

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

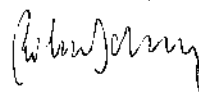
A CIDADE POÉTICA DE JOAQUIM CARDOZO

(Elegia de uma modernidade)

*Moema Selma D'Andrea*

Tese de Doutorado apresentada ao  
Departamento de Teoria Literária do  
Instituto de Estudos da Linguagem da  
UNICAMP.

Orientador: Prof<sup>o</sup> Dr. Roberto Schwarz



CAMPINAS, 1993

Este exemplar é a redação final da tese

aprovada por Moema Selma D'Andrea

Selma D'Andrea

aprovada pela Comissão Julgadora

em 09/93

Prof. Dr. Roberto Schwarz

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

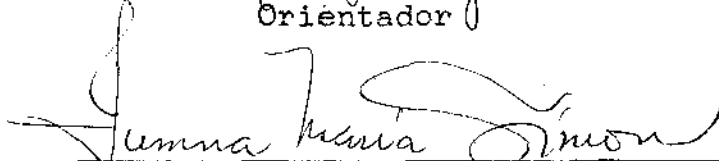
A CIDADE POETICA DE JOAQUIM CARDOZO  
(Elegia de uma Modernidade)

Moema Selma D'Andrea 1/1991

Roberto Schwarz

  
Orientador

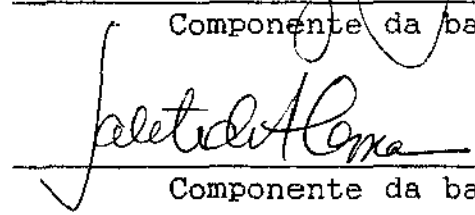
Iumna Maria Simon

  
Componente da banca

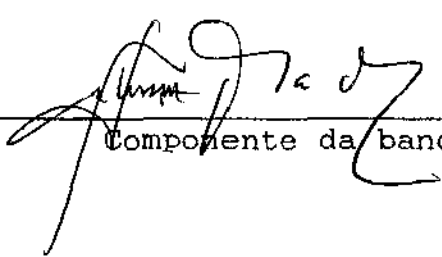
Davi Arrigucci Junior

  
Componente da banca

Salete de Almeida Cara

  
Componente da banca

Antonio Arnoni Prado

  
Componente da banca

Campinas, 02 / 09 / 1993

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

## **Agradecimentos:**

A Roberto Schwarz, a quem este trabalho deve muito de estímulo e orientação crítica, agradeço os "palpites" certos e a amizade constante.

A Wilma Martins de Mendonça pela solidariedade acadêmica e pela amizade de tantos anos.

A Rosa Maria Godoy pela disponibilidade de sua biblioteca historiográfica e, mais ainda, pela leitura cuidadosa do conteúdo histórico, dirimindo dúvidas.

A Maria Lúcia Dal Farra que me ajudou a ver com clareza a opção mais correta do trabalho crítico.

E ainda Maria Cristina Barreto pelo interesse e zelo na digitação, eliminando a distância da técnica. A CAPES pela bolsa de doutorado que me ajudou de várias formas. Aos professores e ao pessoal de apoio técnico do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP pelo convívio amigável. Ao Departamento de Letras da Universidade Federal da Paraíba, em especial aos colegas da Área de Literatura pela solidariedade recebida.

## SUMARIO

INTRODUÇÃO .....	1
A BIOGRAFIA NECESSARIA	
. Quem foi Joaquim Cardozo .....	10
. Como se fez o poeta .....	19
CAPÍTULO I: A VISÃO POÉTICA DA PAISAGEM URBANA	
1. Recife: o artefato lírico e a paisagem cultural .....	34
2. "As Alvarengas": o trânsito entre o campo e a cidade .....	53
3. Depois das "Alvarengas", a "Terra do Mangue" .....	73
4. "Velhas Ruas": ruínas da memória .....	81
CAPÍTULO II: O CLIMA SATURNINO DA CIDADE POÉTICA: ENTRE O HEROÍSMO DO PASSADO E O DO PRESENTE	
1. "Olinda": o encontro com a ruína barroca e a memória nativa .....	93
2. "Recife de Outubro" e o heroísmo de Saturno: solidão e devaneio .....	112
3. "Recife Morto": elegia para uma despedida .....	128
4. "Tarde no Recife": o tic-tac da cidade e o crepúsculo romântico .....	145
CONCLUSÃO: A TERCEIRA MARGEM POÉTICA	
1. A via alternativa da modernidade em Cardozo .....	157
2. Imagens do Nordeste: a desregionalização da cor local .....	173
3. O Regionalismo Modernista de Jorge de Lima e o Modernismo Alvissareiro de Oswald de Andrade .....	188
BIBLIOGRAFIA .....	210

"Nada deve aceitar-se sem exame, só porque outrora existiu e valeu alguma coisa, mas também nada deve ser eliminado porque passou: o tempo, só por si, não é nenhum critério.

(Adorno - *Teoria Estética*)

## INTRODUÇÃO

*"Mesmo que a palavra se reduza a simples gesto verbal  
Entre o gesto e este gesto há um infinito real"*

*(Joaquim Cardozo - "Território entre o gesto e a palavra")*

Este trabalho é um estudo sobre a poética de Joaquim Cardozo e pretende ser também uma reflexão sobre a modernidade brasileira, através da forma expressiva de seus poemas. Trata-se, portanto, de resgatar e redefinir o gesto poético e o político de um artista e de um homem, razoavelmente desconhecido em nossas letras literárias. Por isso mesmo, antes de iniciar o estudo de seus poemas, cuidei de dar ao leitor uma biografia mínima, que marcasse a importância intelectual de Joaquim Cardozo.

Passados mais de setenta anos do Movimento Modernista e da profunda reviravolta que ele ocasionou no terreno da literatura e da cultura em nosso país, a historiografia literária tende a discutir a nossa modernidade a partir das manifestações ocorridas na constelação Rio-São Paulo, o que é perfeitamente compreensível

dada a presença marcante de capital e prestígio que se concentrou entre os dois espaços. Com variadas modulações, o processo brasileiro de modernização era visto a partir da perspectiva um tanto eufórica do Modernismo paulista (e de seu promissor parque industrial)<sup>1</sup> ou ainda do Rio de Janeiro com sua Reforma Urbana, no início do século,<sup>2</sup> marcando a presença de nossa tributária *Belle Époque* e a adesão definitiva do país ao "novo modelo do burguês argentário como padrão vigente de prestígio social".<sup>3</sup>

A perspectiva trazida pelos poemas de Cardozo recoloca a questão da modernidade no país, vista não apenas do ângulo de um autor local/regional, mas sobretudo de *uma* das muitas modernidades propiciadas pelo projeto de industrialização, no "espaço das relações intersocietárias".<sup>4</sup> É nesse entendimento que a *Cidade*

<sup>1</sup> A entrada da burguesia litorânea no processo do capitalismo internacional (esquecida das contradições expostas n'Os Sertões entre os neurastênicos do litoral e os hercules quasimodos da região mais agreste) justifica, até certo ponto, a euforia que invadiu os Modernistas de 22. Intelectuais sinceros e cheios de boa intenção, determinados a fazer o povo comer o biscoito fino da elite, acreditavam que o modelo periférico logo, logo não envergonharia o modelo europeu. Essa euforia, ou otimismo, tantas vezes assinalados, tentou resolver as contradições entre desenvolvimento e subdesenvolvimento na conciliação de dois mitos inconciliáveis, que só a estética do Modernismo caberia "resolver", conforme assinala oportunamente Alfredo Bosi, a respeito do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade: "E o resto? E o presente brasileiro, tudo aquilo que não era a São Paulo da indústria nem a tribo remota dos tapanhumas?" In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Atica, 1988, p. 122.

<sup>2</sup> O estudo de Nicolau Sevcenko contribui de forma decisiva para a compreensão do que significou a Reforma Urbana e o espírito da *Belle Époque* na capital do país, nas primeiras décadas deste século: "A situação era realmente excepcional. A cidade do Rio de Janeiro abre o século XX defrontando-se com perspectivas extramamente promissoras [...] A imagem do progresso - versão prática do conceito homólogo de civilização - se transforma na obsessão coletiva da nova burguesia". "A Inserção Compulsória do Brasil na *Belle Époque*". In: *Literatura como Missão*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 27 e 29.

<sup>3</sup> *Idea*, *ibídem*, p. 26.

<sup>4</sup> "Um processo crucial de transformações tecnológicas que deu origem aos grandes complexos industriais típicos da economia de escala; o crescimento vertical (concentração e centralização) e horizontal (abrangeência de todas as partes do globo terrestre) do sistema capitalista; e a intervenção do Estado na determinação do ritmo, do alcance e do sentido do desenvolvimento econômico, bem como no controle dos seus efeitos sociais." *Idea*, p. 43. Sevcenko ainda registra o destaque de Hobsbawm para o efeito dessa expansão na América do Sul: "A América Latina, neste período sob estudo, tomou o caminho da 'ocidentalização' na sua forma burguesa liberal com

*Poética* de Cardozo possui um subtítulo mais restritivo: "elegia de uma modernidade".

Os poemas que serão vistos recobrem as décadas de vinte e trinta, mas o estudo estará aberto, no tempo, a outros poemas que consolidem a constante e coerente visão poética de Cardozo. O assunto está dividido entre duas orientações básicas, solicitadas pela perspectiva lírica do poeta: um capítulo destinado ao resgate da memória cultural pernambucana, intitulado *A visão poética da paisagem urbana*, enfeixa os poemas que tematizam a paisagem cultural abalada pela desintegração dos monumentos artísticos e dos espaços antigos, intimamente relacionada com a excepcionalidade da nova situação. Conseqüentemente, a desintegração físico-histórica tem a contrapartida no esfacelamento social de uma boa parte de seus moradores. Um outro capítulo, *O clima saturnino da cidade poética: entre o heroísmo do passado e o do presente*, organiza e dá voz aos poemas que liberam o mito do heroísmo pernambucano, resultante das lutas pela expulsão dos holandeses, fomentando, posteriormente, as lutas autonomistas de 1817 e 1824.

O leitor verifica, pelo dito, que a matéria de seus poemas é, no mínimo, estranha à temática de grande parte dos poetas modernistas. É nisto que reside a maior particularidade de Cardozo: uma lírica que se coloca em tensão entre o dado arcaico de uma estrutura pós-colonialista e o modelo de uma modernidade

---

grande zelo e ocasionalmente grande brutalidade, de uma forma mais virtual que qualquer outra região do mundo, com exceção do Japão". *Literatura como Missão*, p. 44



arrevesada, tomada de empréstimo ao modelo europeu. Através da cidade feia, triste, velha, morta ou simplesmente fantástica - que o poeta personifica - conseguimos sentir as contradições que pulsam no contexto subdesenvolvido às voltas com uma modernização de encomenda. O último capítulo se impõe com força de conclusão: *A terceira margem poética* resulta das duas leituras anteriores, definindo a lírica de Cardozo como uma via alternativa entre o Regionalismo nordestino e o Modernismo da década de vinte.

Essa alternativa pressupõe, no primeiro momento, uma espécie de confronto entre as posições externadas por Gilberto Freyre e Mário de Andrade, como lideranças intelectuais dos respectivos *ismos*; confronto que em alguns pontos é atenuado pela perspectiva elitista de ambos os movimentos. Em seguida, o estudo da poesia de Cardozo, em torno das "imagens do Nordeste", busca demonstrar como ele se afasta do localismo excessivo dos regionalistas, conseguindo uma lírica liberta dos quadros provincianos ou exóticos, da mesma maneira que não adere à cultura popular, ou primitiva, tão ao gosto dos modernistas.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Cardozo possui apenas um drama na linha folclórica do Bumba-meu-boi: *O Coronel de Macambira*. O reaproveitamento que ele faz da cultura popular é bem mais amplo que o localismo e o regionalismo, como se pode ver em sua própria exposição. "Esse trabalho estava praticamente concluído, quando me veio ao conhecimento através da revista *Das Schönste*, que o escritor japonês Yukio Mishima escrevera seis nós modernos. Trabalho, até certo ponto, semelhante ao que acabo de fazer, uma vez que o nó é teatro de tradição popular para o Japão, como o Boi o é para o Nordeste brasileiro; como o nó, que na opinião de Yeats é "forma dramática distinta indireta e simbólica", como o nó que é texto, dança e canto, o Boi merece a meu ver, ser revitalizado, reanimado como diversão e forma literária. A maioria das críticas e observações contidas nesses versos agora publicados foram ouvidas e vividas: conheci na Baía da Traição, ao norte da Paraíba, um chefe de cangaceiros que se chamava "Chico Fulô", e de quem ouvi grande parte das expressões contidas no papel do "Valentão"; na linguagem de Mateus, Catirina e Bastião procurei transmitir a linguagem de certos tipos populares do meu tempo que usavam, em meio de expressões dialetais ou coloquiais, frases como: "filosofia positiva", "certeza física e matemática", "estilo sublime" e muitas outras; esses tipos eram quase sempre oradores populares como

Ainda um último confronto, estabelecido entre sua poesia e a dos poetas Jorge de Lima e Oswald de Andrade, acho que se justifica pela confirmação de que Cardozo age sob outro ponto de vista, ou projeto poético, que o torna particular em relação à poesia modernista habitualmente estudada.

O projeto poético de Cardozo merece ser assinalado em mais uma outra particularidade que acompanha quase todo o estudo de seus poemas: a proximidade com a poesia de Baudelaire. Não se trata de uma análise de literatura comparada - como teoria prioritária de intertextualidades poéticas na linha de Kristeva, Bakhtin, ou ainda Barthes, sempre válidas quando se prioriza o estudo interformal - mas de uma exigência poética fundamentada em experiências semelhantes, na apreensão do processo de equivalência em sociedades dessemelhantes. Sem dúvida Cardozo, como leitor e "imitador" confesso do poeta francês, atender ao chamado imperativo do mestre: "*Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*"

A presença de Baudelaire em Cardozo parece ser uma escolha deliberada, quando, no nosso Modernismo, a lição do poeta francês já se achava incorporada e depurada pelos novos mestres da

---

"Bochecha", "Budião de Escama" e "Gravata Encarnada" que procuravam imitar outros oradores mais escolarizados frequentes nos comícios políticos de então, oradores que, naquele tempo, pretendiam ser sucessores de Joaquim Nabuco.

Se estivéssemos, atualmente, num estágio avançado da arte cênica, certas figuras deste Boi, como a cobra, a ema, os bichos da dança noturna etc. poderiam ser "elecmas" que, como é sabido são os marionetes eletrônicos a que se refere Akakia Viola; convém também observar aqui que o nequinho Bastião, quando põe o ouvido no chão, adquire o sentido "cósmico" de ouvir-ver que lhe dá uma maneira quase antiespacial de sentir as cousas; advirto ainda que a dança dos "bichos da noite" é uma dança de atmosfera, com o canto fazendo parte da mesma; a do Boi, uma dança de situação, exprimindo o regozijo do dia de Natal; e a do cavalo-marinho, que acompanha toda a peça, uma dança coral, como, em geral é uma espécie de coro, o canto das cantadeiras." *O Coronel de Macambira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

vanguarda européia, a exemplo de Mallarmé, Valéry e Rimbaud, sem contar com os sucessores imediatos. Cardozo conhecia, e muito bem, a literatura européia, de Baudelaire aos expressionistas alemães e ainda a vanguarda da poesia "russa", como veremos no corpo do trabalho. A minha hipótese é a de que ele se aproxima do poeta clássico da modernidade por perceber a incorporação, na linguagem poética, da nova linguagem do mundo burguês que aqui no país se achava em curso mais de meio século depois. Neste sentido, as dúvidas, as inquietações e a perplexidade da poesia de Cardozo coincidem com a percepção de Baudelaire e com a tonalidade sombria de seus poemas:

*"Sonho que as cidades estão com os telefones atentos  
Para ouvirem as nossas palavras obscuras e as nossas  
[idéias latentes.  
Neste pressentimento de um inverno infinito  
Os aviões emigraram".*

*(Joaquim Cardozo - "Composição")*

Assim, em comum com Baudelaire veremos uma determinada homologia no tratamento de suas respectivas cidades, além da melancolia e da atmosfera saturnina que consolida, em ambos, a transição entre as imagens do passado e as do presente. É claro, também, que os versos livres empregados por Cardozo distanciam-se da metrificacão clássica empregada por Baudelaire, o que a meu ver não produz diferenças significativas. O revestimento estético moderno - a fragmentação e a síntese que se manifestam na disposição semântico-sintática - não diminui nem acrescenta peso ao tema e ao problema.

É verdade também que o traço forte do satanismo baudelairiano é bastante atenuado em Cardozo. Existem os sintomas do *spleen* e da revolta, mas existe também uma estranha delicadeza no tratamento do tema; delicadeza que, por um lado, ajuda a marcar a rarefação do contexto brasileiro em relação à experiência de Paris (e da Europa), sem dúvida uma experiência marcada por grandes rupturas nas transformações urbanas; e por outro, dota-lhe a linguagem do princípio da leveza que Italo Calvino define como essencial a "uma gravidade sem peso", associada à precisão e à determinação, "mas sobretudo naquela específica modulação lírica e existencial que permite contemplar o próprio drama como visto do exterior, e dissolvê-lo em melancólica ironia".<sup>6</sup>

Voltando à questão dos contextos dessemelhantes, ou de sociedades desenvolvidas vs. sociedades subdesenvolvidas, é o caso de se acentuar também que o poeta pernambucano não queimou etapas, engajando-se no otimismo dos outros modernistas, na tentativa de "aproveitar o progresso material moderno para saltar da sociedade pré-burguesa ao paraíso".<sup>7</sup> 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, cuja amostragem sucinta o

<sup>6</sup> CALVINO, Italo. *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*. São Paulo, Companhia das Letras, p. 32.

<sup>7</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 37.

final do trabalho apenas sugere. A construção de Brasília, da qual ele participou como engenheiro calculista e a euforia desenvolvimentista do período Kubitschek motivam o lamento dos "Homens de todas as fadigas/Maguados rostos doloridos...", em *Arquitetura Nascente & Permanente*.

No entanto, a singularidade de Cardozo não o deixa como uma figura ímpar na nossa literatura modernista. Bem reparado, a poesia do poeta pernambucano tem muitos pontos de contato com a do poeta Carlos Drummond de Andrade, principalmente na recusa do otimismo ingênuo, na descrença das soluções nacionalistas e na desconfiança de nosso potencial moderno; além do respeito pela dignidade do homem, acima de credos ou limites geográficos. De modo bastante aligeirado e insuficiente, considero alguns aspectos semelhantes entre os dois poetas no fim deste trabalho. Mesmo assim - e essa é a intenção - fica o registro de mais uma viabilidade de estudos críticos que ainda poderá ser aprofundada. Como disse Drummond, "O problema não é inventar. É ser inventado hora após hora e nunca ficar pronta nossa edição convincente".

