

Pastoral e modernidade nos Poemas de Joaquim Cardozo

José Luiz Passos

Poemas (1947), the first book by Joaquim Maria Moreira Cardozo (1897–1978), offers an alternative insight into the development of the modern Brazilian lyric. Its depiction of motifs related to the coexistence of rural and urban landscapes led to a poetics focused on the visual representation of abstract relations, and in particular the relationship between the human and natural worlds. Cardozo’s poetry allows contemporary criticism to reevaluate the development of a subject matter that has characterized Brazilian literature since Modernism: the survival of archaic worlds within the modern urban self. His contribution may be taken as a case study that sheds light on the relations between the country and the city from a stance that does not isolate or oppose them, but rather takes the natural world as a fitting, if unusual, space for the examination of modern poetry.

Em uma carta enviada de Barcelona a Clarice Lispector no final dos anos quarenta, João Cabral de Melo Neto tenta convencê-la a ceder um dos seus trabalhos “para as rarefeitas edições inconsúteis,” a pequena prensa manual que o poeta passara a cultivar como terapia para as suas invencíveis dores de cabeça. Diz João Cabral a Clarice:

Vou lhe mandar um livro de sonetos do Lêdo 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. (183–184)

Até o ano de 1947, quando então completa seus cinquenta anos, Joaquim Maria Moreira Cardozo (1897–1978) ainda não havia sido publicado em livro. No ano anterior Manuel Bandeira o incluíra na sua *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, seguindo a definição de Vinícius de Moraes, para quem o título se aplicava aos “poetas sem livro de versos—bissextos pela escassez de sua produção, cuja excelência sem embargo os coloca ao lado dos mais citados,” como, por exemplo, “um Joaquim Cardoso, cuja produção se recusa à intimidade dos que lhes são mais chegados, tão íntima quer ser” (citado em Bandeira, *Antologia* 5). Para Manuel Bandeira o poeta bissexto é, sobretudo, um criador impotente, incapaz de glosar mais do que dois temas: a dor íntima e a vida besta. Na reedição de 1964, Bandeira exclui Joaquim Cardozo e Paulo Mendes Campos da sua seleção de versejadores esporádicos, elevando ambos à categoria de poetas contumazes. Comentando esta passagem do anonimato à nomeada, Antônio Houaiss pergunta-se anos depois se Bandeira estava ciente da injustiça que cometera ao incluir Cardozo na cepa dos poetas infreqüentes, “pois na verdade o bissextismo de Joaquim Cardoso não era mais do que um relativo ineditismo” (189).

De fato, o que João Cabral apresentava com entusiasmo a Clarice na sua carta do dia 8 de dezembro de 1948 era um poeta ainda pouco conhecido nacionalmente, que acabara de estreitar no ano anterior com o volume *Poemas* (1947), revelando enfim uma produção contínua e bastante diversificada. Quando a Geração de 45 se compõe, Cardozo já era reconhecido por vários dos seus participantes como um escritor silencioso, embora maduro. Ele é possivelmente o único poeta brasileiro que condensa em sua tardia estréia em livro a passagem da lírica nacional dos resquícios do simbolismo urbanista à moda de Verhaeren, que marcou parte do primeiro Modernismo brasileiro, ao rigor das formas e metros regulares presentes em Lêdo Ivo, Mauro Mota e no próprio João Cabral, de quem Cardozo fora mentor nos anos iniciais da sua formação.

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*, obra póstuma compilada em 1981. Como se pode perceber pela carta de João Cabral, Cardozo nunca foi um poeta ansioso em publicar-se, nem tratou da sua produção com os zelos autorais de um ofício exclusivo. Sua poesia parte de um modernismo marcadamente nostálgico, para então adensar-se pouco a pouco através da exploração de formas populares, com

metros e rimas regulares intercalados com o versilibrismo de que foi um dos primeiros a praticar. Em Cardozo, a experimentação chega a levá-lo a uma poesia de inspiração caligráfica, quase eivada de concretismo. Igualmente diversos, seus temas oscilam desde a melancolia de um sujeito ameaçado pelo assombro das suas memórias e sensações privadas, até ao aproveitamento de motivos dos folguedos populares e conceitos da matemática e da física moderna. Entre estes pólos encontram-se as principais linhas da sua poética, cuja principal contribuição para a lírica moderna brasileira está na apresentação de uma contínua tensão entre ciência e transcendência, entre a modernidade técnica e a expressão do inefável, um contraponto solucionado em seus melhores momentos através de uma pastoral urbana de pronunciado tom elegíaco. As origens desta veia lírica estão ligadas ao modo como Cardozo absorveu a herança visual do simbolismo poético mediante a sua própria preocupação com a retratação de paisagens nordestinas, um projeto que se contrapõe sugestivamente ao regionalismo comezinho que passaria a dominar grande parte da literatura brasileira já a partir do final da década de vinte.

