notícia Biográfica, In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *La letteratura brasiliana*. Itália: Firenze-Milano, 1972.

PIZARRO, Ana. Ángel Rama: A Lição Intelectual Latino-americana. In: CHAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EdUSP, 1993. p. 243-252.

PY, Fernando. Joaquim Cardozo: estudo crítico, antologia e notas. In: _____. *Poetas do modernismo*. Brasília: INL, 1972. v. 4, p. 159-213.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo veintiuno editores, 1987.

YVANCOS, José María Pozuelo. *Teorías de La Ficción Literaria*. Lírica y Ficción Madrid, 1997.