## A JOAQUIM CARDOZO

Com teus sapatos de borracha  
seguramente  
é que os seres pisam  
no fundo das águas.

Encontraste algum dia  
sobre a terra  
o fundo do mar,  
o tempo marinho e calmo?

Tuas refeições de peixe; - -  
teus nomes  
femininos: Mariana; teu verso  
medido pelas ondas;

a cidade que não consegues  
esquecer  
aflorada no mar: Recife,  
arrecifes, marés, maresias;

e marinha ainda a arquitetura  
que calculaste:  
tantos sinais da marítima nostalgia  
que te fez lento e longo.

**A BIOGRAFIA NECESSARIA**

## Quem foi Joaquim Cardozo?

Na abertura de *Humildade, paixão e morte*, Davi Arrigucci faz, em três breves parágrafos, uma cronologia (lírica) do poeta Manuel Bandeira. Do "Mocinho dentuço, porém simpático, filho bem criado de uma família tradicional de Pernambuco" nem precisaria acrescentar muito mais: todos, ou quase todos, os que lidam com literatura conhecem a vivência do *homem* Manuel Bandeira, seja através de seus biógrafos e críticos, seja através de sua vasta produção extrapoética.

De Joaquim Cardozo, pode-se dizer exatamente o contrário: ou então que ele se situa no outro lado da gangorra, na qual sempre se colocou, meritoriamente, a popularidade literária do autor de "Evocação do Recife". De sua vivência profissional e intelectual só alguns amigos deram valiosos depoimentos, e poucos críticos - entre eles Antônio Houaiss, José Guilherme Merquior, Fernando Py e Fausto Cunha, além de Carlos Drummond (os maiores) - analisaram sua obra. Dele mesmo, apenas algumas entrevistas publicadas, principalmente, para o *Jornal do Brasil* e o *Jornal do Comércio*.

Esse "grave e solitário" como o descreveram os amigos, e "lento e longo" como o descreve poeticamente João Cabral de Melo Neto, faz jus a uma extrema discricção, a qual - mais do que um



traço de modéstia, vem a ser um traço de personalidade inteira. Por entender que não estaria sendo justa com a pesquisa preliminar do trabalho e com o material recolhido<sup>1</sup>, nem com o *homem* Joaquim Cardozo, aventurei-me a fazer uma cronologia de sua vivência. Julgo também que, por sobre a peculiaridade cronológica, é importante o esboço de seu perfil intelectual para um maior entendimento de sua prática literária.

Assim, antes de enveredar pelos caminhos próprios dos comentários e análises de uma boa parte de seus poemas, o leitor deste trabalho conhecerá sua prática profissional, suas frustrações, seu entendimento filosófico da vida e da morte, e até suas pequenas anedotas de convivência.

A 26 de agosto de 1897, nasce no Recife o poeta Joaquim Maria Moreira Cardozo, um dos doze filhos do guarda-livros José Antônio e de Elvira Moreira Cardozo. Criança ainda e morando em um bairro de classe média remediada, assistiu a um dos acontecimentos mais marcantes deste século: "No Zumbi, onde fiquei até os doze anos vi passar o célebre cometa Halley. Foi uma maravilha. O céu ficou escuro e apareceu aquela estrela com uma cauda enorme. Nunca mais esquecerei esse espetáculo" (*Jornal do Brasil*, 21/10/77).

Em 1915 inicia o curso na Escola de Engenharia de Pernambuco e interrompe em 1919 para fazer o serviço militar. De 1920 a 1924 trabalha como topógrafo no interior de Pernambuco,

<sup>1</sup> Agradeço a Maria do Carmo Lira a preciosa colaboração, ao colocar a meu dispor todo o material a respeito de Joaquim Cardozo, que está sob sua guarda à espera de publicação.

Paraíba e Rio Grande do Norte. De sua capacidade de transformar em poesia a experiência do cotidiano é que certamente surgiu o poema "Cinematógrafo" reproduzindo, em imagens verbais, a seqüência fotográfica a que este aparelho se propunha. Na rapidez com que os verbos lançam o ritmo é na simplicidade da imagem que aprisiona o rio em sua caderneta de campo está realmente um dos altos pontos de sua lírica:

*"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 de 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 nessa águas-imagens, impercebida e rastejante,  
Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga".<sup>2</sup>*

Em 1927, reinicia os estudos na Escola de Engenharia, de onde em 1930 sai como engenheiro para trabalhar na Secretaria de Viação e Obras Públicas, sendo demitido "por incompetência" em 1939, encerrando assim sua carreira pública. Maria da Paz Ribeiro Dantas, sem dúvida a mais capaz e carinhosa biógrafa do poeta, relata o episódio de sua exclusão do serviço público:

<sup>2</sup> CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*, pp. 157/8.

*"Tudo começou quando Cardozo, convidado para ser paraninfo da turma de engenheiros do Recife, em 1939, fez um discurso que souu insolente dentro da ordem do "Estado Novo". Foi o bastante para que Agamenon Magalhães que na época era interventor no Estado, assinasse a sua demissão como funcionário da Secretaria de Viação e Obras Públicas.*

*O lúcido discurso custar-lhe-ia também a cadeira de professor da Escola de Engenharia e a remoção para o alto sertão, onde lhe foi dada a tarefa de fazer estudo de uma estrada de terra. Desencadeara-se, assim, um atrito com o poder. Cardozo não aceitou a decisão do chefe do Governo e foi exonerado do cargo que ocupava na Secretaria de Viação e Obras Públicas por "incapacidade técnica".<sup>3</sup>*

Acumulando a função no serviço público, Cardozo também integrou, em 1936, a equipe da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Recife (DAU), fundada em 1934, a segunda da América do Sul. Na mesma época, foi professor da Escola de Engenharia e da antiga Escola de Belas Artes, demitido de ambas pelos acontecimentos acima relatados.

Em 1935, ele participa da Exposição Farroupilha em Porto Alegre, com os cálculos do primeiro projeto de arquitetura moderna do Recife, projetado por Luís Nunes, ocasião em que acontece um desses episódios que fazem parte do anedotário cultural. É de Cardozo o relato:

*"Foi quando conheci Augusto Meyer, de quem me tornei grande amigo. Augusto Meyer ia todos os dias à nossa exposição, mas não era tanto pelos interesses nos trabalhos: é que, lá, nós tínhamos umas cachaças que ele adorava. Aliás, o Luís Jardim certo dia tomou um porre e queria jogar uma garrafa contra o vidro, dizendo que havia vidro demais ali. Foi seguro, mas depois que lhe tomaram a garrafa, quando vinha passando um grupo de*

<sup>3</sup> DANTAS, Maria da Paz. Joaquim Cardozo. Ensaio Biográfico Prêmio Jordão Emerenciano 1984. Prefeitura da Cidade do Recife, Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

autoridades, todos de uniforme ou casaca, Luís Jardim correu atrás de um desses e rasgou a casaca até o pescoço: deu uma confusão! Queriam nos levar todos presos, mas Luís Nunes lembrou que nós representávamos o Governo de Pernambuco e seria um ato inamistoso nos prender. Finalmente, Luís Jardim concordou em ir até à delegacia, como satisfação para o homem da casaca rasgada. Fomos todos para fazer-lhe companhia até passar o porre. Até o Augusto Meyer foi, como uma espécie de protetor da turma".<sup>4</sup>

Após a demissão do serviço público, Cardozo muda-se para o Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar para o diretor do SPHAN, como faz questão de assinalar.

"No começo fui trabalhar com o Rodrigo Melo Franco de Andrade. Éramos eu, o Prudente de Moraes Neto e o Luís Jardim: nós não trabalhávamos para o Patrimônio, trabalhávamos para o Rodrigo. Cada um ganhava um conto e quinhentos por mês. O Prudente estava sempre com o bolsinho do paletó cheio de charutos e freqüentemente recebia a visita do Oswald de Andrade. O Oswald vivia mudando de mulher, deve ter tido umas quatro ou cinco. Acho que ele só perde para o Vinícius, grande poeta [...] Como disse, nós três não trabalhávamos para o Patrimônio, mas para o Rodrigo. Mas eu, nas minhas esquisitices, quando o Rodrigo levou o serviço para o prédio do Ministério da Educação, no Castelo, nunca mais pus os pés lá. Vieram me dizer que Rodrigo estava furioso comigo, ou melhor, muito queixoso. Mas até o fim de sua vida eu ia quase toda a semana em sua casa de Ipanema: era um homem adorável, grande amigo, excelente companhia".<sup>5</sup>

Em 1941, ele se torna o calculista do arquiteto Niemeyer, no qual encontra a correspondência entre a técnica e a poética:

"Conheci Oscar em 1941. Logo me convidou para fazer o cálculo de projetos seus. Desde então, começando por seus projetos em Pampulha, Belo Horizonte, depois no Quarto

<sup>4</sup> Entrevista a José Guilherme Mendes para a revista *Ele/Éla*, nº 79, 1975.

<sup>5</sup> *Idea*, *ibidem*.

*Centenário de São Paulo, Brasília e até hoje tenho feito cálculos para quase todos seus projetos".<sup>6</sup>*

Ao ser indagado pelo entrevistador sobre a dificuldade de cálculos dos projetos de Niemeyer, ele responde:

*"Claro: mas qualquer projeto dá. Calcular não é fácil. Os de Oscar Niemeyer, naturalmente, apresentam características especiais: ele é um artista, um grande artista. Como digo no livro "Arquitetura Nascente & Permanente e Outros Poemas", que dediquei a ele, Bandeira, João Cabral e Thiago de Mello, ele é um "arquiteto-poeta". Seus projetos são poemas muito mais belos do que a maioria dos que são publicados".<sup>7</sup>*

Em 1971, deu-se a tragédia que começaria a minar a vida física e existencial de Joaquim Cardozo. O Pavilhão de Exposição da Gameleira em Belo Horizonte - uma grande construção de 240 metros de comprimento por 30 de largura - desabou matando 86 operários sob 100.000 toneladas de concreto, no dia 4 de fevereiro. Cardozo era o calculista e o projeto de Niemeyer. O engenheiro foi acusado e respondeu a dois processos.<sup>8</sup> Um documento redigido por Lúcio Costa e com mais de duzentas assinaturas de arquitetos e engenheiros sai em apoio ao calculista "que a cerca de quarenta anos contribui com

<sup>6</sup> *Idea, ibidem.*

<sup>7</sup> *Idea, ibidem.*

<sup>8</sup> "Cardozo foi condenado em 1ª instância pelo Juiz da 7ª Vara Criminal de Belo Horizonte a mais de 2 anos de prisão, após o resultado do laudo técnico emitido pela comissão nomeada por Israel Pinheiro, e no qual foi acusado de negligência, imprudência e imperícia nos cálculos do Pavilhão da Gameleira. Em maio do mesmo ano foi absolvido em segunda instância pelo Tribunal de Alçada de Belo Horizonte". Maria da Paz R. Dantas, *Ensaio*, p. 73.

sua competência e seu engenho para a materialização da obra criadora de tantos arquitetos brasileiros".<sup>9</sup>

Mesmo com o apoio dos amigos, Cardozo cai em depressão que irá se agravar, com prejuízo físico, em pouco mais de dois anos.

*"- Não, nunca. Os meus cálculos estavam corretos. Bem, eu chorei. Mas não chorei por mim, tenho a consciência tranqüila. Chorei porque, quando o povo sofre, eu sofro também".*<sup>10</sup>

No ano seguinte, 1972, Cardozo volta definitivamente ao Recife, "Terra crescida, plantada / De muita recordação".<sup>11</sup> Mas antes de sua morte em 1978, Niemeyer o leva ao Rio, onde fica internado na Casa de Saúde do Dr. Eiras. O *Jornal do Brasil* faz-lhe uma entrevista<sup>12</sup> (o mais carinhoso seria dizer uma visita) em 25/10/77. Esse documento é o que há de mais humanamente patético sobre um homem, cuja grande força moral e intelectual chega ao balbucio entre luzes e sombras:

*"As mãos são magras, os tornozelos são magros, o corpo é magro, Joaquim Cardozo é todo magro dentro das calças de pijama, das meias cor de vinho, do chinelo franciscano.*

*Engorda, reanima-se, desperta também quando segura três mágicos rolinhos de papel presos por elástico. São as peças de maior valor trazidas para o Rio, 12 contos que não mostra facilmente, escritos a lápis com caligrafia firme, recoberta a caneta.*

*- A cabeça está pesada, muito pesada.*

<sup>9</sup> "Este homem é um poeta, este homem construiu Brasília". Texto de Audálio Alves para a revista *Realidade*, julho de 1977.

<sup>10</sup> *Idea*.

<sup>11</sup> CARDOZO, Joaquim. "Imagens do Nordeste". Op. cit., pp. 39/40/41.

<sup>12</sup> Entrevista de Norma Couri para o *Jornal do Brasil*, 25 out. 1977.

Se uma pergunta encanta o poeta, ele vê estrelas nos flashes da máquina do fotógrafo. Faz um sorriso leve, pede à enfermeira Nila que remexa no fundo da mala e descubra dois livros, duas relíquias, únicos que trouxe consigo. Um de contos populares alemães, outro sobre teatro francês na Idade Média, ambos no original, rabiscados na margem como é natural a este tradutor de árabe, sânscrito, russo, grego, latim, gótico moderno e antigo, hebraico, chinês, alemão, inglês, francês, italiano e espanhol.

- Agora eu moro aqui, o Oscar me trouxe. Viajei muito com o Oscar, mas ele é mais moço do que eu. Deve ter uns 57 anos. Eu tenho 80 e uns dias e quero encontrar amigos. O Evandro (Lins e Silva) foi meu advogado de defesa. Era noite e ele fez uma defesa extraordinária. Até me aplaudiram. Os jornalistas abriram páginas e páginas. O pessoal foi muito bom. Fiz amizade com uma arquiteta nessa época. Chamava-se Diane. Ou seria Dante?

Joaquim divaga um pouco.

- Quando rompeu aquela loja, caiu tudo. Por que não se enterrou bem o leito da roça? (refere-se às fundações da obra).

"Uma estrutura não cai por erro de cálculo, pois o cálculo é apenas uma aproximação da realidade" foi a epígrafe - frase de Rudolf Saliger, da Escola Politécnica de Viena - usada na defesa por Evandro Lins e Silva. E uma aproximação da realidade é toda a vida de Joaquim Cardozo".

É incrível a unanimidade de opiniões, nos muitos documentos em jornais e revistas, sobre a delicadeza, a inteligência e a humanidade de Joaquim Cardozo. É possível também que tantos depoimentos positivos tenham contaminado esta matéria introdutória ao poeta. De qualquer maneira, a lírica de Cardozo é em grande parte responsável pela subjetividade que se possa ter filtrado neste esboço biográfico.





## Como se fez o poeta

*"Se me perguntassem: O que distingue o grande poeta? eu responderia: Ser capaz de fazer o poema inesquecível. O poema que adere à nossa vida de sentimento e de reflexão, tornando-se coisa nossa pelo uso. Para mim, Joaquim Cardozo, entre os muitos títulos de criador, se destaca por haver escrito o longo e sustentado poema "A Nuvem Carolina" que é umas das minhas companhias silenciosas de vida".*

(Depoimento de Carlos Drummond para o *Jornal do Comércio*, 26/02/76)

A personalidade intelectual de Joaquim Cardozo começa a tomar vulto no início da década de vinte. Nascido em 1897, no Recife, ele morre em 1978, em Olinda, depois de muitos anos de ausência no Rio de Janeiro e em Brasília. Homem nascido na divisa de dois séculos, ele conviveu bem próximo às tendências parnasianas e simbolistas, no Brasil, e foi contemporâneo intelectual da histórica vanguarda europeia - pelo lado do século XIX - bem como do Modernismo brasileiro, no século XX.

Sintomaticamente, Cardozo - nascido no Nordeste tão apegado à tradição dos bacharéis beletistas (como de resto o país inteiro) - desvia-se da Faculdade de Direito do Recife, indo em busca da linguagem matemática, na Escola de Engenharia. Já intuía -

talvez como Adrian Leverkühn do *Dr. Fausto* - que no mundo moderno, a arte queria cessar de ser mera aparência e jogo, para tornar-se conhecimento tão árduo como o da ciência dos números.

De sua iniciação no mundo da literatura, ele mesmo diz em depoimento manuscrito<sup>13</sup> que "o sentimento da poesia me veio muito moço, tempo em que procurei imitar Verlaine e Baudelaire. [...] Com o advento do movimento paulista de 22, deixei-me impressionar por uma poesia mais livre, isto é, aquilo que hoje eu chamo de poesia de versos medidos, mas nunca iguados". Com uma afirmação tão espontânea, fica registrado que Cardozo não dissimula a natural dependência que a literatura brasileira possuía do patrimônio artístico europeu, da mesma maneira como não hesita em se integrar na corrente modernista brasileira. Seus poemas iniciais demonstram o parentesco baudelairiano, como uma forma de pensar o trânsito da modernidade na cidade do Recife.

Além do conhecimento da experiência européia - que será mais ampla, como se verá a seguir - ele mostra também afinidade com o Creacionismo e o Ultraísmo através de Guilherme de Torre e Jorge Luiz Borges e diz "sentir-se integrado nas características ibéricas". Conhece, por intermédio de Gilberto Freyre, os imagistas ingleses, dos quais destaca Pounds e Amy Lowell. Das poesias alemã e russa lê, "com esforço próprio", Heym, George, Trakl, Benn, Elsie Larker, Iessiênin, Block, Maiakóvski.

---

<sup>13</sup> Cópia de original manuscrito do acervo de Maria do Carmo Lira.