§2

Passada a fase de efusão iconoclasta, de deslumbramento com os signos da metrópole e redescoberta das tradições culturais, a poesia brasileira moderna ganhou com o tema do lamento lírico do eu provinciano, somado à ironia, uma das suas feições mais marcantes. Entre o entusiasmo do modernismo de primeira hora, característico de *Paulicéia desvairada* (1922) e *Pau-Brasil* (1924), e a produção de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, esboça-se uma tônica mais individual e menos programática. É curioso que não se tenha proposto ainda nenhuma interpretação que tome a década de trinta como uma tomada de consciência às avessas do futuro da nação. Marca-se comumente 1930 como o ingresso do Brasil na modernidade econômica e política, já antecipada esteticamente pela Semana de Arte Moderna de 22, que inaugurara o século vinte encerrando um longo dezenove dominado por românticos, juristas e parnasianos (Fausto 6–20). A partir de então, o Brasil passa a pensar em retrospecto a sua transição para a modernidade: da poesia ao ensaio e à pintura, nunca houve maior preocupação das artes nacionais com o fardo deslumbrante que fora o legado colonial. A arte brasileira moderna ganha matéria com a curiosa diacronia cotidiana que permeia a nação; trata-se de um país em constante oscilação entre vários tempos históricos. É certo que tanto Mário quanto Oswald de Andrade tinham se beneficiado dessa cronologia múltipla: o verso-síntese do primeiro poemário modernista de Mário de Andrade, “Sou um tupi tangendo um alaúde!” bem como sua reformulação oswaldiana em “Tupy or not tupy that

is the question,” evidenciam a atenção dos modernistas à mistura de referências de espaço, tempo e origem que garantem uma dimensão compósita à lírica do modernismo brasileiro (M. Andrade 83, O. Andrade 293).

Entretanto, parece ter sido a lição poética de Manuel Bandeira, e não a de Mário ou Oswald de Andrade, aquela que frutificou ao longo da primeira metade do século vinte. Sua dicção mais pessoal e desenganada aduziu um tempo propriamente individual, em contraste com o tempo coletivo que marcava a primeira lírica modernista. A preocupação do poeta com a sua extinção e com a memória íntima produziu uma obra centrada na perda e na resignação (Arriguicci Júnior 201–75). Abre-se um mundo profundo, menos vasto, expresso por um eu lírico tomado pelo espanto do ser que aguarda a própria cisão. Trata-se de um mundo resgatado pela sensualidade, povoado por uma invasão de nomes próprios—nomes de mulheres, de parentes, de lugares—e pelo domínio da evocação expressiva de verbos no pretérito. Bandeira trouxera para a poesia brasileira o que Machado de Assis realizara na prosa: a lírica do observador retrospectivo, ansioso e confessional, às vezes lúbrico, mas sempre cordato. Esta sensibilidade retroversa marcou de sobremaneira a geração da qual fez parte Joaquim Cardozo.

Quando Gilberto Freyre retornou da Europa em 1923, após quatro anos de formação intelectual norte-americana, 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*, que reunia uma coleção variada e sem precedente de ensaios em torno aos temas da memória, da arte e da ciência da região. O jovem 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 ausente Manuel Bandeira um poema que celebrasse a sua memória da capital do estado. “Evocação ao Recife” acabou se constituindo numa das produções mais abertamente nostálgicas e autobiográficas do poeta. Páginas adiante, no mesmo *Livro do Nordeste*, Joaquim Cardozo assina uma longa resenha intitulada “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira,” possivelmente um dos primeiros juízos críticos publicados no Nordeste sobre a poesia reunida de Bandeira, que até então consistia de *Cinza das horas* (1917), *Carnaval* (1919) e *Ritmo dissoluto* (1924).

A intenção de Gilberto Freyre era provavelmente fazer Pernambuco reclamar para si o poeta que Mário de Andrade viria a chamar de o São João Batista do Modernismo brasileiro. Entretanto, o jovem Joaquim Cardozo manteve-se distante, embora não isento, ao fervor de redescoberta das tradições da região, que culminaria com o primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo promovido em 1926 pelo próprio Gilberto Freyre. A resenha sobre Bandeira destacava os elementos mais propriamente individuais do poeta. Para Cardozo “a melancolia é o estilo de Manuel Bandeira,” cuja sensibilidade

está marcada pela presença da morte e pelo consolo no amor, na paisagem transfigurada e no sentimento cristão. A sua caracterização de *Cinza das horas* como um “livro de fina espiritualidade, de vivo contato amoral com a natureza,” é também estendida à próxima obra do poeta, “*Carnaval*, onde [o autor] na posse de uma maior liberdade de técnica [. . .] descreve com certa impetuosidade o amor material, viciado, diabólico.” Cardozo tomou estes poemas como “a história trágica diurna e noturna de todos os vícios e de todas as nevroses” da vida moderna (“Manuel Bandeira” 124). Curiosamente, em sua opinião a celebração mundana dos sentidos é transfigurada em fervor religioso através da interpretação das figuras carnavalescas retratadas por Manuel Bandeira. Cardozo insiste em que o

Pierrot neste livro é um símbolo estranho, símbolo de fé, de esperança, de humildade, é o homem vencido, desprezado, cujas aspirações se abismam, que se deixa empolgar pelos vícios ruinosos, subitamente reintegrado na vida sedutora, pária que surge homem forte. [. . .] Manuel Bandeira envolveu-o num ar de bondade e desprendimento místico. (“Manuel Bandeira” 124–25)

Entre *Carnaval* e *Ritmo dissoluto* Cardozo enxerga em Bandeira um retorno ainda mais pronunciado ao espiritualismo. Ele insiste em que um olhar de criança abrandara nesta última obra o rumor impaciente do corpo: “nos versos desse livro há o quer que seja de religioso e de santo, uma piedade cristã que afaga, envolve as coisas, que sonoriza todos os ruídos, uma bondade infantil e meiga” (“Manuel Bandeira” 125). A própria predileção de Cardozo pela dicção evocativa desses poemas acaba ressaltando em Bandeira a volúpia da humildade e da tristeza, “que empresta aos objetos mais familiares uma confortante qualidade moral fazendo-os sofrer e viver” (“Manuel Bandeira” 125). Nada mais distante do projeto da geração regionalista de Gilberto Freyre do que esta leitura espiritualizada e quase francófila que Cardozo realizou de Bandeira. Afinal, tomada no contexto da sua publicação no *Livro do Nordeste*, a resenha desmente o seu próprio título, uma vez que não parecia haver muito de matéria pernambucana nos primeiros três livros do poeta.