Do aprendizado nas revistas estrangeiras e da influência intelectual que o poeta exercia nos encontros do Café Continental, Souza Barros dá conta: "Cardozo adquiria revistas (*Les Annales*, *Yugend*, *Der Querschchnitt* e outras) e tinha sempre uma informação a dar; levava mesmo, às vezes, os exemplares para mostrar. Esse hábito do poeta se foi tornando comum a quase todos os freqüentadores, que possuíam ou estavam lendo alguma coisa nova ..."<sup>14</sup>

Morando no Rio, Cardozo colabora na revista *Paratodos*, com apreciações críticas que vão da pintura ao teatro, da literatura às artes plásticas em geral. Por ocasião da morte de Brecht, e ele traduz para a revista o poema "*Vom ertrunken Madchen*" ("A moça afogada"), ocasião em que também escreveu:

*"Das muitas influências sofridas por Brecht - que foram muitas - e sem falar dos poetas expressionistas que nele era constante, a de Rimbaud lhe forneceu o aspecto mais lírico da sua poesia: pelo menos é através dela que compõe algumas das magníficas baladas do "Hauspostille" como "Legende vom toten", "Liturgie vom Hauch" e sobretudo essa admirável "Vom ertrunken Madchen", que traduzi como "A moça afogada". O lirismo, entretanto, a que aludo aqui é aquele produzido pelo efeito de belas imagens tradicionais, porque B. Brecht é também criador de um novo lirismo, inteiramente original, imanente nas coisas e nas ações comuns da vida".*<sup>15</sup>

Sobre sua atuação em *Paratodos*, Adamastor Camará Ribeiro e Manuel Sanchez trazem o seguinte depoimento:

<sup>14</sup> SOUZA BARROS, *A década vinte em Pernambuco*. Rio de Janeiro, s/ed., 1972, p. 209.

<sup>15</sup> CARDOZO, Joaquim. *Paratodos*, 1<sup>o</sup> quinz. set. 1956.

"Nas páginas de *Paratodos*, de 1956 a 1958, os artigos de Joaquim Cardozo acompanham o movimento artístico do Rio de Janeiro nas exposições coletivas ou individuais, de pintores, escultores, gravadores. Até a década de 70, Joaquim Cardozo acompanhou a produção de diversas gerações de artistas brasileiros, apresentando exposições em muitas galerias, num período em que cresciam numericamente os eventos nas artes plásticas". [...] O autor fazia confluír para dentro de suas observações sobre arte não somente o subjetivo, o sensível (que se prende, por natureza, ao trabalho do artista) mas, também, o inteligível assumindo irromper conscientemente de um nível a outro".<sup>16</sup>

Mas antes, desde 1924, Joaquim Cardozo se inicia como crítico, poeta e desenhista bico de pena na *Revista do Norte*. Nercaldo Pontes de Azevedo, em importante trabalho sobre o Modernismo e o Regionalismo em Pernambuco,<sup>17</sup> ocupa-se das linhas-mestras dessa revista, cuja circulação - em três etapas - se deu entre 1923 e 1927:

"Serão três as preocupações centrais, segundo o editorial. A primeira está ligada à postura tradicionalista que deve ser revista. Estudar a história significativa 'reviver as páginas sugestivas do nosso passado', valorizando as tradições, as artes e os costumes.

A segunda preocupação decorre da primeira, na medida em que este interesse pelo passado é localizado, ou seja, a revista deve voltar-se para os aspectos característicos da região, retratando a vida dos outros Estados do Nordeste e, de modo particular, de Pernambuco, no que ele tem de típico.

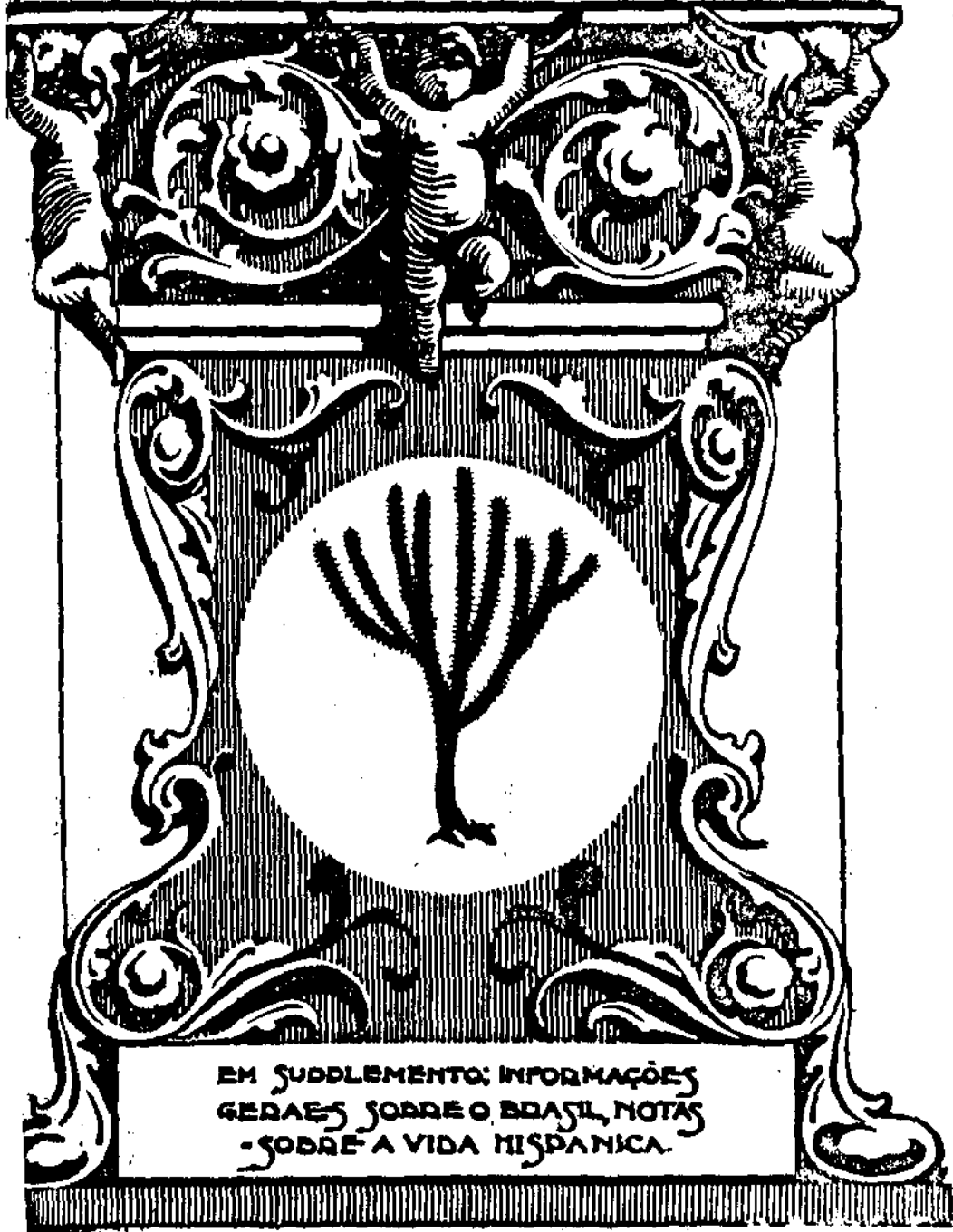
A terceira linha de preocupação indica que a revista estará aberta para o novo, propondo-se a 'estudar o desenvolvimento artístico', reproduzir o que houve de

<sup>16</sup> Revista *Chão*, dez. 1978/jan./fev. 1979.

<sup>17</sup> AZEVEDO, Nercaldo Pontes de. *Modernismo e Regionalismo: os anos vinte em Pernambuco*. João Pessoa, Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.

# REVISTA DO NORTE

ASPECTOS DE VIDA REGIONAL



EM SUPPLEMENTO: INFORMAÇÕES  
GERAIS SOBRE O BRASIL, NOTAS  
- SOBRE A VIDA HISPÂNICA.

*moderno em arte, voltando a atenção para os "assuntos que se ligam ao progresso do país".<sup>18</sup>*

Em suas observações, Neroaldo registra ainda que a inclinação da revista em revalorizar o Barroco colonial e o passado de lutas de Pernambuco aparece com ênfase na matéria de várias colaboradores, entre os quais os "intrépidos defensores da tradição" Oliveira Lima e Odilon Nestor, e ainda Gilberto Freyre, Manuel Lubambo. Este último responsável pelo mensário separatista *Frei Caneca*, editado em 1927 e do qual Joaquim Cardozo foi colaborador.

Sobre esse mensário duas observações devem ser assinaladas: a primeira refere-se ao nome escolhido, que recupera e referenda o mito das revoluções autonomistas de Recife e do Nordeste. A segunda é a linha de nítida antipatia em relação ao Centro-Sul do país, quando boa parte da intelectualidade nordestina engrossava a polêmica com o Modernismo do eixo Rio-São Paulo pela liderança da renovação estética.

Um artigo do primeiro número, intitulado "Bairrismo" e assinado com as iniciais J.V., traduz, em cores fortes, a empolgação de *pernambucanidade*:

*"Então havemos de ser eternos tributários do Rio? Concorrer sempre com o nosso melhor contingente para o seu esplendor? Não somos nós mesmos dignos do que temos de bom?"*

*O povo pernambucano tem coragem de enfrentar a vida e valor para triunfar nela. É questão só de despertar-lhes certas energias que estão adormecidas.*

---

<sup>18</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 109.

*Nada de Rio. De agora em diante o que é de Pernambuco, é de Pernambuco, por Pernambuco e em Pernambuco".<sup>19</sup>*

Ainda outro aspecto do anedotário cultural é narrado pelo próprio Cardozo, em entrevista publicada no *Jornal do Brasil*: "Dirigíamos, também, um jornal chamado "Frei Caneca" com Luís Jardim, Manuel Lubambo e João Monteiro, mas nesse jornal houve um fato interessante: José Maria (fundador e diretor da *Revista do Norte*) não quis participar porque tinha o nome desse frade que era separatista, distribuista-católico e além disso tinha uma mulher e três filhos".<sup>20</sup>

Joaquim Cardozo publica, entre 1924 e 1927, oito poemas na *Revista do Norte*: "As Alvarengas", "Velhas Ruas", "Olinda", "Recife de Outubro", "Tarde no Recife", "Recife Morto", "Inverno" e "Perdão". Em 1926, ele substitui um dos diretores da revista, ocasião em que diz Neroaldo Pontes:

*"É particularmente na sua segunda fase que a revista abre espaço para colaborações marcadas por um gosto renovado. No nº 2, de agosto de 1926, aparecem três poemas de Manuel Bandeira, a essa altura já bastante divulgado na imprensa do Recife. "A virgem Maria" é um poema de três estrofes, com total liberdade de composição, com presença de versos curtos e longos, sem nenhuma pontuação, revelando simplicidade na elaboração e na temática. "Andorinha" é constituído de apenas uma quadra, em que o poeta compara sua cantiga à da andorinha. O terceiro poema é "Madrigal tão engraçadinho". Trata-se de um madrigal, seguido de "oferta", montado em torno de uma lembrança de infância, o porquinho da índia, e de uma*

<sup>19</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 249.

<sup>20</sup> "Um pouco das histórias e das lembranças do poeta do povo, Joaquim Cardozo". Texto e entrevista de Maria Lúcia Amaral (s/ref.).

*declaração de amor a uma mulher, Teresa. Ao ser publicado em Libertinagem, em 1930, o poema será dividido em dois: o madrigal será intitulado "Porquinho da Índia", enquanto a "oferta" ficará com o título primitivo, "Madrigal tão engraçadinho". Algumas variantes vão ocorrer".<sup>21</sup>*

E assim em clima de "gosto renovado" e na boa companhia do poeta de "Evocação do Recife" (publicado no *Livro do Nordeste*, em 1926) que Joaquim Cardozo inicia seu percurso poético. No mesmo livro, Cardozo faz uma resenha crítica de "Cinza das Horas", "Carnaval" e "Ritmo Dissoluto". Reconhece em Manuel Bandeira o grande poeta do Simbolismo brasileiro, destacando inclusive, seu "agudo individualismo":

*"Poesia feita de mágoa, de desalento, de desencanto" é na verdade a deste poeta amargurado e além disso versos formados no mais agudo individualismo, até aqueles do "Carnaval", cuja impersonalidade aparente apenas acentua o relevo pessoal numa criação simbólica. No entanto, se a melancolia é o estilo de Manuel Bandeira, o seu sentimento expressivo das cousas, a fatal contingência da sua força emotiva, diversos são os ritmos que caracterizam os seus três livros..."<sup>22</sup>*

Outras reflexões demonstram, ainda, a sintonia de Cardozo com os movimentos artísticos daquela época. Anota, por exemplo, a diferença entre a criação do Clown para o Pierrot:

<sup>21</sup> AZEVEDO, Nerealdo Pontes de. Op. cit., pp. 113/4.

<sup>22</sup> *Livro do Nordeste. Comemorativo do 100º aniversário do Diário de Pernambuco. (1825-1925). Org. de Gilberto Freyre. 2 ed. facsimilada. Recife, Arquivo Público Estadual, 1979. pp. 124/25.*



"Além disso o Clown, homem de músculos elásticos, de esgares funambulescos, criação ridículo-trágica do humorismo inglês, é a ação desenvolvida e ágil saltando sobre trampolim, e trapézios, numa exibição de atitudes que o dinamizam. Pierrot é o espírito, a elegância e a graça, preciosa, envolvente e amável como o criou Willette, como o pintou Watteau. Mas dessa expressão inicial que transformações deram-lhe uma história infeliz, fizeram-no triste e desventurado. Manuel Bandeira envolveu-o num ar de bondade e desprendimento místico".<sup>23</sup>

Reconhece ainda que o Pierrot de Bandeira lembra o Clown de Banville:

*"Ce clown saut si haut  
Qu'il creva le plafond (sic) de toile  
.....  
Et le couer dévoré d'amour  
Alla rouler dans les étoiles."*

(Banville)

*"Ele que estava lá de rastros  
Pula e tão alto se eleva  
Como se fosse na treva  
Romper a esfera dos astros".<sup>24</sup>*

No final, lembra o valor de Bandeira, distinguindo-se da literatura passadista ao incorporar traços da vanguarda européia:

*"Antes de adotar a inteira liberdade do verso moderno, de abandonar a rima e a métrica já o poeta Manuel Bandeira possuía desde o primeiro livro um espírito original e independente, algo de irreconciliável com o estabelecido e que lembrava de alguma forma a influência do valor intuitivo nas obras artísticas, este valor que levado ao exagero e calcado no inconsciente de Hartman produziu os poemas de Tristan Tzara, os desenhos de Picabia e em suma*

<sup>23</sup> Ideu, ibideu.

<sup>24</sup> Ideu, ibideu.

toda a falange desses incompreensíveis e simpáticos "Dadas".<sup>25</sup>

Em 1947, ao prefaciando a primeira edição das poesias de Cardozo, Carlos Drummond põe a descoberto a natureza precisa da participação do poeta no início e no percurso do Modernismo: "Inclinado à solidão pelas exigências do seu temperamento, Joaquim Cardozo foi, porém, modernista mais ausente do que participante. Se refletiu as inquietações da época e de um grupo, fê-lo sem a passividade que em outros poetas daquela época excluiria qualquer participação do indivíduo. Um aparelho severo de pudor, timidez e auto-crítica 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 e no seu mistério".<sup>26</sup>

Vale acrescentar agora (pegando o mote de Drummond) que a poesia de Cardozo ficou desconhecida da produção livresca - portanto de um possível público-leitor - até 1947, quando João Cabral recolheu, aqui e acolá, suas poesias e as fez publicar pela Agir com o título de *Poemas*.<sup>27</sup> É de se cogitar que a sua ausência

<sup>25</sup> Ideia, *ibidem*.

<sup>26</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Prefácio a *Poemas*. Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro, Agir, 1947.

<sup>27</sup> Souza Barros diz a esse respeito: Cardozo continuaria quase desconhecido, apenas aparecendo a contragosto nas colunas da imprensa, às vezes, em colaboração arrancada a custo. Continuará bissexto até os fins da década de 40 (1947), quando, por iniciativa de João Cabral de Melo Neto, foi publicado seu livro pela Agir. João Cabral pediu a Joaquim Cardozo as poesias para organizar o livro e ele respondeu simplesmente que não as tinha. Jamais guardava o que fazia. Aconselhou então que se dirigisse a mim (e creio que também a José Maria) pois sabia que eu as colecionava. Como não tinha todos os poemas, socorri-me de Edmundo Calso, que também os guardava. Assim, pude remeter cerca de dois terços do que foi publicado no Recife e no Rio". *A década 20 em Pernambuco*, Op. cit.



# UM POETA PERNAMBUCANO MANUEL BANDEIRA

Por JOAQUIM CARDOZO

Recorria de Manuel Bandeira, o poeta pernambucano cujos versos estão a enriquecer a poesia brasileira de uma beleza toda nova de acordes e de vozes e de um frescor todo íntimo de emoção, escreveu o Sr. Joaquim Cardozo para

o "Diário de Pernambuco" o pequeno estudo que se segue. É um estudo carinhoso, feito com sympathia e penetração. De uma viva sensibilidade, é Joaquim Cardozo um dos poetas jovens mais interessantes de Pernambuco.

De Manuel Bandeira, maravilhoso temperamento do poeta novo, até hontem quasi desconhecido em Pernambuco apesar de aqui ter nascido e vivido alguns annos, a que em boa hora a distincta "disease" Margari-da Lopes de Almeida revelou á nossa gente, fazendo-se applaudir nos "Sinos", muito se tem falado; na commovedora melancholia, na tristezza deste homem doente, tristezza que impressiona, se aprende e se lastima á mais ligera leitura dos seus poemas.

Poesia feita "de magua, de doalento, de descontento" é a verdade a deste poeta amargurado e alem disso versos formados no mais agudo individualismo, até mesmo aquellos do "Carnaval" cuja impersonalidade apparente apenas accendia o relevo pessoal numa creação symbolica.

No entanto, e a melancholia é o estylo de Manuel Bandeira, o seu sentimento expresso das cousas, a fatal contingencia da sua força emotiva, diversos são os rythmos que caracterizam os seus tres livros "Cinza das Horas", "Carnaval" e "Rythmo absoluto" ultimamente publicados num unico volume.

No primeiro destes, "Cinza das Horas", publicado em 1917, onde de qualquer cousa da alma commovida de Manuel Bandeira a Nobra palra religiosa e serena como o reflexo da Bondade de Deus no extase do um santo, ha a poesia de um angustiado mas de um angustiado que procura a consolação no amor e na paisagem, onde a intelligencia se dispersa na releção da modalidades impressivas:

— As grandes mãs da sombra  
evangelicas pensam  
As feridas que a vida abriu em  
cada peito

uma consolação abstracta cheia  
de vagas incertezas e tristes  
presentimentos.

Até que lo surpreenda a car-  
na dolorida  
Aquella sensação final de eter-  
no  
Abre-te á luz do sol que á ale-  
gria convida  
E enche-te de canções, e cora-  
ção vazio.

mal percebida nas vozes simul-  
taneas que vem da sombra.

Um carneiro baço

Ouvem-se pios funerais  
... ..  
Os lancoiros do "brejo"  
Malham nos aguacaaes  
... ..  
E o luar humido... fino  
Amavico tutelar  
Anima e transfigura a solidão  
cheia de vozes

entrevista numa esperança do  
cura

E tudo isto vem de vós mui na-  
tureza  
Vós que cicatrizaes minha velha  
ferida.

Assim como a natureza com o enternecido encanto dos rumores distantes e a musica mysteriosa das aguas, o Amor tambem lhe proporciona momentos de verdadeiro conforto espiri-tual e neste sentido todos os poemas ferindo a mesma nota melancolica estão repassados de uma ternura inconfundivel "ben-dizendo o amor que Deus lhe deu" como "um dom sagrado", o "unico para o seu coração" e de uma frequente e saudosa lem-brança do tempo de menino, falando da esperança como a "arte de todos os mortaes" notando que "ainda perdura no coração da irmã o seu affecto de crean-ça", sentindo sangrar tudo que ha nelle da infancia quando escreve aquella "Elegia para mi-nha mãe".

Nem sempre, porem, o poeta alcança este contentamento. Este altivo triste e vago. Assim; por vezes confundindo a lou-brança das affeições mais caras ao ambiente que o envolve enche-se de desalinho, julga-se desamparado e esquecido, fala com repugnancia do passado e da saudade, odeia a solidão e o silencio:

O tempo. Horas de horror e fe-  
dio da memorin  
Ah! quem me reduzira ao mo-  
mento que passa

Cinza das Horas.  
Ou abandonando a sua gran-  
de sensibilidade interior se apraz  
em fazer ironia, num esforço  
difficil de se tornar alegre e es-  
creve "O luar inutil", "Poema-  
do ironico". No entanto este hu-  
morismo não consegue esconder  
a dolorosa magua que domina e  
frequenta a grande alma con-  
templativa que ella possui e  
sente vibrar no segredo harmo-  
nioso da vida.

o Livro de fina espiritualidade,  
de vivo contacto amoral com a  
natureza, flor estranha de gra-  
ça e de amor é o primeiro livro  
desto poeta bizarro.

## UM SORRISO

Vinha caindo a tarde. Era um  
poeta da Agosto  
A sombra já ennoilava as moi-  
tas. A humidade  
Aveludava o usgo. E lanta sua-  
vidade  
Havia, de fazer chorar nesse sol-  
posto.

A viração do oceano acariava o  
rosto  
Como incorporaes mãos. Tossa  
magua ou saudade.  
Tu olhavas, sem ver, os vales e  
a cidade.

— Foi então que senti sorrir e  
meu desgosto...

Ao fundo o mar batia a orla  
dos escolhos...  
Depois o céu... E mar e céos,  
azul: dir-se-ia...  
Prolongarem a cor ingenua de  
teus olhos...

A paisagem ficou espiritualizada.  
Tinba adquirido uma alma. "E  
uma nova poesia  
Desceu do céu, subiu do mar,  
cantou na estrada...

A ansia de alegria ardente-  
mente desejada que, nesta ana-  
lyse da poes. de Manuel Ban-  
deira, já fiz notar no primeiro  
segundo, "Carnaval", onde na  
poese de uma maior liberdade de  
technica (nota-se nelle muitos  
versos inteiramente livres) de-  
scree com certa impetuosidade o  
amor material, violado, diaboli-  
co; num desejo frenético de aba-  
far e occultar a sua alma dolori-  
da e desalentada.

Alegria nervosa, e illusoria  
que elle busca ansiosamente e  
que lhe foge como o encanto das  
sercias passa no grande destino  
desesperado de Lenau.

No entanto vestido de Pierrot, a  
cara pintada de bistro e alvaia-  
de, desejando, querendo ser a-  
gre, o poeta não faz do seu Car-  
naval uma festa de alegria col-  
lectiva, expansão vertiginosa das  
multidões que se leslocam e se  
ombaralham num desejo de mu-  
lta penetração, numa necessi-  
dade do sentimento unanime,  
alegria que se gosa a hora mar-  
cada sem evocações e sem lem-  
branças, vagando á superficie  
das sensações brutaes, á sorte

dos imprevisos e da aventura,  
insangria do paixãos instantaneas  
e entusiasmões effemeross.

Este Carnaval, que daria a  
um poeta mais dominado pelas  
impressões directas um poema  
de noção simultanea e geral, tem  
no poeta dos "Sinos" um ca-  
racter fragmentario e analytic,  
apanhado na complexidade da  
vida quotidiana; é a historia  
tragica diurna e nocturna de to-  
dos os vícios e de todas as ne-  
vroses, é a sua propria illusão  
da alegria; prazeres artificiaes,  
almas postizas, mascaradas som-  
bras dos decadentes e degenera-  
dos. E isto é escripto e sentido  
de tal forma subtil que muitas  
composições do livro parecem  
fugir a esta perspectiva, tão ap-  
parentemente dispersiva a na-  
tureza dos assumptos.

O soneto "Verdes mares" é  
um flagrante carnavalesco, car-  
navalesco é a "Vulvivaga" e iron-  
nia eterna de "Menipo". A mor-  
te phantasia-se de dama branca  
e apparece sorrindo ao poeta,  
corporizando a imagem subje-  
ctiva de uma grande dor soffri-  
da, guardada por muitos annos  
na memoria, conservada com  
a força de uma superstição crys-  
tallizada na memoria.

Carnaval... da vida quo-  
tidiana, alegria mentirosa re-  
fugio das almas simples e in-  
genuas, Pierrot, Pierrette, Go-  
lombina e Arlequim, eterna e  
monotona ironia da Felicidade.

Pierrot neste livro é um sym-  
bolo estranho, symbolo do sé, do  
esperança, de humildade, é o ho-  
mem vencido, desprezado cujas  
aspirações se abysmam, que se  
deixa empolvar pelos vícios rui-  
nosos, subitamente reintegrado  
na vida seductora, para que  
surge homem forte para a lucta  
e diante do destino.

Elle que estava de rastros  
Fula o não alto se eleva  
Como se fosse na trava  
Rompar a esfera dos astros.

Este Pierrot lembra o Clown  
de Banville.

Ge clown saut si haut  
Qu'il creva la plafond de toffe  
... ..  
Et le coeur devord d'amours  
Alta rouler dans les etoilles.

No clown porem está a ansia  
sempre renovada de alcançar, de  
atingir mais, cada vez mais pe-  
la força interior, pela valor ex-  
pontaneo e proprio; Pierrot é a  
validade concreta de um inau-

do bulício modernista talvez se devesse a questão de temperamento (como acentua Drummond), talvez ainda por sua profunda dedicação aos cálculos da engenharia - sua profissão até quando pôde exercê-la. Seguramente as duas posições não se excluem e delas se pode dizer que comparecem na forma de seus poemas, nos quais o delicado recolhimento do Eu-lírico se integra à cuidadosa organização da matéria poética.

O livro *Poesias Completas* é publicado em 1952, pela Civilização Brasileira, com uma segunda e última edição em 1979. Nele estão agrupados, cronologicamente, além dos poemas que vão de 1925 a 1945, "Signo estrelado" e "Arquitetura Nascente & Permanente" (1960), "Trivium" (1952 a 1970) e "Mundos Paralelos" (1970) que traz como subtítulo "Réquiem para vida desnecessária". É realmente o fecho de *Poesias Completas*, como se o poeta viesse descendo de outros mundos em direção à planície de sua terra natal.

Em 1981, três anos após sua morte, o poeta e amigo Audálio Alves reúne as poesias inéditas, deixadas por Cardozo, e as publica com o título: *Um livro aceso e nove canções sombrias*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/Massao Ohno/FUNDARPE. Audálio Alves, na nota introdutória, explica a razão do nome: "Esse título, valha o friso, realmente quase nada tem de nosso, pois resulta de uma composição - ou, talvez, melhor disséssemos, acomodação - com ou entre realidades ou dados fornecidos pelo autor. Assim, a expressão 'Livro aceso' nos foi sugerida pela

exuberância de luz de que se acham providos os poemas ou versos que ali se excedem até o impacto que nos causa a 'Canção para um fim de abril', a primeira de uma série de nove, que o próprio Cardozo intitulou de 'Nove canções sombrias'".

A crítica sobre o poeta é muito escassa. A parte um bom número de comentários críticos e resenhas, publicados em jornais e revistas especializadas, apenas três trabalhos de maior fôlego foram publicados sobre Joaquim Cardozo.

José Guilherme Merquior faz uma excelente análise estilística, restrita ao longo poema "Canção elegíaca".<sup>28</sup> Maria da Paz Ribeiro Dantas, responsável por sua mais completa biografia, publicou *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*.<sup>29</sup> A autora, apoiando-se teoria de Roland Barthes e na *Interpretação dos Sonhos*, de Freud, trabalha com o conceito de "linguagem objeto", buscando apreender a coexistência de duas modalidades discursivas, o discurso científico e o poético. Tendo como objetivo analisar a linguagem lúdica e não lúdica do poema "Visão do último trem subindo ao céu", Maria da Paz chega à conclusão de que os dois discursos, vistos como estruturas mitopoéticas, perdem as respectivas autonomias para se converterem em um "mitopoema".

E, finalmente, Antonio Houaiss tem o trabalho mais completo sobre as publicações de Cardozo até "Prelúdio e elegia

<sup>28</sup> MERQUIOR, José Guilherme. "Uma canção de Cardozo". In: *A Razão do Poema: ensaios de crítica e estética*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

<sup>29</sup> DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDAARPE, 1985.

para uma despedida", longo poema publicado em 1952 e que fará parte de *Trivium*, de 1970.<sup>30</sup>

Comentando o livro *Poemas*, publicado em 1947, Houaiss fala de "uma feição regionalista que vigorou em nossa poesia de por volta de 1930 - uma série de peças que têm como plano evidente a paisagem nordestina, pernambucana".<sup>31</sup> Em seguida, Houaiss faz a ressalva que é unânime entre seus críticos: "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..."<sup>32</sup>

Sobre os traços gerais de sua poesia, Houaiss confirma que "ao entranhamento mais aprofundado da substância e temáticas de sua visão poética, corresponde, necessariamente, um processo mais elaborado de comunicação e expressão, com o enriquecimento progressivo do léxico, da sintaxe, da imagística e da própria longura do poema. E nesse poeta de equilíbrio permanente como feição mesma de sua personalidade, em que os traços líricos jamais se diluem em atmosfera piegas, e os épicos jamais em verbalismo grandiloqüente, seria, também, o caso de ressaltar um sem-número de

---

<sup>30</sup> HOUAISS, Antônio. *Drummond, mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, Imago, 1976, pp. 189 a 202.

<sup>31</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 191.

<sup>32</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 191.

virtudes técnicas, que o levaram à categoria de excelente artífice e artesão do verso".<sup>33</sup>

Passando em revista alguns de seus poemas, em especial "Os anjos da paz" e "Prelúdio e elegia para uma despedida", o crítico carioca conclui sua apreciação positiva em relação ao homem e ao poeta: "Desde então Joaquim Cardozo vem sendo o que fora sempre, esse poeta da dignidade humana, da fraternidade humana [...] em que o localismo pernambucano era o veículo de amor telúrico para os homens de todos os outros localismos".<sup>34</sup>

Assim, ao longo de muitos anos, Cardozo se distinguiu por ser o engenheiro de uma levíssima estrutura poética, em paradoxo evidente com a matéria que a *enforma*; ou seja, com os desconchavos produzidos pela combinação desigual entre estruturas arcaicas e o modelo de importação modernizador que chega à sua cidade. O ritmo delicado e a nuance semântica adelgaçam a perspectiva sombria e a delicadeza perdida das estruturas externas ao poema, transformando-as em fatura artística. E sem abrir mão da experiência extrapoética, ele compõe uma unidade sensível entre realidade e fantasia: "O concreto armado foi descoberto por causa das flores. Quem o descobriu foi um jardineiro, que aborrecido com vasos enferrujados e os de barro cozido rachados ou quebrados teve a idéia de usar cimento e pedra sustentados por armação de ferro. Surgia assim um novo material, o criador de uma arquitetura

---

<sup>33</sup> *Ideu, ibidem, p. 194.*

<sup>34</sup> *Ideu, ibidem, p. 200.*

moldada. Comecei do princípio também. Fui hortelão e jardineiro, plantava alfaces pra vender na Feira do bacurau, enquanto meu pai cultivava cravos brancos - só brancos, até hoje não sei porquê - plantados na casca do côco".<sup>35</sup>

Sempre atento às pesquisas estéticas, Cardozo é, no entanto, crítico com os "filisteus" da arte: "Toda pesquisa enriquece a poesia aplicada. Entretanto, é preciso ter cuidado, pois que os filisteus também marcham e também têm vanguarda".<sup>36</sup>

E sobre originalidade da escrita literária, ele tem, aqui, a palavra final: "As criaturas humanas são canais de comunicação. A originalidade provém da improbabilidade da mensagem. Uma mensagem conhecida não produz impacto. A freqüência de choques faz um grande poeta que um dia poderá ser medido com a tábua de logarítimos. O resultado será a alta freqüência dos choques, da perturbação do comportamento de uma soma de indivíduos".<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> "Joaquim Cardozo: poeta do espaço". Texto de Germana de Lamare. *Correio da Manhã*, 27 dez. 1964.

<sup>36</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*.



## CAPÍTULO I

### A Visão Poética da Paisagem Urbana

## Recife:

### O artefato lírico e a paisagem cultural

*"Por degrau de arenito e de coral  
Do Recife se desce para o fundo do mar,  
Para a noite do mar*

.....

*Nesse mar. Nesse mar,  
Um céu com arco-íris e ocasos, é um céu?  
Caiu nesse mar".*

*("Nesse mar"- Joaquim Cardozo)*

A poesia de Joaquim Cardozo inicia, em 1924, a formação lírica das modernas relações urbanas do Recife, num momento em que a cidade passava por radicais transformações, estorvada por um projeto de urbanismo que atendia ao apelo e ao incentivo do capital internacional, projeto inspirado no estilo da *Belle Époque*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Trabalho sério e importante encontra-se no livro de Cátia Wanderley Lubambo *Bairro do Recife: entre o corpo Santos e o marco zero*, Recife/CEPE Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1991 (Coleção Gilberto Freyre, 01). Sobre a modernização do Recife ligada às implicações do capital internacional e os efeitos sócio-culturais que desabaram sobre a cidade vale conferir as reflexões da Autora: "No início deste século, o bairro portuário da cidade do Recife sofreu uma drástica intervenção que modificou sensivelmente sua fisionomia e estrutura social. O impacto e a magnitude de tal intervenção, executada praticamente num espaço de três anos, não podem ser analisados, entretanto, com referência a nossa realidade contemporânea. Operações de pôr abaixo bairros inteiros para atender aos interesses do grande capital imobiliário e às necessidades da cidade capitalista, ocorrem com extrema frequência, hoje em dia, implicando consequências do mesmo modo desastrosas. Tal preocupação quer ressaltar, contudo, a particularidade do contexto no qual se deu a primeira grande operação de Reforma Urbana na cidade seguindo os moldes da primeira no País, a reforma do Rio de Janeiro. [...] Não existe mais a 'parcela da cidade' que nasceu com o Porto. Como era ela e como se perdeu? Sabe-se, apenas, que foi demolido, quase que completamente, o antigo bairro portuário, destruindo parte substantiva de registros históricos da cidade, para dar lugar a avenidas e ruas largas que, atualmente, dão acesso ao Porto, formando uma praça, onde se ergue o monumento-Marco Zero. [...] O Bairro do Recife passou a exibir uma paisagem decalcada do estilo moderno europeu, com o aspecto imponente e opulento das metrópoles burguesas do Velho Mundo". pp. 141, 15 e 143. (grifos meus)

Dos poemas publicados na *Revista do Norte*, sete deles distinguem-se pelo forte apelo pictórico, uma linguagem trabalhada pela mediatização do signo visual, obtendo uma correspondência imagística singular para aquela época, no contexto literário do Recife. O título dos poemas revela a intencionalidade com que falam dos projetos poetizados: *"As Alvarengas"*, *"Velhas Ruas"*, *"Olinda"*, *"Recife de Outubro"*, *"Tarde no Recife"*, *"Recife Morto"* e *"Terra do Mangue"*. São "quadros recifenses", cenas escritas da cidade, possuidores de uma estrutura formal que corresponde ao objeto temático, ambos coerentemente definidos.

Como forma lírica das relações urbanas modernas, os poemas de Cardozo estão em campo próximos à experiência das vanguardas européias e das outras literaturas sul-americanas que se empenharam na estéticas do cosmopolitismo emergente. Mas o conceito de cosmopolitismo - aplicado como generalização às tendências da vanguarda histórica - é *insuficiente para a apreensão particular dos vários contextos onde ele deu margem à criação de uma poética da modernidade.*

Neste sentido, os estudos que se vão sucedendo no campo de literatura comparada são de grande valia para o entendimento das complexas relações culturais e artísticas, geradas nos âmbitos das transformações ocorridas do século XIX para cá. Trazidas para o objetivo deste trabalho, essas considerações levam a uma reavaliação e a uma tentativa de redefinição da poesia de Joaquim Cardozo no espaço do Modernismo brasileiro, *através da forma*

*particular de seu produto lírico.* Sob esse aspecto, a linguagem poética de Cardozo funciona como uma substância monadológica que induz um tipo específico de leitura donde se possa resgatar a figuração simbólica da ambiência cultural e social do Recife.

Para o enfrentamento da vida moderna, e em particular do urbanismo que estava sendo praticado no Recife, Cardozo dirige suas preocupações desde o início. A política de cultura arrasada, que caracterizou (e continuaria a caracterizar) a transformação urbana do Recife, reatualiza - na década de setenta e após a volta do poeta a cidade natal - a preocupação com a memória cultural e urbanística da cidade: "Há muitos que nunca saíram da cidade, mas já abandonaram o Recife há muito tempo, pois concordaram com a destruição dos monumentos antigos, com a intenção de usar um urbanismo já obsoleto, de linhas retas e ruas largas". (*Jornal do Brasil*, 5.11.78).

O que Cardozo questiona na década de setenta relaciona-se com o pronto acolhimento de um progresso enviesado nas cidades ("metrópoles") periféricas, sustentado pelo interesse de grupos nacionais e internacionais,<sup>2</sup> na mais ampla manifestação daquilo que Roberto Schwarz cunhou, lapidarmente, de "torcicolo cultural" dentro das "idéias fora do lugar". O "obsoleto" é o próprio processo de industrialização que o imperialismo europeu (em

---

<sup>2</sup> Da Reforma Urbana do Recife "o que se 'ganhou' foram três grandes avenidas e várias ruas transversais alargadas. Em contrapartida, lamentavelmente, foi tirada parte significativa das construções e arruamentos do Bairro, entre os quais a Igreja de Corpo Santo e o Arco da Conceição. Todos demolidos". Cátia Wanderley Lubambo, op. cit., p.104.

particular o da Inglaterra na frente da Revolução Industrial) exportou para as regiões que lhe serviam de celeiro econômico, na velha política de dar a vasilha e esconder o leite.