§3

A resenha de Cardozo na verdade revela os aspectos essenciais da sua própria poética inicial. Publicado com retardo, *Poemas* reúne quarenta e duas poesias compostas entre 1924 e 1947. Apesar da diversidade de formas e temas, o livro encontra certa unidade em torno ao tom elegíaco: quase todos os textos são lamentos. A aceitação da morte e o intercâmbio de qualidades anímicas entre seres humanos e objetos também definem este poemário. O eu lírico busca consolo na paisagem, dramatizando-a pela sua fusão ou projeção nela; antropomorfizando ou mesmo zoomorfizando pela mirada os emblemas mais

ostensivos de uma modernização ambivalente. 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. O contraponto constante entre luz e sombra, assim como também certa preferência pelo crepúsculo como momento de êxtase e colapso do dia, exprimem na sua poesia um gosto recorrente pela observação lírica do arremate de ciclos da vida humana, do encerramento ou da eclosão de fenômenos sazonais, com frequência expressos pelas estações do ano. Uma poesia que retrata germinação e esgotamento, eis então em duas palavras a dicção mais característica do primeiro livro de Joaquim Cardozo.

O poema “Aves de rapina,” por exemplo, ilustra com brevidade a primeira feição deste poeta:

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.

(*Poesias completas* 14; 1-8)

Um mundo humano substitui outro; o arcaico cede ao moderno, distanciando progressivamente a natureza da civilização. A associação fonética reforça a relação metafórica entre “aviões” e “gaviões,” sugerida semanticamente pelo próprio título. Os aviões, metonímias do progresso, tornam obsoletos os lentos e longos caminhos, enquanto a passagem do tempo ainda é sugerida pela recorrência de chuvas e ventos. Note-se que neste poema insinua-se uma oposição fundamental entre chão e céu, que se traduz na poesia de Cardozo em geral como uma tensão entre tradição e modernidade, ou seja, entre os velhos caminhos e os aviões. Mais adiante, um estado análogo de alerta, que funde a sazonalidade com a ameaça do moderno, é invocado em “Composição”:

[.....]
Sonho que as cidades estão com os telefones atentos
Para ouvirem as nossas palavras obscuras e as nossas idéias latentes.

Mas vestígios sombrios apagam-se distantes
No azul-sólido do céu;
Neste pressentimento de um inverno infinito
Os aviões emigraram.

(*Poesias completas* 20; 9-14)

Mais uma vez, símbolos da modernidade— telefones e aviões— são animizados concomitantemente à ameaça desoladora de um inverno apocalíptico, que passa a intimidar o mundo interior do sujeito. Em praticamente todos os poemas incluídos no primeiro livro de Cardozo encontra-se esta relação conflituosa e plasticamente expressiva entre tradição e modernidade, bem como entre mundo da técnica e vida interior.

Arte de um homem mais próximo à paisagem do que a maioria dos seus pares e modelos, a poesia de Cardozo é branda e eivada de um clamor pacífico pela atenção ao ser humano e seu ambiente. Comentando este livro de estréia, Antônio Houaiss aponta que

Nos *Poemas*, há de fato— como tributo de uma feição regionalista que vigorou em nossa poesia por volta de 1930—, uma série de peças que têm como plano evidente a paisagem nordestina, pernambucana. Mas Joaquim Cardoso [...] 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. (191)

De fato, Cardozo tratou do poema sem as prestidigitações de escola e a idiosincrasia dos programas. Manteve a poesia sempre como matéria íntima, como objeto de fala e de memória. Deixou-se publicar tarde e talvez por isso, e também pelo seu verso dócil sobre temas renitentes, seja a sua poesia uma arte principalmente para poetas, uma obra que insiste em se redefinir na busca da forma mais precisa. Tal como o próprio poeta a definiu, sua busca na arte é por “uma poesia do objeto” (citado em M. P. Dantas 29). O poema “Haiku,” composto provavelmente na década de trinta, confirma esta vocação de Cardozo para estruturas precisas e temas marcados por uma visualidade cheia de sugestões:

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.