Em outras palavras, digamos que o modelo já tinha se tornado obsoleto nas regiões centrais do capital industrializado. O urbanismo inaugural de Haussmann - seus amplos bulevares - se vê literalmente atropelado pela própria dinâmica capitalista, iniciada e já ultrapassada, gerando o caos entre pedestres e tráfego pesado.<sup>3</sup> No século XX, o modelo (obsoleto) entra com bossa de "moderno" na periferia do capital, gerando contradições outras, mas igualmente perversas.<sup>4</sup>

No Brasil, e principalmente no Nordeste, a tradição de uma economia ruralista sofre o abalo da nova reorganização das forças produtivas. O conflito entre cultura interiorana e urbana é de caráter exógeno e só pode ser compreendido em suas mais amplas

---

<sup>3</sup> "Quando Haussmann deu início aos trabalhos nos bulevares, ninguém entendeu por que ele os queria tão espaçosos: de trinta a cem metros de largura. Só depois que o trabalho estava concluído é que as pessoas começaram a ver que as estradas, imensamente amplas, meticulosamente retas, estendendo-se por quilômetros, seriam vias expressas ideais para o tráfego pesado [...] Pela primeira vez, corredores e condutores podiam, no coração da cidade, lançar seus animais em plena velocidade. O aperfeiçoamento das condições carroçáveis não só aumentaram a velocidade do tráfego previamente existente, mas - como as rodovias do século XX farão em escala ainda maior - colaboraram para gerar um volume de novo tráfego mais intenso que o anterior, para além do que Haussmann e seus engenheiros tinham previsto. [...] Esse crescimento denuncia uma contradição na própria base do urbanismo de Napoleão e Haussmann. Como David Pinkney mostra, em seu excelente estudo *Napoleão III e a Reconstrução de Paris*, os bulevares artificiais 'foram desde o início sobrecarregados com uma dupla função: dar vazão aos fluxos mais intenso de tráfego através da cidade e servir de principais ruas de comércio e negócios; à medida que o volume de tráfego crescia, as duas funções se mostraram incompatíveis'. A situação era especialmente desafiadora e ameaçadora para a vasta maioria dos parisienses que caminhavam". ECHMANN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia de Letras, 1986, p.153.

<sup>4</sup> Ver o excelente trabalho de Nicolau Sevcenko sobre a Reforma Urbana do Rio de Janeiro que - em escala maior de perversões - como modelo, aproxima-se das mesmas contradições geradas pela Reforma Urbana do Recife. in: *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

relações. A convivência mais ou menos pacífica entre o campo e a cidade (esta última quase uma extensão do primeiro em quase quatro séculos de colonização) é alterado bruscamente e "se criam novas tendências de crescimento que só poderiam equilibrar-se a longo prazo."<sup>5</sup> Assim, a mudança das relações entre cidade e campo tem que ser vista a partir de uma reestruturação em escala internacional.<sup>6</sup>

Os termos "moderno e "modernidade", com seus significados culturais e econômicos, adquirem o condicionamento ideológico de oposição às antigas e tradicionais formas de relacionamento entre a população interiorana e a cada vez mais crescente massa populacional que é atraída pelo "progresso" das capitais.

Tal processo precisa, no entanto, "esquecer" o passado próximo ou afastado, apagá-lo física e simbolicamente mediante a ação prática de colocar por terra o que já existia - no caso o urbanismo e a arquitetura do período colonial - a fim de entrar na "modernidade" exigida pelos anfitriões do capital.

Fique claro que não se cogita aqui do endosso ao saudosismo patriarcal das elites no que se refere às suas perdas imediatas: o poder econômico de seu status conservador. Trata-se de ver mais fundo o processo desintregador da memória passada - a

---

<sup>5</sup> LUBANBO, Cátia Wanderley. op.cit., p. 70.

<sup>6</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade, na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.376.

expropriação dos bens culturais - em nome de uma idéia de "melhoramento" exportada das metrópoles centrais.<sup>7</sup>

Desde o meio do século XIX, a arte (e principalmente a literatura) começa a usar a paisagem urbana como estrato estético. Poe em Londres, Baudelaire em Paris, Godol e Dostoievski em Petersburgo são os preceptores dessa nova estética que incorpora definitiva e voluntariamente as novas relações de trabalho, sejam elas ditadas pelo capitalismo liberal ou pelo absolutismo de base capitalista (no caso da Rússia).<sup>8</sup> O aproveitamento da paisagem cultural, segundo Adorno, começou no Romantismo, mas sob a feição idealizadora da relação mimética com o "belo natural".<sup>9</sup> Principalmente a partir de Baudelaire e do século XIX, o conceito do "belo natural" transforma-se historicamente pela incorporação do produto humano ao fenômeno natural; ou seja ainda: pela incorporação da paisagem cultural - no que ela tem de transitório e mesmo agressivo - à natureza.

Ainda nessa linha de raciocínio, os domínios do belo natural - como força intangível da natureza - e a paisagem cultural - como "campos de artefatos" deveriam estar em oposição, porque "totalmente feita pelos homens, a obra de arte contrapõe-se pela

---

<sup>7</sup> Idem. "Muitas das sociedades 'subdesenvolvidas' foram desenvolvidas justamente a fim de satisfazer as necessidades dos países metropolitanos. O que se propõe enquanto idéia para ocultar esta exploração é uma versão acurso da velha ideia de melhoramento: uma hierarquização das sociedades humanas culminando, teoricamente, com a industrialização universal. Todo o 'campo' haverá de se transformar em 'cidade: eis a lógica desse desenvolvimento; uma simples escala linear, ao longo da qual podem-se assinalar graus de 'desenvolvimento'". p.380.

<sup>8</sup> A esse respeito ver Marshall Berman, "Petersburgo o Modernismo do subdesenvolvimento". op. cit.

<sup>9</sup> ADORNO, W. *Teoria Estética*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 77 e 85.

sua essência ao não fabricado, à natureza. Como puras antíteses, porém, referem-se uma à outra".<sup>10</sup> A relação mimética é agora impotente para expressar a mediação entre os dois pólos conflitantes. Baudelaire advoga a arte mnemônica: "recusa da natureza enquanto critério de verdade e transfiguração do real pela memória e pela imaginação, essas bases da estética baudelairiana impoe à arte uma tarefa extenuante: a de corrigir a natureza".<sup>11</sup>

Assim, a nova poesia incorpora à sua linguagem a materialização de valores considerados impuros pela lírica anterior. O cotidiano feio e sujo é exibido liricamente pela imagem metafórica e ironicamente pela fusão do material produtivo à natureza: "*Il est doux, à travers les brumes de voir naitre/l'étoile dans l'azur, la lampe, à la fenêtre/les fleuves de charbon monter ou firmament./Et la lune verser son pâle enchantement*".<sup>12</sup>

Portanto, o sinal inequívoco deste tempos modernos está no no fervor<sup>13</sup> com que os poetas nomeiam suas cidades. O fenômeno urbano das vanguardas não possui uma feição estritamente nacionalizante. Ao contrário, a nova sociedade impõe a dessingularização do indivíduo e aí está o termômetro do

<sup>10</sup> *Idea*, p. 77

<sup>11</sup> GASNEBIN, Jeanne Marie. "Baudelaire, Benjamin e o Moderno, *Folha de São Paulo*, Caderno de Letras, 07/10/89

<sup>12</sup> BAUDELAIRE, Charles. "Paysage". *Oeuvres Complètes*, éditions Robert Laffont, Paris, 1980, p. 80.

<sup>13</sup> Em 1922 Jorge Luis Borges publica seu livro de poemas *Fervor de Buenos Aires*. O sentimento comum de uma certa nostalgia pela perda das referências anteriores invade os poetas que tematizam, nas suas capitais, essas transformações urbano-cosmopolitas. Entre Joaquim Cardozo e o poeta argentino há, por exemplo, alguns pontos de identificação. Ver a respeito da poética de Borges o trabalho de Miriam Viviana Gárate: *Aproximações à estética borgeana: esboço de uma topografia poética*, apresentado à UNICAMP em 1991.



cosmopolitismo: "esses fenômenos podem ser caracterizados em geral como eminentemente urbanos. Assim, Paris passa a representar o modelo por excelência da cosmópolis *axis mundi* cultural sobre a qual gravitarão as 'mini' ou sub-cosmópolis': Madri, Moscou, Bueno Aires, Milão, Lisboa, etc."<sup>14</sup>

A poesia de Cardozo se incorpora à tradição cultural e literária da modernidade, vista na amplitude de seu conceito ocidental. Mas ela também se distingue pela especificidade de seus contextos, o que espero demonstrar. Se seus "quadros recifenses" são datados e localizados, eles são ao mesmo tempo modernos e dessingulares, haja visto que o fenômeno urbano ocorrido em Paris tece uma rede de implicações econômicas e sociais que tanto atinge Berlin e Washington como Petersburgo. Esta última cidade, vivendo uma experiência semi-feudal e apontada por Marshall Berman "como um arquétipo do emergente Terceiro Mundo do século XX".<sup>15</sup>

Em Cardozo a paisagem cultural, sob a forma poética, se incorpora à nova feição urbana do Recife. Não será apenas coincidência, mas sobretudo um projeto intelectual esses poemas chamarem a si os "arte-fatos". São as *alvarengas, as velhas ruas, as pontes, os automóveis, o açúcar, as usinas e os aviões* - todos personificados pelas dicção lírica. Como artefatos artísticos a eles incorporam-se a *sombra da noite, a ardência de dia, os*

---

<sup>14</sup> SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 05.

<sup>15</sup> BERMAN, Marshall, *Op. cit.*, p.170.

*caminhos, as florestas; e ainda os ladrões, as prostitutas, os heróis antigos.*

Para se entender a modernidade específica dessa capital do Nordeste e a percepção que a sensibilidade poética de Cardozo tem dela, vejamos um pouco o contexto da ocupação colonial até as duas primeiras décadas do século XX.

Num sentido de uma abrangência cultural e econômica, Recife era, *de fato*, a capital da região. Como representação de um espaço, ele encontrava-se entre o arcabouço antigo de uma estrutura colonial e as novas formas que se iam erguendo sobre as ruínas da realidade e da imaginação. São dois ângulos perceptivos, duas demandas culturais que entram em conflito no plano da história e da fantasia.

Imaginemos uma sociedade cuja grande maioria é remanescente do regime escravocrata em quatro séculos de vida colonial e cujas relações de trabalho ainda prolongam, sob disfarces, o antigo regime de exploração. Vivendo no campo, ou atraída pela expansão urbana, essa gente conserva hábitos predominantemente rurais: os costumes simples, as crenças ingênuas, o contato telúrico e principalmente o tempo indefinido quanto ao futuro e um presente que se repete a cada vinte e quatro horas em

torno das mais frugais expectativa e rotina: trabalhar, comer, dormir.

Imaginemos agora, a outra pequena parcela - a elite urbana (mas de raízes agrárias), cujo modelo de vida já entre as últimas décadas do século passado imitava a modernização não só da capital do país, mas também da Europa: "A esta época, dois grupos locais compunham a elite urbana: as velhas famílias rurais e os comerciantes e banqueiros citadinos, muitos dos quais de origem estrangeira. Suas mansões espaçosas conferiam um ar de extremada fidalguia a bairros como Boa Vista, Paissandu e Benfica, enquanto seus filhos tomavam lugar como reconhecidos nomes da vida pública estadual e nacional".<sup>16</sup>

Entre a parcela mais miserável e a burguesia com fumos citadinos, a classe média de profissionais liberais, comerciantes e burocratas abocanhava seu quinhão do imaginário modernizador: "Toda essa gente se dizia 'gente de bem', 'de sociedade', 'cidadãos merecedores de uma cidade moderna e civilizada'".<sup>17</sup>

Até aqui nenhuma novidade em termos de estruturação de classes no Brasil. Mas como não se trata de "imaginar" e sim de enxergar a mais crua realidade, volta à baila o incômodo de uma sociedade sem nenhuma ruptura digna de registro<sup>18</sup> que entra na

---

<sup>16</sup> LUBARRO Cátia Wanderley. Op. cit., p. 55

<sup>17</sup> *Idea*, p. 55

<sup>18</sup> Refiro-me à análise de Roberto Schwarz nas "Idéias fora do lugar" em: *Ao vencedor as Batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1977, Em particular a p. 21.

pista da modernidade adotando uma paisagem promovida pela industrialização, assentada nos moldes do cosmopolitismo europeu.

Trata-se de um espaço que alberga as contradições mais reveladoras, e, no entanto, muito ambíguas. Nada nestas relações é visto por seus reais problemas, mas através de um imaginário onde se imbricam a ingenuidade dos pobres,<sup>19</sup> o provincianismo da classe média e a perversidade dos ricos. Por merecimento próprio, acrescenta-se aos últimos, numa escala relativa, a mesma marca provinciana que dá o tom exato da distância entre o cosmopolitismo central e o periférico. É a parte de "bazar e afetação" que Antonio Candido credits à imitação servil, num amplo aspecto, tanto das realizações literárias - com os olhos voltados para a Europa - quanto das atitudes de comportamento com "o ar risível e constrangedor de provincianismo, depois de ser mero aristocracismo compensatório num país colonial", cuja extrema manifestação reside na Academia de Letras copiada da francesa, "instalada num prédio que reproduz o Petit Trianon, de Versailles".<sup>20</sup>

A arquitetura da cidade registra espacialmente a passagem do Novo Mundo colonizado para a paisagem burguesa do Velho Mundo: Em 1891, "Para Moritz Lambert, o conjunto arquitetônico da capital caracterizava-se por duas orientações, 'o moderno estilo' urbano e cosmopolita, triunfante nas grandes cidades da Europa oitocentista

<sup>19</sup> Falo da ingenuidade dos pobres não no sentido folclórico e/ou paternalista, mas supondo as reais condições de analfabetismo, e debilidade cultural que os empurra diretamente para a cultura massificada. Cf. Antonio Candido em "Literatura e Subdesenvolvimento", *América Latina em sua Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1979, p. 347.

<sup>20</sup> Antonio Candido. Op. cit., pp. 350 a 357.

e burguesa, e 'o velho estilo português e holandês'. E Therèse, princesa da Baviera, teria do Recife a impressão de 'pedaço da Holanda deslocado para o Brasil'.<sup>21</sup>

A reforma urbana do Recife, que se credencia oficialmente a partir de 1914 (chamada de "bota abaixo" pela população) se encarrega de destruir monumentos como a Igreja do Corpo Santo e mesmo bairros inteiros, soterrando a memória histórico-cultural da cidade: "O Bairro do Recife, que emergiu dos escombros e do possível lamento popular, marcando o desfecho de todo esse processo, era, sem dúvida, um bairro novo e diferente. Não exatamente o perfil propagado pelos apologistas da Reforma, mas o retrato das sérias contradições surgidas ou agravadas, a partir de então".<sup>22</sup>

O processo de recomposição urbana, que naquele momento se intensificava, produziria sem dúvida uma estranha bricolagem; um efeito no mínimo constrangedor ao colocar no mesmo "quadro" o ar festivo e burguês, provocado pelo entusiasmo do efeito cosmopolita e as arquiteturas portuguesa e neerlandesa, de parceria com becos e vielas nascidos do desbravamento colonizador.

A proximidade das novas relações sócio-econômicas e culturais configurava, portanto, *formas de representação conflitantes*. Por outro lado, as velhas formas - que bem ou mal

<sup>21</sup> MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro Veio: o imaginário da Restauração Pernambucana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986. O trabalho do Autor oferece subsídios inestimáveis para a compreensão do imaginário do heroísmo pernambucano que se forjou na esteira das lutas autonomistas contra o poder colonial.

<sup>22</sup> Cátia Wanderley Lubambo. *Op. cit.*, p. 143.

contavam para uma tradição - continuavam apegadas à memória de seus moradores, mal-encobertas pelo verniz civilizatório. Por outro, a nova feição urbana - na perspectiva ideológica do "melhoramento" - vinha satisfazer o imaginário do orgulho provinciano, guindando-o a um primeiro-mundismo europeu. Imaginemos a dose de subjetivismo que tal contexto produziria na percepção das pessoas comuns e, principalmente, na fantasia dos artistas que iriam apreendê-lo e transformá-lo em produto artístico. Noutro contexto cultural bem menos contraditório, Baudelaire transpõe para a poesia a figuração do subjetivismo desencadeado pela reforma urbana de Haussmann: "*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/Change plus vite, Hélas! que le coeur d'un mortel)*".<sup>23</sup>

O olhar subjetivo que se detinha nas relações mais ou menos integradoras entre o campo e a cidade - a ainda *ténue* separação, *real ou idealizada, entre as comunidades interioranas e urbanas* - tem forçosamente de ajustar outro foco: "O olhar que antes era fechado, absorvente, familiar, percebido internamente, torna-se separado, distinguível, crítico, mutável, observado externamente."<sup>24</sup> Assim, o subjetivismo da realização ficcional incorpora a forma da nova vida, abrindo mão do olhar ingênuo sobre as coisas familiares de um tempo que escoia em ritmo mais ou menos contínuo, e trata de elaborar o olhar agressivo e crítico que anda no ritmo descontínuo e efêmero da modernidade.

---

<sup>23</sup> Baudelaire. Op. cit., pp. 63/4.

<sup>24</sup> Raymond Williams, Op. cit., p. 398.

Benjamin nos ensina que a perda da experiência anterior - experiência do patrimônio cultural acessível à comunidade, comunicável boca a boca, ouvido a ouvido, e cuja forma cristalizou-se na poesia épica e na narrativa - dá lugar à *pobreza da experiência*, uma espécie de incomunicabilidade produzida na vivência particular, individualista e atomística que é a estrutura da sociedade capitalista. "Ficamos mais pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do 'atual'".<sup>25</sup> Mas o reconhecimento de que a pobreza da experiência é um fato não mais individual e sim de toda a humanidade, introduz, segundo Benjamin, um "conceito novo e positivo de barbárie", pois ela a "impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco..." tendo como "característica uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse mesmo século".<sup>26</sup>

Nesse duplo conflito (isto é: o reconhecimento da perda da experiência e a tentativa de construir uma experiência na vivência), Adorno encontra a mediação dialética da forma artística: "... a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística,

---

<sup>25</sup> BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Walter Benjamin, Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 2 ed., São Paulo, Brasiliense, 1986, v. 1, p. 119. cf. também no mesmo volume o texto de "O Narrador".