(*Poesias completas* 25; 1–8)

A matéria do poema é lançada na estrofe inicial, que logo em seguida é reapresentada sob a forma de um haikai, o terceto com versos de cinco, sete e cinco sílabas. A poesia descreve uma armadilha de peixes que apanha a visão de astros. Um cesto é colocado num estreito de rio ou braço de mar para que na baixa-mar retenha as suas presas, cuja animação se traduz pelo reflexo

cintilante de estrelas: um telescópio feito do côncavo da maré. Uma porção essencial da poética de Cardozo reside na tentativa de compor uma mirada que busca instantes de transcendência em elementos naturais tangíveis. Em “Haiku” a água apanha estrelas copiando-as em peixes miúdos, vertendo-se então em lente que captura o céu no raso do chão. Tal como em “Aves de rapina,” aqui também se mantém uma oposição sugestiva entre céu e solo. A dicção concentrada deste poema invoca mais uma vez um mundo entre o arcaico e o moderno, entre a pesca de gamboa e o instrumento astronômico. A predileção de Cardozo por estruturas simples e temas plásticos, de alto valor expressivo, enforma pequenos universos em revolução pela sazonalidade ou modernização. O entendimento da sua obra ilumina consideravelmente uma das feições mais características da literatura brasileira do século vinte: a sobrevivência da evocação de tempos remotos no interior da sensibilidade de mundos que celebram sua própria transformação. Mas a despeito desta maestria lhana, Joaquim Cardozo permanece nosso desconhecido. Quais são os principais elementos da sua poética?

§4

Cardozo deixou sua poesia se impregnar pela mirada de topógrafo, atividade que exercia quando começou a escrever versos nos primeiros anos da década de vinte (M. P. Dantas 13–15; Cardozo, “Testemunho dos aspectos sócio-culturais” 137–38). Nos seus primeiros poemas, uma visão crepuscular ou noturna da cidade chega quase a se tornar infernal, mas logo é restaurada pelo sentimento católico e pela memória do heroísmo da província. Em “As alvarengas,” “Velhas ruas,” “Olinda,” “Tarde no Recife,” e “Recife de outubro” o eu lírico apresenta instantes de uma cidade que se moderniza à revelia da sua memória e da sua pujante vocação mística. Mesclando o rural com o urbano, o espiritualismo de Cardozo, ainda pouco ou nada comentado pela crítica, expõe e transfigura a visão violenta da relação entre o homem e seu ambiente.

Em uma análise minuciosa das suas primeiras poesias, publicadas entre 1925 e 1935, Moema Selma D’Andrea conclui que “seus poemas iniciais demonstram o parentesco baudelairiano, como uma forma de pensar o trânsito da modernidade na cidade do Recife” (17). Tomado no contexto das reformas urbanas realizadas no centro da cidade a partir de 1914, a primeira lírica de Cardozo pode ser lida como uma crônica íntima da transformação atarantada e desconexa que sofreu a capital. Este sentimento de sacrifício está denunciado na estrofe final de “Recife morto”:

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.

(*Poesias completas* 18; 40–46)

Juntamente aos outros poemas já mencionados, esta elegia contribui para a formação de um painel recifense em que o sujeito lírico se coloca como observador de uma cidade impregnada de memória e sentido místico, de uma modernidade católica que parece encontrar seu arrebatamento quando dias e estações do ano irrompem ou se encerram. É nestes momentos que, na poesia de Cardozo, a cidade encontra sua conexão imediata com o passado e o futuro, tal como descrito, por exemplo, no desenlace de “Tarde no Recife.”

Não é difícil de perceber que a resenha que Cardozo havia escrito sobre Bandeira ilumina consideravelmente seus próprios motivos líricos. A insistência em definir Bandeira a partir do sensualismo espiritualizado, da melancolia e da observação da natureza revela, na verdade, o seu próprio projeto poético. Cardozo parece ter tomado a sério o conselho pastoral de “À sombra das araucárias” (1917), um poema pouco conhecido que Bandeira incluiu em *Cinza das horas*:

[.....]
 No verde, à beira das estradas,
 Maliciosas em tentação,
 Riem amoras orvalhadas.
 Colhe-as: basta estender a mão.

Ah! Fosse tudo assim na vida!
 Sus, não cedas à vã fraqueza.
 Que adianta a queixa repetida?
 Goza o painel da natureza.

Cria, e terás com que exaltar-te
 No mais nobre e maior prazer.
 A afeiçoar teu sonho de arte
 Sentir-te-ás convalescer.

A arte é uma fada que trasmuta
 E transfigura o mau destino.
 Prova. Olha. Toca. Cheira. Escuta.
 Cada sentido é um dom divino.

(*Poesia completa* 129–30; 13–28)

O tema em questão é o espetáculo da natureza ante os sentidos e a sua subsequente conversão em forma artística como consolo para o tédio humano.

Sérgio Buarque de Holanda apontou que este período de Manuel Bandeira foi caracterizado pela “transfiguração dos acidentes do mundo visível nas imagens da vida íntima e pessoal” (16). De fato, tal como o crítico sugere, o motivo da queda e do murmúrio das águas, por exemplo, é freqüente na estréia lírica de Bandeira e o acompanha até assumir a sua máxima expressividade em “Boi morto” (1952), onde o eu a meio submergido empatiza com o cortejo fluvial que arrasta o corpo bovino, engendrando uma reflexão lutuosa sobre a também inexorável diluição do espírito. Um desenvolvimento análogo marca a lírica de Cardozo. Ela herdou inegavelmente esta veia aquática, e mesmo pastoral, do simbolismo romântico do primeiro Bandeira. A partir desta afiliação, Cardozo passaria a desenvolver a sua temática mais característica em *Poemas*: a poesia sobre a paisagem da região como uma indagação acerca da memória do sujeito e do destino humano. A paisagem era vista pelo poeta como possibilidade de expressão artística e consolo metafísico do eu.