<sup>26</sup> *Idem*, *Ibidea*, p. 116.

assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive de densidade de sua individuação".<sup>27</sup>

A idéia do cosmopolitismo, portanto, tem que ser pensada, simultaneamente, em duas direções opostas mas complementares; a perda da experiência anterior, frustrada pela intensa divisão do trabalho e das classes sociais (a fragmentação moderna) pode ser lida pelo avesso da vivência individualista, o seu duplo e o seu lamento.

A poesia de Cardozo possui méritos que justificam as reflexões anteriores. Do ponto de vista formal, ela constrói a experiência de uma nova vivência ao aproximar a experiência histórica (não a coletiva) do século XIX europeu das consequências (históricas) do Novo Mundo em pleno século XX. O empreendimento urbano de Haussmann - na cabeça da revolução burguesa da modernidade - que, segundo Robert Moses "resolveu de uma vez por todas, de maneira firme e segura, o problema da modernização urbana em larga escala" e entretanto "pôs abaixo centenas de edifícios, deslocou milhares de pessoas, destruiu bairros inteiros que ali tinham existido por séculos"<sup>28</sup>

A mixórdia dessas experiências leva o crítico a pensar, por um lado, no vínculo econômico e sócio-cultural que o passado próximo do século XIX europeu mantém com as terras colonizadas ou

---

<sup>27</sup> ADORNO, T. W. "Lírica e Sociedade". In: *Os Pensadores*. Walter Benjamin et al. São Paulo. Abril Cultural, 1980. p. 194. (grifos meus).

<sup>28</sup> Marshall Berman. Op. cit., p. 146.



recém-independentes, e por outro, no vínculo que a cultura periférica estabelece com a especificidade do seu passado. Um elo ambíguo que empana as contradições e empobrece a compreensão. Pois, segundo Fernando Novais, "... infelizmente, o curso da história envolve sempre, e ao mesmo tempo, continuidade (no nível dos eventos) e ruptura (no nível das estruturas) e sua compreensão pressupõe articular os dois níveis da realidade [...] dentro de um quadro de possibilidades no qual se produzem os acontecimentos".<sup>29</sup>

No caso do cosmopolitismo do Recife temos uma situação de continuidade nos eventos (a reprodução arbitrária da paisagem burguesa européia) que envolve as estruturas numa "harmonia contínua", onde "os conflitos desaparecem, as tensões se esfumam, a ruptura se apaga".<sup>30</sup>

Ainda para continuar com a matriz cosmopolita do século XIX e ver como o mesmo fenômeno repercute intersubjetivamente na visão periférica, examinemos dois textos com situações similares. Dê-se como exemplo a visão que Baudelaire tem de Paris na época de Haussmann. É ainda Benjamin quem comenta a forte impressão que causam em Baudelaire as gravuras de Paris feitas por Méryon; e cita um trecho que o poeta escreveu sob o impacto dessas águas-fortes:

*"Raramente pudemos ver representada com maior força poética a solenidade natural de uma cidade grande. A majestade da pedra amontoada, os campanários apontando os dedos para o céu, os obeliscos da indústria arremesando contra o céu, os seus batalhões de fumaça, os prodigiosos andaimes em reparos, aplicando sobre o sólido*

<sup>29</sup> NOVAIS, Fernando. "Passagem para o Novo Mundo". In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, nº 9, jul. 84, p. 4.

<sup>30</sup> *Idea*, *Ibidem*.

*corpo da arquitetura a sua estrutura aracnídea e paradoxal, o céu cheio de brumas, carregando de cólera e rancor a profundidade de perspectivas aumentadas pelo pensamento dos dramas que aí estão contidos, não ficando esquecido nenhum dos complexos elementos de que se compõem a dolorosa e gloriosa decoração da civilização".<sup>31</sup>*

O trecho de Baudelaire, um pequeno poema em prosa, singulariza-se pela seqüência de imagens poéticas que se amontoam em pausas mínimas, como se um jorro de sensações aguilhoassem o poeta. AS imagens perfazem uma "tradução" em síntese das visões e alegorias contidas nos *Tableaux Parisiens*.

Na poesia de Cardozo o viés da memória poética surge, como vimos, estimulado pelas transformações que vinham ocorrendo no centro do Recife. Pelo tratamento lírico do conflito, o poeta corresponde a um sentimento comum de perplexidade e estranhamento. Colada à visão de Cardozo, a visão de Mário Sette escritor nostálgico e tradicionalista <sup>-32</sup> registra a perda da referencialidade a que a Reforma Urbana submetia seus habitantes. Com sensível dose de lucidez, ele destaca a "dolorosa" e não tão gloriosa decoração civilizada nesta banda tropical.

*"Pouco a pouco desaparecia aos olhos, não um Bairro, mas o cenário de milhares de criatura no seu presente e no passado. E o Corpo Santo (a igreja) também se desmanchava... Poucos falaria desse burgo que Recife nascera enviesado de ruas e ruelas... tudo no chão. Nunca se vira uma loucura assim"<sup>33</sup>*

<sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. "A Paris do segundo Império em Baudelaire". In: Walter Benjamin. Org. e trad. de Flávio Kothe. São Paulo, Atica, 1985, p. 111.

<sup>32</sup> Mário Sette foi escritor de cunho bem regional, preocupado, na década de vinte, em resgatar a vida dos senhores de engenho pernambucanos e outros temas rurais. Seu romance mais conhecido - *Senhora de Engenho* - foi objeto de análise no meu trabalho de mestrado para a Unicamp, 1987: *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freire e a literatura regionalista*, publicada pela Ed. Unicamp em 1992.

<sup>33</sup> SETTE, Mário, Apud Cátia Wanderley Lubambo. Op. cit., p. 16.

Pela prosa de Mário Sette toma-se conhecimento de um dado objetivo, por onde se filtra o subjetivismo perturbado pela visão insana do estrago. As imagens de Baudelaire e as impressões de Mário Sette são similares em seu conteúdo e motivam a aproximação. Vê-se porém que entre a "solenidade natural "de uma cidade grande e o "ganho" de três avenidas e várias ruas transversais alargadas (no Recife) vai a distância entre uma experiência histórica com rupturas e transformações equivalentes ao desenvolvimento do capital central e outra experiência macerada pela economia agrícola (monocultura) e pela exportação de matéria prima para os fornos das grandes metrópoles. Em outras palavras, o jogo de interesses entre a oligarquia local, Estado e capital internacional *reproduz no continente sul-americano o contínuo da própria história do colonialismo pré e pós industrial.*

A poesia de Cardozo revela, pois, as tensões e os conflitos advindos dessas mudanças quando, em "Recife Morto", recupera a maceração da modernidade periférica numa metáfora cristã.

*"Recife,  
Ao clamor desta hora noturna e mágica,  
Vejo-te morto, mutilado, grande,  
Pregado à cruz das novas avenidas."*

Ou ainda n"As Alvarengas" em que a cidade é, metaforicamente, uma caldeira, "arremessando contra o céu" o "passo de parafuso/Das hélices de fumo".

*"A cidade voragem  
 É o Moloch, é o abismo, é a caldeira...  
 Além, pelo ar distante e sobre as casas,  
 As chaminés fumegam e o vento alonga  
 O passo de parafuso  
 Das hélices de fumo";*

Dessa maneira, uma das contribuições da poesia de Cardozo para a nossa literatura foi sua capacidade de sintonizar o contexto brasileiro - em particular o nordestino - com o contexto europeu, onde "as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de de uma forma perversa de progresso".<sup>34</sup> A Reforma Urbana de Recife é fruto acanhado e temporão de um problema mais amplo, que começa com a reforma de Paris e se estende às várias capitais dos continentes. A lírica de Joaquim Cardozo contém, potencialmente, a qualidade de transformar em "problema literário" o drama urbano do Recife, permitindo "inscrever na atualidade internacional, em forma polêmica, muito daquilo que nos parecia afastar dela e nos confinar na irrelevância."<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Essas reflexões teóricas são de Roberto Schwarz. In: *Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990, derivadas da argumentação de seus professores na USP, conforme indicação às pp. 12 e 13. A expressão "problemas literário" também pertence-lhe.

<sup>35</sup> *Ideam, ibidem.*

## **AS ALVARENGAS:**

### **O trânsito entre o campo e a cidade.**

Trazer para a poesia o dado cotidiano e desdobrá-lo em imagens poéticas é uma das tarefas a que Joaquim Cardozo se impôs desde o início, N"As Alvarengas" são os pequenos barcos de frete, ancorados no cais do Apolo, ou vencendo distâncias fluviais do campo à cidade, que vão metaforizar uma atividade mais complexa.

O trânsito das alvarengas possui aqui um significado simbólico mais amplo: através do rio (Capibaribe e seus afluentes) une a economia rural à urbana; conduz a matéria-prima que a alimenta; recoloca a matéria artesanal (as alvarengas) no âmbito da industrialização emergente e, assim, reafirma as relações familiares - é já conflitantes - entre o campo e a cidade.

Cardozo demonstrava, já naquele tempo, ter um razoável entendimento de pintura. Escrevendo para a *Revista do Norte* um artigo sobre o pintor pernambucano Telles Júnior, ele lamenta a técnica "documentária" dos quadros. Embora ressaltando a importância do pintor como paisagista de marinhas e coqueiros (sempre em volta do mesmo tema), ele assinala a ausência do "cenário de uma vida social em início de formação": "Telles Júnior foi pintor que teve predileções, cuja obra oferece uma repetição de motivos permanentes expressos numa visão, orientada para um

realismo, atingindo às vezes é certo e lamentavelmente a aridez fastidiosa e desagradável de um documento. E o que é pior, um documento com paisagem apenas [...] À sua visão escaparam essa grande exibição de fachada 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 que saem barra a fora, e os mangues, e a pesca nas gamboas, tudo expressão de vida pernambucana que o meu amigo Manuel Bandeira, (o pintor ) com a mesma insistência amorosa de um Telles Júnior vai reunindo e colecionando e ainda dentro de uma vibração de pintura nova, intuitiva, original, sua".<sup>36</sup>

Na enumeração dos flagrantes que escaparam à percepção de Telles Júnior, verifica-se a similitude do pensamento de Cardozo com o do Baudelaire, quando este exaltava o conteúdo expresso por Méryon em seus quadros de Paris. O mesmo conteúdo que Cardozo privilegia quando constrói, na década de vinte e no início do nosso modernismo, sua cidade poética. Vejamos, agora, como essas questões se resolvem no primeiro poema que inicia seus primeiros trabalhos publicados na *Revista do Norte*:

#### AS ALVARENGAS

"Tous les chemins vont vers la ville"  
(Verhaeren)

---

<sup>36</sup> *Revista do Norte*, Recife, (29 fase), nº 2, agosto 1926.

*As alvarengas!*  
 Ei-las que vão e vêm; outras paradas,  
 Imóveis. O ar silêncio. Azul céu, suavemente.

*Na tarde sombra o velho cais do Apolo.*  
*O sol das cinco acende um farol no zimbório*  
*Da assembléia.*  
*As alvarengas!*

*Madalena, Deus te guie, Flor de Zongue.*

*Negros curvando os dorsos nus*  
*Impelem-nas ligeiras.*  
*Vêm de longe, dos campos saqueados*  
*Onde é tenaz a luta entre o homem e a Terra,*  
*Trazendo, nos bojos negros,*  
*Para a cidade,*  
*A ignota riqueza que o solo vencido abandona,*  
*O latente rumor das florestas despedaçadas.*

*A cidade voragem*  
*É o Moloch, é o abismo, é a caldeira...*  
*Além, pelo ar distante e sobre as casas,*  
*As chaminés fumegam e o vento alonga*  
*O passo de parafuso*  
*Das hélices de fumo;*  
*E lentas*  
*Vão seguindo, negras, jogando, cansadas;*  
*seguindo-as também em curvas n'água propagadas,*  
*A dor da Terra, o clamor das raízes."<sup>37</sup>*

Percorrendo as três estrofes d"As Alvarengas" percebemos que o poema se organiza em torno de três significantes essenciais: *as alvarengas, os negros e a cidade*, que vão se interrelacionando num crescendo, até atingirem uma totalização. Assim, a primeira estrofe permite, por proximidade, a sugestão de uma "aquarela" - uma suave paisagem marinha, considerando-se também que o título do poema encerra uma boa dose desta sugestão.

---

<sup>37</sup> CARDOSO, Joaquim. Op. cit., p. 03.

## AS ALVARENGAS

*Tous les chemins vont vers la ville*  
( Verhaeren )

As alvarengas!  
Eil-as que vão e vêm; outras paradas,  
immoveis. O ar silencio. Azul céu, suavemente.  
Na tarde sombra o velho caes do Apollo.  
O sol das cinco accende um pharol no zimbório  
da Assembleia.  
As alvarengas!  
"Magdalena". "Deus te guie". "Flor de zongue".  
Negros curvando os dorsos nús  
impellem-nas ligeiros.  
Vêm de longe, dos campos saqueados  
onde é tenaz a lucta entre o Homem e a Terra,  
trazendo nos bojos negros,  
para a cidade,  
a ignota riqueza que o solo vencido abandona,  
o latente rumor das florestas despedaçadas.

A cidade voragem  
é o Moloch, é o abysmo, é a caldeira...  
Além, pelo ar distante e sobre as casas  
as chaminés fumegam e o vento alonga  
o passo de parafuso  
das helices de fumo.

E lentas  
vão seguindo, negras, jogando, cançadas  
e seguindo-as também em curvas nagua propagadas  
a dor da Terra, o clamor das raizes.

JOAQUIM CARDOZO



No entanto, o poema, como um todo, libera elementos que o afastam do esboço *naïf* de um paisagismo documental, exatamente pelos indícios temáticos que Cardozo aponta como ausentes na pintura de Telles Júnior.

A medida que fazemos e refazemos a leitura, vemos que a primeira estrofe é construída sob o efeito de uma percepção "pictórica", seja na escolha semântica, com a quase exclusão do nexos verbal e a conseqüente eleição dos significantes nominais, seja ainda pelo ritmo imprimido aos versos. A pouca freqüência dos verbos e a ausência do Eu no discurso lírico reforçam o ar descarnado da montagem visual, eliminando o tom confessional e descritivo. Além dos dois verbos, apenas um conectivo (vão/vêm/acendem/que) garantem um frouxo nexos sintático no encadeamento das imagens, provocando a funcionalidade do ritmo lento e fragmentado. Os nomes, *de per si* ou em pares, concentram o poder de síntese do efeito desejado: *paradas, imóveis, ar silêncio, azul céu*. O advérbio *suavemente*, ao mesmo tempo que é a imagem da tonalidade do ar, também exercita no ritmo o efeito tonal de um suave desmoronamento.

Após o vocativo - As Alvarengas - que nomeia o tema do qual o poema parte - os versos espraiam-se em ritmo marcadamente fluido, movimentos de balanço como a sugerir a ondulação das águas. A alternância do ritmo - que sugere o movimento - se dá no uso das vogais surdas e sonoras e nas aliterações que impulsionam o ritmo: *vão/vêm/azul/céu/suavemente*; e ainda aquelas que travam o impulso:

Outras/paradas/imóveis/. Existe, portanto, a busca de uma correspondência formal entre o efeito pictórico e o efeito de musicalidade, contidos na linguagem da estrofe. Além desses recursos formais, há outros como a gradação semântica da elipse "azul céu, suavemente/ tarde sombra" que reforçam o aspecto visual desejado pelo poeta.

A técnica enumerativa no verso livre - um dos recursos da lírica moderna - elimina o efeito mimético. Cardozo não *descreve*; antes, ele vai informando o leitor mediante a construção de imagens que representem a paisagem cultural; ou nas palavras do próprio poeta representem "O cenário de uma vida social em formação". Por isto mesmo, a primeira estrofe age como um *décor* de uma integração mais ampla: as alvarengas, os negros e a cidade.

O acréscimo do negro à paisagem dá nova substância ao "quadro" anterior, modificando inclusive o ritmo. O "esboço marinho" sai de cena e entra um cotidiano dinâmico, no qual o artefato produzido pelo homem tem seu papel na cadeia produtiva. São os *negros curvados, os dorsos nus* que entremostam o resíduo escravocrata. A ideia inicial da pintura *naïve* se refaz em outra correspondência: as alvarengas ganham vida impelidas pelos negros.

Assim, a sintaxe da segunda estrofe altera o ritmo anterior. A maior frequência verbal e o uso de conectivos subordinantes imprimem um andamento "narrativo" aos versos. A paisagem anteriormente estática, ganha o dinamismo necessário para

que o trânsito das alvarengas se revele: "vem de longe. dos campos saqueados". "A ambigüidade no emprego do verbo "vir" proporciona um duplo encargo ao predicado que, simultaneamente, pode servir a dois sujeitos (às alvarengas e aos negros). Ao abstrair a sujeição sintática, a economia lírica amplia o vetor da interpretação: quem vem de longe? as alvarengas ou os negros? A técnica de Cardozo se compraz na simbiose entre o sujeito e o objeto - como a mostrar o mesmo grau de sujeição - a ponto de subtrair a ação ao primeiro (ao torná-la ambígua) e aumentar a autonomia do segundo. Esse aspecto se reforça no uso do adjetivo que, em princípio, deveria predicar o sujeito, mas que recai sobre o objeto:

*"Negros curvando os dorso nus  
Impelem-nas ligeiras."*

A mesma camada semântica formaliza a troca de imagem alteradas pela construção simbiótica: "alvarengas/bojos negros - negros/dorsos nus" convergem na cor sombria e se confundem na mesma marca de ambigüidade que comporta o verbo "trazer", já contaminado pela indeterminação no emprego do verbo "vir".

Mas, a que se destina a ambigüidade deste lirismo? Há, subliminarmente, uma reflexão de ordem espacial que inclui o tópico humano e o terrestre; dois valores universais que a herança da estética simbolista coloca em letra maiúscula. A não-particularização do homem e da terra correspondem, neste estrofe, à indeterminação dos campos e, na terceira estrofe, corresponde a uma cidade indeterminada. Assim, "os campos saqueados/onde é tenaz a

luta entre o Homem e a Terra" recolocam um antigo conflito: a dissidência da prática social entre as comunidades rurais e urbanas.

Segundo Raymond Williams, no terreno do imaginário cultural, "o campo seria um empreendimento em cooperação com a natureza, a cidade e a indústria seriam empreendimentos que se sobrepõe à natureza e a transformam".<sup>38</sup> O conflito visto no âmbito desta polarização é parcial e atende muito mais ou à subjetividade das comunidades agrícolas ou aos interesses dos proprietários rurais. De qualquer modo, o que interessa é assinalar as tensões criadas entre os dois espaços pois ainda segundo Raymond Williams "é significativo que a imagem do campo seja agora uma imagem do passado, e a imagem da cidade, uma imagem do futuro. Se as isolarmos deste modo, fica faltando o presente. A idéia do campo tende à tradição, aos costumes humanos e naturais. A idéia da cidade tende ao progresso, à modernização, ao desenvolvimento. Assim no presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre o campo e a cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos não resolvidos, que talvez fosse encarar em seus devidos termos".<sup>39</sup>

No caso d'"As Alvarengas", o conflito das transformações urbanas amplia a ambigüidade do tratamento lírico que envolve os atributos caracterizadores do espaço rural: campos saqueados, solo

---

<sup>38</sup> WILLIAMS, Raymond. Op. cit., p. 392.