§5

No número de agosto de 1926 da *Revista do Norte*, portanto dois anos depois de publicar a sua resenha sobre Bandeira, Joaquim Cardozo assinou um artigo sobre a pintura do paisagista acadêmico Teles Júnior (1851–1914). Ele insistia em que

esta repetição de motivos permanentes, esta insistência de pintar coqueiros, caracterizando-o como pintor do campo, para quem as edificações [. . .] e os tipos populares, o homem em suma, eram quase que inexistentes, coloca-o num plano superior aos pintores do seu tempo e mesmo superior à quase totalidade dos pintores de hoje.

Porque nesta insistência está a compreensão identificadora de uma paisagem característica de uma região, está a representação do cenário de uma vida social em início de formação apreendidas num relance de valores emotivos. (“Teles Júnior” 27–28)

Revelador do seu forte interesse plástico, a atenção de Cardozo à obra do pintor reflete a sua consciência de que era necessário criar um repertório de símbolos, um vocabulário, uma paleta, para representar realidades particulares à região e extrair efeitos expressivos mais complexos que a simples documentação. Para o poeta, a obstinada fidelidade do pintor ao tema da paisagem, embora tenha reduzido a sua possibilidade expressiva, criou através destas cenas uma gramática visual útil a gerações futuras que se ocupassem em representar a paisagem litorânea. Os quadros que Cardozo fotografou para ilustrar o seu artigo — *Golpe de vento*, *Ventania* e *O dia* — retratam sugestivamente temas que o poeta veio a explorar na sua produção. Juntamente a estes, também os motivos que Cardozo acreditava terem escapado a Teles Júnior acabaram informando boa parte dos seus poemas:

essa grande exibição de fachadas que o rio proporciona, a vida das pequenas ruas cheias de flagrantes maravilhosos, o caprichoso conjunto dos telhados, das pontes e das águas, a vida do rio com os estaleiros de alvarengas e barcaças, com as barcaças que saem barra a fora, e os mangues, e as pescas nas gamboas [. . .]. (“Teles Júnior” 30)

Todas essas cenas, sem exceção, foram cantadas nos *Poemas*. Em “As alvarengas” a visão do trânsito portuário miúdo denuncia ao final “a dor da Terra, o clamor das raízes” (*Poesias completas* 4) através de uma imagem que novamente contrapõe visualmente o céu e o solo, as nuvens e o rio. O chiaroscuro no jogo de perspectivas e fachadas em “Velhas ruas” e “Olinda” ao mesmo tempo mascara e revela valores morais dramatizados pela intensificação dos espaços litúrgicos da cidade. O próprio frenesi urbano, que condensa os vários tempos da modernidade, é o tema central de “Tarde no Recife.” Mas aos poucos a cidade cede aos motivos campestres. Cenários e ofícios suplantados pelo progresso oferecem ao eu lírico um espaço capaz de reconciliar a memória íntima com sua ansiedade ante o presente. A poesia de Cardozo se amplia.

O sentimento católico se agudiza e se reveste de culpa em “Perdão.” Já em “Poema do homem dormindo” o sono restaura a infância através da imaginação genésica, que então salvaguarda o eu da morte. “Inverno” torna clara a relação entre as chuvas e a evocação do recorde consolador, novamente explorado em “Recordação de Tramataia.” A estação chuvosa é quase sempre motivo de sondagem do mundo interior, um padrão que pode ser verificado no dilúvio imaginado pelo poema “Mariana,” onde na máxima ampliação do inverno o sujeito redime-se da dor e do isolamento. Por sua vez o verão, estação oposta e freqüentemente metonimizada pelas flores de caju, é data de partida (como em “Canção”) ou de enfrentamento com o mundo (como em “Dezembro”), mas é também igualmente momento de libertação do queixume e da natureza saturnina do eu:

Cajueiros de setembro,
Cobertos de folhas cor-de-vinho,
Anunciadores simples dos estios
Que as dúvidas e as mágoas aliviam
Àqueles que como eu vivem sozinhos.

(*Poesias completas* 10; 1–5)

Em “Cajueiros de setembro” já se nota a preferência que marcaria a poesia de Cardozo nos anos quarenta: a utilização de metros e rimas regulares.

Subjacente a esta gramática poética das estações do ano, os ventos e o mar são presenças constantes na poesia de Cardozo; eles têm o sentido grave de um motivo elegíaco, capaz de encarnar ou comentar as contradições dos objetos do poema e também as angústias do eu lírico. Em “Poesia da presença invisível,” “Elegia para os que ficaram na sombra do mar,” e principalmente

na poesia dramática “O capataz de Salema” o mar é o elemento poético primordial. No “Poema em vários sentidos,” por exemplo, o mar se mistura com uma transmissão radiofônica de uma missa e transfigura a modernidade:

Aqueles homens soturnos na sala fechada sintonizavam os rádios,
 Procuravam, em vão, ouvir a voz do Espírito Santo.
 E a pomba evangélica pairava no ar magnificamente:
 Ave Maria!

[.....]

Naquela noite imprevista
 Os grandes transoceânicos
 Escalaram a imensa distância líquida noturna e sonora

.....

E a vaga envolve, confunde, embala
 Sonhos de agora, lendas antigas:
 Ouvem-se as vozes das antenas,
 Ouvem-se os cantos da sereias.