<sup>39</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 389.

vencido, florestas despedaçadas. É visível o queixume do poeta em favor da natureza saqueada. A idealização romântica está por perto da caracterização; mas também é curiosa - na cabeça do poema - a epígrafe de Verhaeren: "*Tous les chemins vont vers la ville*". Se na maioria das vezes uma epígrafe demonstra o parentesco temático e literário da obra que a escolhe, deste vez ela pode funcionar - às avessas - como uma das chaves para a compreensão do poema. Cardozo está consciente do compromisso moderno com a estética das vanguardas; além disso há também o reconhecimento de que a direção da modernidade não poderia mais ser desviada no retrocesso. Daí o meio compromisso com a epígrafe.

O poeta empenha-se, no entanto, nas imagens de um trânsito para a cidade sob uma forma não - determinante (*Tous les chemins*), mas como circunstâncias históricas não resolvidas: a epígrafe é taxativa na direção do futuro urbano, o poema trabalha a aporia deste trânsito. Assim, a forma artesanal das alvarengas e seu ritmo de sabor arcaico acentuam a contradição com o novo ritmo industrial da cidade. Neste sentido, os versos de Verhaeren podem funcionar como uma dupla referência, estranha e irônica, ao corpo do poema de Cardozo: se os caminhos tendem ao referente urbano como espaço aglutinador, as duas formas de vida social são alheias e um tanto hostis uma a outra. Só assim se entende o aspecto ruinoso do solo vencido e das florestas despedaçadas no trânsito que as liga à cidade.

O trânsito para a cidade (no processo cumulativo) não se fará sem perversão. É o que Cardozo parece dizer quando alude à "*ignota riqueza que o solo vencido abandona*". A paisagem cultural não será mais a das ruínas românticas, mas a trilha aberta de uma devastação que o progresso trará (?). A alteração das consoantes "duras" (t/r/d) reforça a imagem dessa devastação: "O latente rumor das florestas despedaçadas" paga por sua vez o tributo a uma certa aura romântica que chega até o Simbolismo. Mas o caminho está indicado e aí justifica-se, *formalmente*, a escolha da epígrafe do autor de *Villes Tentaculaires*: os caminhos poéticos chegaram ao referente urbano.

Delineado o itinerário, o poema está apto para a totalização da paisagem cultural, abrangendo o novo horizonte caótico da modernidade:

*A cidade voragem  
 É o Moloch, é o abismo, é a caldeira...  
 Além, pelo ar distante e sobre as casas,  
 As chaminés fumegam e o vento alonga  
 O passo de parafuso  
 Das hélices de fumo;  
 E lentes  
 Vão seguindo, negras, jogando cansadas;  
 E seguindo-se também em curvas n'água propagadas,  
 A dor da terra, o clamor das raízes.*

O ritmo alcança, agora, uma aceleração que se justifica no próprio pulsar da cidade. Afinal, a imagem mentalizada do espaço urbano é "voragem, Moloch, abismo, caldeira", metáforas destrutivas, cujo ponto alto é a associação com a divindade cruenta. A imagem alegórica da intrusão industrial vem carregada da

melancolia que, desde o século XVIII, impregnou o pré-romantismo europeu na convivência com a Revolução Industrial. A implantação da indústria na Inglaterra - que não é essencialmente urbana - 40 modifica a paisagem inglesa e motiva o aproveitamento lírico do dejetos industrial, como se pode ver nestes versos de Wordsworth:

*"...the smoke of unremitting fires  
Hangs permanent, and plentiful as wreaths  
Of vapor glittering is the morning sun"*41

A melancolia pré-romântica, e posteriormente a romântica, traz sua herança até Baudelaire que alegoriza a paisagem parisiense, da qual "*Chant d'automne*" é um dos exemplos:

*"Bientôt nos plongerons dans les froides ténèbres;  
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts!  
J'entends déjà tomber avec de chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours"*.42

A similitude do sentimento melancólico de Cardozo com a melancolia baudelairiana salta aos olhos. No espaço nordestino, as duas décadas iniciais do século XX são as mais expressivas dos conflitos que a nova sociedade semeia no aparato de uma economia de base colonial-agrícola. Cardozo aproveita o conflito fáustico da tensão entre a natureza e a história, que Baudelaire intensifica até a desumanização. À medida que o homem vai se constringindo ante a máquina, acentua-se a perda de sua individualidade, recebendo

40 Apud CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1980, v. IV, p. 929.

41 *Idea*, *ibidem*.

42 BAUDELAIRE, *op. cit.*, p. 60.

como contrapartida a humanização da natureza em seu processo produtivo. Assim, personificam-se "o latente rumor das florestas despedaçadas", "A dor da terra, o clamor das raízes", como também os choques mortais da floresta baudelairiana, despedaçando-se sobre o "macadame".

A aproximação entre a lírica de Cardozo e a tradição européia, acima mencionada, atualiza-se em pleno século XX com a mudança de rumo das relações sócio-econômicas do Brasil. A substituição da colônia pela metrópole e, posteriormente, pela independência, não alterou substancialmente as relações anteriores. Caracterizando-a como uma modernização conservadora, Roberto Schwarz observa que é um produto do "desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo" (segundo expressão de Trotski), objetivando uma "complementaridade entre instituições burguesas e coloniais" que "esteve na origem da nacionalidade e até hoje não desapareceu por completo".<sup>44</sup>

No Nordeste, sem que as conquistas liberais, mesmo conservadoras, augurassem algum fôlego para a economia patriarcal combalida, assistia-se a uma gradual mudança na economia monocultora do açúcar. Os engenhos dos senhores patriarcais cediam espaço para as usinas de capital inglês; as antigas moendas movidas a tração animal e as caldeiras artesanais dobravam-se à engrenagem de ferro movida a eletricidade. A reforma urbana mostra o seu lado

---

<sup>44</sup> No local onde a população de baixa renda foi expropriada para dar lugar à reforma, Cátia W. Lubambo relaciona, entre outros, a implantação dos seguintes serviços. à p. 129.



moderno com a construção de prédios bancários - na maioria estrangeiros - e de firmas de importação e exportação.<sup>44</sup>

Tal situação traz à realidade brasileira com dois séculos de atraso, as condições da indústria "rural" inglesa.<sup>45</sup> Acentua-se a marginalidade da massa subproletária,<sup>46</sup> cuja temática Joaquim Cardozo sintoniza de maneira exemplar num poema "Velhas Ruas".

Nesta linha de reflexão, a presença da máquina e o risco da automação são formalmente tematizados em "Autômatos",<sup>47</sup> outra poesia da mesma época.

*No barulho das usinas,  
Nas sombras ásperas e pálidas 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 almas que trabalham,  
Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?*

*Oh! Com certeza os homens morreram  
E às máquinas legaram  
O sopro divino,*

<sup>44</sup> "Entre as últimas décadas do século passado a transformação da economia açucareira, o crescimento urbano do Recife e correntes de modernização, que circulavam pelo País e pela Região, começaram a modificar a fisionomia social do meio ambiente do Nordeste. Na verdade a paisagem rural passava, a partir de então, a ser permeada por 'padrões' e 'moldes' tipicamente urbanos, enquanto proprietários de engenhos e trabalhadores do campo eram forçados a trocar de atividades ou mudar-se para o Recife". Cátia W. Lubambo, p. 54.

<sup>45</sup> "O surgimento de indústrias em Pernambuco, além de promover uma diversificação no sistema produtivo, acarretou uma alta concentração populacional no Recife, e uma conseqüente expansão urbana, entre meados do século XIX e o início deste século". *Idea*, p. 51.

<sup>47</sup> CARDOSO, Joaquim. *Op. cit.*, p. 19.

O que motiva as indagações líricas, neste poema, é a perplexidade diante de um modelo de produção que se estava instalando no Nordeste; isto é: a passagem do modelo quase artesanal, paternalista e agregante dos engenhos para o modelo racionalmente mais técnico do industrialismo europeu, via capital internacional. Seja dito de passagem que este é o único poema no qual Cardozo tematiza o aspecto que irá, de maneira ostensiva, definir o móvel narrativo de José Lins do Rego, nos romances de Trinta.

O processo de composição lírica de Cardozo, como vimos, é mais abrangente e sua posição torna-se mais dialética ao flagrar os aspectos dissonantes de um progresso bifronte, que tenta mostrar uma face civilizada para uso externo, enquanto internamente alimenta as composições oligárquicas de raízes rurais. Outro não é o entendimento quando vemos o contexto das usinas inglesas, aliadas ao capital latifundiário nordestino, interagir no poema.

Com habitual perspicácia e leveza lírica, Cardozo incorpora um componente linguístico do contexto europeu à forma dos versos. Os barracões (abrigo para os que trabalhavam na bagaceira dos engenhos) perdem a autonomia linguística e cultural, ao adotarem o significante da língua inglesa (*sheds*). Ao mesmo tempo, a permanência do significado comum a ambos revela a ambigüidade no acasalamento das composições acima referidas. Da mesma maneira, a escolha dos substantivos, adjetivos e verbos caracterizam

fortemente a nova situação: ante o gesto enérgicos de comando e a voragem das bocas de fogo, "Os homens se encantaram, / se enlearam, se perderam / Nas formas e movimentos das grandes máquinas ". Cria-se a imagem "surreal" do encantamento humano e de sua "transubstanciação"; legando o sopro divino às máquinas.

As asas conferidas ao surreal e à transubstanciação suspendem o que, à primeira leitura, pode ter tão somente um conteúdo metafísico. Com um pouco mais de diligência, podemos convir que a absorção do sujeito pelo objeto indica algo mais: a alegoria da transposição dos predicados humanos (aquilo que constitui a sua essência) para o conteúdo exterior. Ou seja, as forças essenciais objetivadas dos homens são transferidas para a máquina, atingindo a desumanização denunciada por Marx.<sup>48</sup>

A idéia de alienação está extremamente próxima à imagem poética, independente ou não da intenção do poeta. As "formas e o movimento dos grandes maquinismos" absorveram a relação histórica efetiva da natureza com o homem, condenando-o ao trabalho sem perspectiva social, quebrando o equilíbrio antropológico entre os dois pólos: humano e natureza.<sup>49</sup> Embotado pelas relações de

<sup>48</sup> "... quanto mais praticamente a ciência natural, através da indústria, se introduziu na vida humana, transformou-a e preparou a emancipação humana, tanto mais teve que completar diretamente a desorganização". MARX, Karl. "Manuscritos econômicos filosóficos". In: *Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos* / Karl Marx; seleção de textos de José Artur Gianotti; traduções de José Carlos Bruni... (et al.). 2. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores), p. 13.

<sup>49</sup> "A indústria é a relação histórica efetiva da natureza, e por isso da ciência natural com o homem; por isso, ao concebê-la com desvelamento esotérico das forças essenciais, compreende-se também a essência humana da natureza ou a essência natural do homem; com isto perde a ciência natural sua orientação abstrata material, ou melhor idealista e se torna a base da ciência humana, do mesmo modo que já se tornou - ainda que de forma alienada - a base da vida humana efetiva, e dar uma base à vida e outra à ciência é, pois, de antemão, uma mentira. A natureza que vem a ser na história humana (no ato de nascimento da sociedade humana), é a natureza

produção o homem deixa de ser autônomo e transfere (ou perde) sua essência para a máquina.

A peculiaridade metafísica dos atributos ligados às almas/autômatos está tentadoramente próxima ao campo do trabalho forçado - ante e pós-escravidão - (Almas que trabalham/ almas forçadas, almas perdidas, almas danadas) muito embora também aludem ao campo religioso. Em resultados formais, vemos ainda que a repetição do substantivo impessoalizado (almas) está conseqüente com a reprodução mecânica e a automatização humana.

Além do mais, a reprodução mecânica automatiza o operário na medida em que a intervenção de seu trabalho na máquina carece de uma expectativa anterior e posterior.<sup>60</sup> O gesto de comando é ordenadamente estanque entre uma e outra operação e o trabalho torna-se independente de todo o conteúdo. As "vozes telegráficas de comando" recriam, pelo processo metonímico, o espaço estanque e impessoal da telegrafia; e essas vozes, por sua indeterminação, tanto podem pertencer aos homens que "comandam" quanto às máquinas que, no processo final, passam a comandar os homens. Os atributos que alimentam a imagem metafísica são aplicáveis - no desdobramento da metáfora - à forma arruinada do ser humano no processo social: almas danadas = homens reificados.

---

efetiva do homem; por isso a natureza é, tal como se tornou através da indústria, ainda que numa figura alienada, a verdadeira natureza antropológica. Karl Marx, Op. cit., pp. 13/14 (grafos do autor).

<sup>60</sup> Benjamin compara o vazio da vida moderna à atividade do trabalho do operário assalariado que, por sua vez, se assemelha à atividade de jogador de cartas. "Toda e qualquer intervenção na máquina é tão hermeticamente separada da que a precedeu, como um *coup* no jogo de azar é distinto do *coup* imediatamente precedente. E a escravidão do assalariado a seu modo se equipara com a do jogador. O trabalho de um e de outro é igualmente independente de todo o conteúdo". "Sobre alguns temas de Baudelaire". *Os Pensadores*, Op. cit., p. 45.

N"As alvarengas", o processo de alienação é, alegoricamente, o trânsito do campo à cidade. Ou seja: a mudança das antigas relações patriarcais (o dado arcaico-rural) para as relações patronais, exigência do contexto urbano-industrial. Em ambos os expedientes, com efeitos danosos para a classe não-proprietária. Entende-se que a simbiose semântica formada pelo par de substantivos - "alvarengas/negros" - percorre o caminho indicado por Verhaeren. O negro da herança escravista, guindado a "homem livre", é conduzido para a cidade voragem, no momento em que a estrutura provinciano-agrária do Recife - quase uma extensão do campo - se vê modificada. É sob esta perspectiva que se dá a leitura simultânea dos dois contextos, uma vez que a paisagem pré-industrial converge para a nova paisagem que a ela se sobrepõe, mas que com ela interage.

As marcas desta interpenetração estão na síntese metafórica da ingerência industrial da paisagem, cuja imagem é construída com o aproveitamento do material que a nova semântica urbana libera: "As chaminés fumegam e o vento alonga/O passo de parafuso/Das hélices de fumo". Essa espiral de fuligem destaca-se como um caprichoso desenho moderno "sobre as casas". Desse contexto dissonante - a convivência do arcaico e do moderno - resulta uma outra realidade historicamente dialética e esteticamente realizada.

Caracterizada a intromissão desta nova realidade, o ritmo poético decresce em pausas lentas, marcado por um cansaço

exaustivo. O elemento humano é subtraído e as alvarengas retornam personificadas, obedecendo a marcas de fadiga:

*"E lentas  
Vão seguindo, negras, jogando, cansadas;  
E seguindo-as também em curvas n'água propagadas  
A dor da terra, o clamor das raízes."*

A tonalidade final do poeta demonstra o que poderíamos chamar de *paisagem resignada*. A dor, o clamor e o cansaço da terra, humanizada pela vontade do poeta, aponta para um espaço negativo que se está construindo em oposição a um lugar - real e ideal ao mesmo tempo - que se localiza na vivência do poeta. Este lugar positivo - e também indeterminado como o anterior - encontra-se no poema "Dezembro":<sup>51</sup>

*"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 arvores 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 de minha tristeza espiritualizada,*

*Tenho a certeza de um prazer antigo,  
Ah! Desejo de lembrar coisa esquecida,  
Raras, remotas, imprecisas volúpias de segredo e saudade.*

*Tenho a suspeita de um talvez feliz,  
Vaga incerteza de um prazer antigo.*

---

<sup>51</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., p. 14.

O mote poético de "Dezembro" gira em torno de um ditoso tempo sazonal e de um espaço cuja referência mais próxima são os "subúrbios tranqüilos". Um tempo sem história, cuja sugestão maior será a ressurgência telúrica. ("As cajazeiras todas se enfolharam"). Assim, a primeira estrofe projeta a imagem dionisiaca de uma profusão sensorial que a repetição do vocativo "Feliz Dezembro" reforça. Aqui se aporta a um tempo evocativo de um hipotético verão - auge do florescimento nas terras nordestinas. Por isso mesmo, o poeta não deixa esquecer que este é um tempo saído da memória, recuperado pela construção da linguagem. O último verso - "Como vai florido este verão!" - funciona como a quebra da imagem telúrica. Praticamente o tempo *escorre* no emprego do verbo "ir" e do participio adjetivado "florido", avolumando o *regret* da voz lírica. A temática lembra Baudelaire de "Chant d'automne": "*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres; Adieu, vive clarté de nos êtes trop courts!*".

A alegria festiva que envolve o verão de Cardozo também é curta. Próximas estão a "sombra de nuvem" que "corre pela estrada" e as "sombras das árvores" que "curvando-se, recuam, rastejam": Os dois pontos usados no final do segundo verso prolongam uma sentença incongruente: "Negros escravos de sol". Estes versos são de uma concisão dramática se o compararmos à prodigalidade de que se reveste a semântica da primeira estrofe. Articulam a quebra de ilusão de um tempo significativo para o poeta (o demonstrativo *este* singulariza a reminiscência) que vê perdida a unidade entre o

indivíduo e a comunidade, revelando-se nos "subúrbios tranquilos" e na "paz dominical entre os homens e as coisas".

Insistamos ainda nestes versos inquietantes, destacando a atmosfera sombria e os verbos que a compõem. Não é estranho que as sombras das árvores *curvem-se, recuem e rastejem* em atitudes de humildade e/ou pânico? E mais: qual o nexo congruente que possa ligar esta *dupla sombra aos negros escravos do sol*?

Vamos tentar recuperar o movimento sugerido pela locução "Como vai florido este verão!". Como foi dito antes, a idéia é de que o tempo caminha, ou afasta-se lentamente, de acordo com o pesar da voz lírica. Este movimento possui também uma dinâmica própria que aparece sob a forma de uma projeção contínua, em direção a um ponto sempre mais distante. A imagem que fica é a de horizontes e árvores deixados atrás à medida em que a claridade do verão fugitivo avança, deixando-os à mercê da sombra. Assim é possível ver na formalização da linguagem o desaparecimento da "viva claridade" deste "Dezembro".