(*Poesias completas* 24; 1-4, 13-19)

O poema infunde *páthos* à relação entre homem e técnica glosando o tema da sobrevivência da imaginação mítica e do espiritualismo cristão na modernidade. Em Cardozo a alma sequiosa de confirmação no mundo material move boa parte da sua lírica.

§6

Apresentando o livro *Poemas*, Carlos Drummond de Andrade aponta que, ao contrário da temática dos poetas bissexto, limitados segundo Bandeira à dor amorosa e à vida corriqueira, “os temas de Joaquim Cardozo são, antes, a província e o espírito” (1440). Drummond, tal como o próprio Bandeira, via em Cardozo um poeta modernista silencioso, trancado em si pela ausência de vaidade literária. Para Drummond, “divisando por detrás da província sua realidade humana, suas particularidades históricas, sua economia e seu *pa-thos*, Joaquim Cardozo consegue oferecer-nos panoramas ao mesmo tempo precisos e abstratos, visões de alto poder plástico” (1441-42). Esta obsessão com a paisagem natural e cultural da região, característica dos primeiros poemas de Cardozo, sofre paulatinamente, ainda segundo Drummond, um nítido “aprofundamento, avaliável pelo requinte formal dos poemas que se lhe seguiram, de uma tão enganadora simplicidade, nos seus balanços rítmicos tradicionais,” que chegam a atingir, “em certos trechos, a concreção do inefável” (1445).

Um exemplo do que se refere Drummond pode ser encontrado no poema “Anjos da paz,” escrito por Cardozo em 1947 como elegia aos mortos na Segunda Guerra Mundial e protesto ante a participação dos fabricantes de armamentos na Conferência da Paz, realizada em 1946. O tema da província pernambucana cede espaço aos motivos mais gerais de uma pastoral elegíaca às vítimas da guerra. Evocando a dicção de *A rosa do povo* (1945) de Drummond, o poema é a composição mais longa do seu primeiro livro e dá início a uma dimensão que, embora inédita na poesia de Cardozo até aquela data, voltaria à tona nos seus próximos livros como sua feição mais característica: o longo poema narrativo de interesse simultaneamente social e metafísico. “Anjos da paz” compõe-se de 163 versos divididos em 18 estrofes desiguais, com predominância do heptassílabo e rimas, que embora irregulares, imprimem um ritmo cadenciado. Após a descrição dos fabricantes de armamentos como anjos apocalípticos, o sujeito lírico invoca a presença do soldado desconhecido e lhe oferece a voz do poema. A citação é longa, mas merece o destaque. Eis a conclusão do poema:

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 refluí,
 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.

(Poesias completas 35-36; 108-63)

O soldado narra sua desdita a partir da morte. A memória da vida é visual e plástica como convém à dicção geral dos poemas de Cardozo, mas há sempre uma contraparte imaterial nessa poesia do objeto. A “cicatriz do movimento” é a lembrança dolorosa de uma vida que se desfez desfazendo outras. De sua sepultura, “Do chão que eu próprio formei,” o soldado vê “a flor, o verde, o gado;” são sempre elementos pastorais que lhe relembram o que ele perdeu. A própria morte e a percepção continuada do sofrimento humano ainda em marcha são descritas neste poema pela fusão de temas já frequentes no vocabulário cardoziano, aqui retratadas por uma combinação de chuva,

sono e madrugada. O soldado permanece atento à vida pelo seu desejo de restaurar através de uma utopia pastoral a dignidade da existência humana, revelada nas duas estrofes finais, onde então se dá a sua imaginada, e também efetiva, transfiguração em um ser vegetal pela decomposição do seu corpo e pela enunciação de seu anseio pastoral.

Essa sensibilidade pastoral em Cardozo é um modo expressivo de rechaçar a desumanização e salvar o humano. Comentando o poema acima citado, Antônio Houaiss conclui que

Joaquim Cardoso vem sendo o que fora sempre, esse poeta da dignidade humana, da fraternidade humana, que nos revelava, antes, o matizado vário da vida, com cheiro de maresia e tremores de noites estreladas ou chuvosas, enluaradas ou opacas, em que a concupiscência mesma era—e poderosa—expressão do amor e do vínculo específico de continuidade, no transitório individual, em que o localismo pernambucano era o veículo de amor telúrico para os homens de todos os outros localismos. (200)

Não há em Cardozo o tom zombeteiro de Oswald de Andrade nem a bonomia lírica e grandiloquente de Mário de Andrade. Não há o arroubo da imagem espantosa de Murilo Mendes. Nem a ironia do “eu todo retorcido” do primeiro Drummond. Pensar que os poemas de Cardozo que retratam flores, águas, ventos e árvores são poemas sobre flores, águas, ventos e árvores é o mesmo que dizer que as maçãs de Cézanne são de fato pinturas sobre maçãs. Na verdade, elas são uma maneira de transfigurar a vizinhança insuspeita deste universo de cores e formas naturais; assim como são também um modo de nos preparar para ver os traços mais elusivos que compõem nossa mirada de tulipas, ciprestes, vacas e rostos humanos. Essas pinturas e poemas tornam a visão do habitual uma surpresa renovada pelo estranhamento da cor e do verso.

No que se refere à relação de Cardozo com o “localismo pernambucano” mencionado por Antônio Houaiss, um claro contraste pode ser estabelecido com a oralidade pachorrenta de outro poeta pernambucano da época, também preocupado com a relação entre a poesia moderna e a tradição cultural. Embora em Ascenso Ferreira (1895–1965) os motivos populares, as onomatopéias intempestivas e o espírito geral de celebração da cultura regional às vezes coincidam com a temática da lírica de Cardozo, eles destoam do caráter soturno e crítico da melancolia deste último. Ademais, ao contrário de Ascenso Ferreira, sua poesia não privilegia os aspectos exclusivamente rurais ou folclóricos da sua matéria; ela 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 híbrida.

O entusiasmo altissonante de Ascenso Ferreira contrasta com o mundo introspectivo e brando de Cardozo. A mirada pastoral dos seus poemas

reencanta o mundo sensível e restaura nele 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 através da imaginação transfiguradora. A poesia de Joaquim Cardozo também guarda, portanto, um interesse teórico para a avaliação das tendências alternativas presentes na lírica brasileira do século vinte. Neste sentido, a modo de conclusão desta reapresentação da sua poesia, duas palavras são necessárias sobre a função do motivo pastoral no interior da literatura brasileira moderna.

§7

Em sua acepção clássica, a poesia pastoral pode ser definida como um modo poético que evoca a vida rural, imaginando-a freqüentemente como contraponto à dissolução do sujeito e consolo para o embotamento da sensibilidade do eu ao seu ambiente primordial (Williams 13–34). Com certa liberdade no uso do conceito, pastoral pode se dizer que foram as églogas virgilianas, a comédia *As You Like It* de Shakespeare e a lírica de Tomás Antônio Gonzaga; pastoral é atualmente grande parte da obra de Seamus Heaney e Manuel de Barros. A dicção pastoral é freqüentemente melancólica, “nostalgia is the basic emotion of pastoral” (Lerner 41). Os temas desse modo poético oscilam entre a perda e a possibilidade da restauração, reconciliando a queda com a imaginação edênica do humano. Não é de se surpreender que desde a sua fundação, e particularmente entre árcades e românticos, a literatura brasileira tenha produzido pastorais da sua paisagem exuberante e figurações da danação dos seus habitantes. A poesia moderna, no entanto, deixou-se fascinar quase exclusivamente pela cidade e mesmo quando o modernismo arriscou-se a viajar, o seu interesse no Brasil profundo esteve restrito à representação de grupos sociais específicos e ao reaproveitamento de fontes etnográficas que visavam contribuir para a gestação de uma nova estética calcada numa definição mais abrangente, embora quase sempre urbana, da cultura brasileira.

Assim, com algumas exceções, a poesia brasileira a partir do modernismo não cultivou o modo pastoral. Ela manteve-se distanciada do ruralismo, assumindo-se em geral citadina, contrariamente à prosa, que desde os primórdios do romance brasileiro, e em particular com os narradores de 1930, encontrou no contraponto entre o campo e a cidade uma veia fecunda. O regionalismo na prosa, entendido como uma das feições específicas do modo pastoral moderno, nunca encontrou a mesma força entre os poetas. Francisco Dantas, comentando a dificuldade de se definir com justeza o conceito de “regionalismo literário,” sugere brevemente que a poesia é por natureza pouco infensa a esta corrente, uma vez que o próprio caráter abstrato e condensado da linguagem poética impede que o detalhamento do referente possa garantir à dicção do poema a plausibilidade de mundos bem particularizados (19).

Entretanto, quando se considera não apenas o conteúdo destas obras ou a especificidade do seu registro lingüístico, mas o seu modo de expressão, percebe-se como uma das características mais salientes da literatura brasileira tem sido a representação das contradições inerentes à modernização de um país em larga medida ainda rural até bem entrado o século vinte. A mescla de um mundo arcaico com anseios de progresso, bem como a convivência entre ruínas e surtos de crescimento urbano produziram mundos híbridos entre a saudade e o festejo do novo. Compartem desta sensibilidade, por exemplo, romances como *Memórias de um sargento de milícias* (1855), *Dom Casmurro* (1899), *São Bernardo* (1934) e *Expedição Montaigne* (1982); mas também poemas como “Marília de Dirceu” (1792), “I-Juca-Pirama” (1850), “O cacto” (1925), “O pastor pianista” (1941), “O cão sem plumas” (1950) e “Um boi vê os homens” (1951). Em todos esses exemplos verifica-se o tema do contato entre dois mundos que se revolucionam e se ameaçam mutuamente: invariavelmente heróis e sujeitos líricos testemunham em si mesmos as contrações de um universo que se esvai, mas que ao mesmo tempo se mantém como resquício ou recordação, como presença humilhante e desafiadora em meio a uma configuração íntima e social nova, que se quer em geral integralmente urbana e moderna. É deste confronto que brota uma tradição de obras sobre o soçobro de mundos arcaicos, mundos insistentes e companheiros; eles garantem ao modo pastoral brasileiro um tom fortemente lamentoso. Este é o mundo de José Lins do Rego, por exemplo. E, não raro, nestas obras a pastoral torna-se elegíaca.

A elegia é uma forma que celebra a perda e em geral apazigua ou assola o eu. A comunhão com a natureza e o sentimento amoroso se mesclam como forma de indagação e conforto espiritual frente à disjunção entre o campo e a cidade. A tensão presente no contato entre esses dois mundos marca consideravelmente a sensibilidade brasileira do século vinte, ela pode ser notada com clareza em obras como *Macunaíma* (1928), *Casa-grande e senzala* (1933) e *Poemas* (1947). Esta feição se mantém como um dos motivos mais frequentes encontrados nos prosadores, ensaístas e poetas brasileiros a partir da década de trinta. A poesia de Joaquim Cardozo responde à mesma demanda, mas encontra uma solução que foi relativamente pouco explorada pela tradição da poesia moderna no Brasil. Raros foram os críticos que comentaram esta tendência. Ela, no entanto, não escapou a José Guilherme Merquior.

Numa análise estilística da “Canção elegíaca” (1960), um texto posterior à publicação dos *Poemas*, Merquior sugere a permanência da pastoral e da elegia em Cardozo como um modo de enformar brasileiromente a melancolia do sujeito moderno:

O Poeta virado coisa é a consciência melancólica, espacializada, transformada em arena para um drama de profunda tristeza [. . .]. Bastaria, aliás, dizer dessa

canção que é o poema de uma saudade antecipada—e que a saudade é a variante cultural nossa, nossíssima, do comportamento melancólico.

Diante da sua recusa em simplificar na sua poesia a “complexidade da experiência humana,” Merquior conclui que Cardozo é um poeta “entranhadamente moderno” (20–21). 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, profundo e, em meio a ele, pequenas epifanias entre ruínas: são esses os temas que freqüentaram os quase 150 poemas da lírica completa de Joaquim Cardozo. Contudo, este poeta ainda permanece quase absolutamente ignorado pela crítica contemporânea. Sua obra representa um elo claro e revelador entre o subjetivismo de Manuel Bandeira e a poesia objetiva, característica de João Cabral de Melo Neto. É de se surpreender que as relações entre esses três poetas ainda não tenham sido suficientemente esclarecidas.

Joaquim Cardozo conseguiu realizar o que ele acreditava ter sido o mérito modesto do pintor Teles Júnior: criar um vocabulário sobre a região capaz de expressar visões complexas sobre dramas e sentimentos humanos que, partindo de uma observação da paisagem particular, alcançam interesse geral pela sua simplicidade e riqueza de expressão. As pontes e as ruas, os rios e os bois de Cardozo povoaram a poesia de Carlos Pena Filho, Mauro Mota, João Cabral de Melo Neto, entre outros. Suas águas nervosas e bemfazejas, suas utopias vegetais e minerais são modos de cantar o humano com olhos esperançosos. Ele criou uma linguagem para falarmos sobre regiões varzinas e praianas, e para encontrarmos nestas paragens tanto inquietude quanto consolo. Contrariamente ao que parece ser a tendência privilegiada pela crítica contemporânea, Cardozo é um autor que escapa ao negativismo urbano; ele é um poeta de aluvião, florações e ventanias, mas também de aviões e de trens que sobem aos céus em busca de explicações para a queda humana. Porque, afinal, o que é a poesia, senão um modo de se imaginar por palavras paisagens para um mundo feito à nossa imagem e esperança?

Bibliografia

- Andrade, Carlos Drummond de. “Joaquim Cardozo: Prefácio a *Poemas*.” *Poesia e prosa*. 8 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992. 1440–45.
- Andrade, Mário de. *Poesias completas*. Ed. Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte; São Paulo: Editora Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- Andrade, Oswald de. “Manifesto antropófago.” *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências*

- vanguardistas de 1857 até hoje*. Ed. Gilberto Mendonça Teles. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1978. 293–300.
- Arrigucci Júnior, Davi. *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- Bandeira, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros bissexto contemporâneos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- . *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.
- Cardozo, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- . “Sobre a pintura de Teles Júnior.” *Revista do Norte: Literatura, História, Artes e Ofícios* 3.3 (1947): 27–45.
- “Sobre a pintura de Teles Júnior.” *Revista do Norte: Literatura, História, Artes e Ofícios* 3.3 (1947): 27–45.
- . “Testemunho dos aspectos sócio-culturais.” *A década de 20 em Pernambuco (uma interpretação)*. De Souza Barros. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Acadêmica, 1972. 135–47.
- . “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira.” *Livro do Nordeste; comemorativo do primeiro centenario do Diario de Pernambuco, 1825–1925*. Recife: Oficinas do Diário de Pernambuco, 1925. 124–25.
- D’Andrea, Moema Selma. *A cidade poética de Joaquim Cardozo (elegia de uma modernidade)*. Recife, 1998.
- Dantas, Francisco. “Regionalismo literário?” *O Galo: Jornal Cultural* 11.2 (2000): 19–22.
- Dantas, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: Ensaio biográfico*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985.
- Fausto, Boris. *A revolução de 1930: Historiografia e história*. 16 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Holanda, Sérgio Buarque de. “Trajetória de uma poesia.” *Poesia completa e prosa*. De Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993. 13–25.
- Houaiss, Antônio. “Sobre Joaquim Cardozo.” *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 189–202.
- Lerner, Laurence. *The Uses of Nostalgia: Studies in Pastoral Poetry*. London: Chatto and Windus, 1972.
- Melo Neto, João Cabral de. Carta a Clarice Lispector. 8 de dezembro de 1948. Clarice Lispector, *Correspondências*. Ed. Teresa Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. 183–84.
- Merquior, José Guilherme. “Uma canção de Cardozo.” *Razão do poema: Ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965. 7–22.
- Williams, Raymond. *The Country and The City*. New York: Oxford UP, 1973.