A última estrofe corrobora o desmantelamento da unidade perdida. O dezembro pródigo do início - passando pela mediação sombria - é substituído pelo advérbio de dúvida, reforçando a suspeita que o poeta vai construindo ao longo do poema: dezembro = talvez = tempo.

*"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*



[saudade."

Se o poema se acerca de um tempo caótico, o poeta no entanto procura recuperar um tempo positivo da memória numa fórmula, por assim dizer, proustiana: "Ah! Desejo de lembrar coisa esquecida, / Raras, remotas, imprecisas volúpias de segredo e saudade". É como se a sensualidade, apenas insinuada na primeira estrofe, despertasse a meio de um prazer antigo e apenas vislumbrado.

A indicação dos "subúrbios tranquilos" - espécie de *locus amoenus* da evocação poética - resgata uma vez mais a tensão entre a paisagem pré-industrial e aquela que dá seqüência à modernidade no país. Cardozo retoma em outros poemas essa circunscrição de paisagem idealizada no relacionamento do homem com um tempo (porventura) mais tranquilo. "Imagem do Nordeste" e "Chuva de caju" - que serão vistos mais adiante - são um bom exemplo de como o poeta recupera a simplicidade da paisagem nordestina, liberando-a ao mesmo tempo dos arquétipos do folclore regionalista.

A poesia que será analisada a seguir consolida a visão humanizada que o discurso lírico dispõe sobre a terra, vista como parceira das classes sociais que vivem à margem do progresso.

## Depois das Alvarengas,

### A Terra do Manguê.

*"Crime, horreur et folie! - Ô pâle marguerite!  
Comme moi n'es-tu pas un soleil automnal,  
Ô ma si blanche, ô ma si froide Marguerite?"*

*(Sonnet d'automne" - Baudelaire)*

A persistência com que Cardozo personifica a natureza indicia seu projeto lírico naquele momento. Como disse Drummond a respeito do poeta pernambucano: "Essa poesia se constitui menos das coisas poetizadas do que da ótica poetizadora de Cardozo".<sup>52</sup> "Terra do Manguê" é outro exemplo da tensão entre natureza e história; ou ainda entre a ótica poetizadora de Cardozo e sua ambiência cultural.

Uma boa novidade neste poema - e a que ele deve as características de uma literatura moderna - é o total afastamento do pieguismo cabloco e do paternalismo culturalmente elitista. No poema oferecido a Bule Marx, o poeta empresta olhos à terra para ver os ambíguos encantos de uma aventura incerta, que ela assiste como espectadora.

*"A terra do manguê é preta e morna  
Mas a terra do manguê tem olhos e vê.  
Vê as nuvens, o céu  
Vê o progresso também*

<sup>52</sup> DRUMMOND, Carlos. Prefácio a Poemas.

*Olha os automóveis que correm no asfalto  
Sente a poesia dos caminhões que passam para a aventura  
[das estradas incertas e longas.*

.....

*As ondas do mar que vieram seguindo a noite  
Desde lá detrás dos horizontes  
Estende-se cansadas na areia  
As sombras das árvores subiram do chão e agasalharam-se  
nos  
ramos*

.....

*Não há motivos, Margarida, para teres receios.  
Olha através da porta do teu mocambo a sombra da noite  
[imóvel:  
A terra do mangue está dormindo".<sup>53</sup>*

Existe, nos primeiros versos deste poema, uma composição entre matéria e espírito, (a terra do mangue é preta e morna/ a terra do mangue tem olhos e vê), seguindo-se com rigorosa precisão, o acento solene, o calor e a melancolia que se harmonizam na empatia do Eu-lírico com a terra do mangue. Dela se poderia dizer aquilo que Valéry expôs a respeito dos poema de *Fleurs du Mal*: "Nos melhores verso de Baudelaire há uma combinação de carne e espírito, uma mistura de solenidade, de calor e amargura, de eternidade, de intimidade, uma aliança raríssima da vontade com a harmonia...<sup>54</sup>

Há um exercício alegórico no interior do poema. O poeta dispõe uma aura humana sobre o espaço social instalado nos

<sup>53</sup> *Ideam, ibidem, pp. 28/29.*

<sup>54</sup> VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. e Int. de João Alexandre Barbosa; Trad. de Maiza Martins Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.

manguezais, lugar dos mocambos da periferia. Para Benjamin, "perceber a aura de uma coisa dotá-la da capacidade de olhar"<sup>55</sup> Assim, em primeira instância, o poeta afirma que "terra do mangue é preta e morna" numa sentença clara e prosaica, na qual sobressaem dois atributos objetivos. A exuberante marca tropical que habitualmente torna-se um culto à terra nordestina é afastada, de pronto, pela concisão atributiva. Se o primeiro verso parte de uma declaração simples e concisa, o segundo verso se encarrega de provocar-lhe um desvio lírico. A objetiva condição inorgânica é sonogada pelo emprego da adversativa que atribui à terra do mangue o exercício do *voyeurisme*: "mas a terra do mangue tem olhos e vê".

Neste momento, pensa-se no *ato de olhar* como algo mais complexo: o distanciamento moderno no qual os fatos são vistos e impercebidos: o cruzar das pessoas na multidão que Benjamin assinala como um fator de massificação da modernidade.<sup>56</sup> Aqui, a *terra do mangue mantém um distanciamento que é próprio da pretensão assumida pelo Eu-lírico* e consegue uma situação privilegiada: através (ou apesar) de sua imobilidade, ela não apenas *olha*, mas *vê* as nuvens, o céu, a maré e o Progresso também. *O ver da terra é um olhar em*

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". Op. cit., p. 53.

<sup>56</sup> *Idem*, *ibidem*. Benjamin detém-se frequentemente na análise da massa sem contornos sociais, surgida após a Revolução Burguesa, em metrópoles como Paris e Londres. *Les Fleurs du Mal* são a grande transcrição lírica do fenômeno urbano. O idealismo romântico e íntimo com que Victor Hugo escreve as agitações nas ruas, praças e mercados transforma-se no distanciamento crítico do *voyeur* baudelaireano. Benjamin observa que a multidão era tão sócio intrínseca a Baudelaire que nunca se encontra em seus poemas uma descrição da população e da cidade. Bem diferente é a reação de um habitante de um país predominantemente agrário como a Alemanha. Engels descreve o choque angustiante do seu contato com a multidão londrina: "Depois de ter vagabundeado alguns dias pelas calçadas de suas ruas principais, começa-se a ver que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres de civilização de que a cidade fervilha". BENJAMIN, Op. cit., p. 36.

*sua totalidade e a gradação entre os dois termos é necessária para criar a intimidade morna com que este ato é flagrado.*

Observe-se que a terra do mangue está apenas como expectadora; à margem, portanto, do progresso. Este progresso maiúsculo tem a dimensão alegórica da modernidade. Como alegoria da lírica moderna, o progresso faz desfilar "a poesia dos caminhões que passam para a aventura das estradas incertas e longas", uma linguagem distanciada da terra do mangue. Por isso, ela *apenas olha e sente a poesia que emana do Progresso* e, deste modo, marca a convivência entre o mangue e o asfalto, antecipando a temática do Tropicalismo, que *se construirá justamente pela estranha dissonância desses aspectos.*

Mas se o Tropicalismo é estridente e chamativo na maneira de unir o arcaico ao moderno (as contradições da modernidade brasileira estarão mais aguçadas na década de sessenta e a história cultural e política se rearticula em outros níveis), a poesia de Cardozo abriga um núcleo dramático no tratamento lírico. Essa dramacidade *contida* se revela no limite em que se colocam a terra do mangue e o asfalto e na impotência (que se revela no receio) para responder a essas questões que a modernidade brasileira está colocando. Assim, o "drama" (conteúdo) é brasileiro e o tratamento lírico (a técnica) é universal.

Por outro lado, quando se fala aqui do movimento tropicalista tem-se em mente a combinação insolúvel<sup>57</sup> entre dados factuais de sociedades desenvolvidas e dados reais das sociedades atrasadas, que o tropicalismo expôs com os despudor de vitrine. Bem antes, o modernismo de 22 elabora a combinação do elemento primitivo de nossa cultura com os signos da modernização, na tentativa de construir um "modelo" nacional de exportação que resolvesse nossas contradições internas: "E diante da alternativa sofrida por todos os povos coloniais - ou o futuro tecnológico ou o passado aborígene - preferiu resolver o impasse fugindo à escolha: "O instinto caraíba/Só a maquinária"<sup>58</sup>

A diferença da lírica de Cardozo naquele momento reside em outra solução que dispensa o mito primitivo e olha a contrapelo esta modernização. Seus mitos serão outros como se verá mais adiante. Por hora basta assinalar que a "Terra do Mangue" coloca o problema do desenvolvimento desigual, o espaço da pobreza crônica assistindo "imóvel" às transformações.

Continuando a leitura do nosso poema, observemos que a segunda estrofe - separada por pontilhado - parece suspender a anterior e obedece a outras divagações. O aparente volteio é, no entanto, um recurso de construção. "As ondas do mar que vieram seguindo a noite" e "As sombras das árvores" que acompanham o

---

<sup>57</sup> SCHWARZ, Roberto. "Cultura e política, 1964-1969". In: *O Pai de Família e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978. p. 74 e seguintes.

<sup>58</sup> BOSI, Alfredo. "Moderno e modernista na literatura brasileira". In: *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo, Ática, 1988.

movimento do ocaso já estão contidas na convivência e na contemplação recíproca da terra dos mangues com as nuvens, o céu e a maré.

São partes de um todo cúmplice. Ao dia do progresso sucede-se a noite da exaustão e do temor: as ondas do mar estendem-se cansadas na areia e as sombras das árvores subiram do chão e agasalharam-se nos ramos. O mote do receio por algo imprevisível está dado tal como no poema "Dezembro".

A última estrofe surpreende-nos pela intromissão dialógica do sujeito lírico, acalmando o desassossego de uma presença feminina: "Não há motivos, Margarida, para teres receio. /Olha através da porta do teu mocambo a sombra da noite *imóvel*:/Sob a perpétua luz das estrelas frias e impassíveis/A terra do mangue está dormindo". *O dizer o outro*, que é próprio da alegoria, torna-se mais denso e carregado de significados (frias/impassíveis) na transposição dos olhares: o poeta inicia a visão alegorizada da cidade através do elemento inorgânico e finda no elemento humano - associados na condição feminina.

A lírica de Cardozo tem como uma das fontes de referência o amalgamento entre o físico e o humano à maneira da fraternidade desejada e já perdida, ou como uma concepção atomística do cosmo que, progressivamente, irá se fortalecendo nos poemas posteriores. Há em sua memória lírica um espaço positivo que se manifesta - apesar da melancolia - nas coisa mais simples, como por exemplo o

vento, a chuva, o mar, as árvores frutíferas, o tempo sazonal, o subúrbio tranqüilo de "Dezembro" e a própria lama do mangue. Todas essas manifestações são elaboradas na interação com o elemento humano e *traduzidas*, 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. Para a Margarida da terra do mangue existe a Teresa (ou a Maria ?) da "Chuva de Caju":<sup>59</sup>

*"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."*

A tentativa de decifração dos signos modernos incita a desconfiança do poeta e assume, no discurso lírico, a fria imobilidade do receio e da espera: *a sombra da noite imóvel e a perpétua luz das estrelas frias e impassíveis*. Há algo se construindo à revelia de Margarida e da terra do mangue. Algo que para o poeta vale como advertência e identificação de um tempo imponderável, como nestes versos do poema "O Espelho":

*Cuidado! Há sempre um sorriso*

<sup>59</sup> CARDOZO, Op. cit., pp. 21/22 (grifos meus).



*De irrefletida maldade:*

*As coisas, estão se reunindo  
Por detrás da realidade*<sup>80</sup>

Assim, a natureza inconciliada e a alienação humana à margem do progresso - ou ainda a cumplicidade de ambas ante a nova linguagem do mundo - tornam-se uma das possíveis demandas deste discurso poético que veio d'"As Alvarengas" até "A Terra do Mangues". A paisagem cultural como artefato humano de perdas e transformações objetiva-se em produto artístico. Assiste-se, dessa maneira, a 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. Neste particular, "A Terra do Mangue" inaugura um novo rumo para a poesia "regionalista" e precede as imagens descarnadas com que João Cabral trata as terras nordestinas.

---

<sup>80</sup> *Idea*, *ibidem*, pp. 45/46. (grifos meus).

## Velhas Ruas: ruínas da memória.

*"Voici le soir charmant, ami du criminel;  
Il vient comme un complice, à pas de loup; le ciel  
Se ferme lentement comme une grande alcôve,  
Et l'homme impatient se change, en bête fauve"*

*("Le crepuscule du soir" - Baudelaire)*

"Velha Ruas"<sup>61</sup> é o segundo poema de Cardozo publicado na *Revista do Norte* em 1925. A forma livre mal encobre o tom elegíaco deste lirismo, mergulhado no centro da decadência da cidade que a modernização transformou em ruínas físicas e morais. O aspecto de caducidade do passado junta-se à visão desgastada do presente como uma dupla memória que se ilumina reciprocamente. O tom saturnino da composição pode ser visto á luz do *Spleen et Idéal* baudelairiano em poemas como "Le crépuscule du soir", "Le soleil", e "Le Cygne".

### *Velhas Ruas*

*Velhas Ruas!  
Cúmplices da treva e dos ladrões,  
Escuras e estreitas, humildes pardieiros  
Quanta gente esquecida e abandonada!*

*As varandas se alongam  
Num gesto atento e imóvel de quem espreita  
Rumor, sombra de passos que passaram,  
Tacto de mãos invisíveis.*

---

61 *Idea*, *ibidem*, p. 04/05.

*Velhas ruas!*  
*Cúmplices da treva e dos ladrões*  
*Refúgio do valor desviado e da coragem anônima*  
*Sombra indulgente para os malfeitores,*  
*De quem ocultais os crimes*  
*E a quem dais generosas*  
*Nos momentos de paz um conselho materno,*  
*Comovida e cristã sabedoria,*  
*Espírito coletivo das gerações passadas,*  
*Esses muros que a ferrugem da noite rói sugerem*  
*O velado esplendor dos conventos,*  
*O ritmo das coisas imperfeitas.*  
*A volúpia da humildade.*

*Trêmula dos lampiões*  
*Desce uma lua de pecado e remorso,*  
*E o cais do Apolo acende os círios*  
*Para velar de noite o cadáver do rio".*

Não escapa ao poeta de "Recife Morto" o clima de urbanismo arrasado que preenche sua época. A certa altura de *Rubro Veio* Evaldo Cabral diz: "Joaquim Cardozo chamou a atenção para a semelhança que, no espaço de mais de um século e meio, oferecem os desenhos de Zacharias Wagener e a gravura de E. Finden: entre o 'tempo dos flamengos' e a independência, ela não mudara praticamente de feição e a maioria das casas conservava suas fachadas seiscentistas".<sup>62</sup> O historiador prossegue numa abordagem: "No seu traçado e na sua edificação, o bairro do Recife fora uma criação do 'tempo dos flamengos', embora os portugueses tivessem-no paulatinamente adaptado às suas preferências e necessidades, [...] Os observadores idôneos que o visitaram na segunda metade do século XX antes da cirurgia plástica (o chamado 'bota abaixo') a que o

---

<sup>62</sup> MELLO, Evaldo Cabral. Op. cit., p. 32.

*Velhas  
ruas*

JOAQUIM  
CARDOZO



DESENHO DE  
M. BANDEIRA

Velhas ruas!  
cumplices da treva e dos ladrões  
Escuras e estreitas, humildes pardieiros  
Quanta gente esquecida e abandonada!

As varandas se alongam  
num gesto attento e immovel de quem espreita  
numor sombra de passos que passaram  
tacto de mãos ligeiras invisíveis

Velhas ruas!  
cumplices da treva e dos ladrões  
refugio do valor desviado e da coragem anonyma  
sombra indulgente para os malfeitores  
de quem occultaes os crimes  
e a quem daes generosas  
nos momentos de paz um conselho materno

Commovida e christã sabedoria

Espirito colectivo das gerações passadas  
Estes muros que a ferrugem da noite roe  
sugerem  
o velado esplendor espiritual dos conventos  
o rythmo das cousas imperfeitas  
a volupia da humildade  
o prazer da renuncia

Tremula dos lampiões  
desce uma luz de peccado e remorso  
e o caes do Apollo accende os cirios  
para velar de noite o cadaver do rio

submeteriam devastadoramente as obras de melhoramento do porto costumavam reparar na sua feição predominantemente batava".<sup>63</sup>

A política da Reforma Urbana aprofunda também diferença entre as classes sociais. O que resta de memória histórica, no miolo da cidade, vai perdendo a antiga sobranceria dos prédios patriarcais, cujos antigos moradores vão sendo substituídos pela classe proletária e por um sem número de camponeses que o êxodo rural propiciava à capital pernambucana.

É evidente que não se trata de uma substituição mecânica, mas de uma mudança radical que atinge tanto o aspecto espacial e econômico como o campo estético. No ambiente físico, "Ricos e pobres coexistiam, mas não há dúvida de que ocupavam e viviam mundos separados. Para a 'gente de bem', o povo era anônimo. Não apenas mendigos, pescadores de siri e residentes nos mocambos, mas também os artesãos, os caixeiros de lojas e os trabalhadores especializados de pequenas indústrias. Em sua maioria viviam em áreas decadentes da cidade como o bairro do Recife e parte do bairro de Santo Antônio, em ruas sinuosas e estreitas, em casas que se desfaziam, de dois a cinco andares, em cortiços; nas áreas alagadas, em mocambos, ou, então, junto às fábricas que se iam implantando"<sup>64</sup>

Precisamente os que lidavam (e lidam ainda) com o cotidiano amesquinhado da cidade, são eles que engendram a face

<sup>63</sup> Idem, *ibidem*.

<sup>64</sup> LUBAMBO, Cátia W. Op. cit., p. 55.

oculta dos "humildes pardieiros". E é a partir dessa nova experiência que o lirismo de Cardozo se posiciona.

O clima poético é de apego e identificação com o objeto poetizado. Apreende-se uma fascinante e sub-reptícia cumplicidade entre o criador e a criatura, que formam um conjunto solidário e simpático à sombra da noite. É sobretudo pelo ritmo compassado e ciciante, pelo jogo acústico produzido pelo jogo formal das vogais, alternadamente claras e escuras, que o poema cria a intimidade das noites nas velhas ruas. Convida-nos à observação desse mundo degradado, em que o ambiente físico se humaniza para acolher seus iguais, os parceiros da treva.

*"Velhas Ruas!  
Cúmplices da treva e dos ladrões  
Escuras e estreitas, humildes pardieiros  
Quanta gente esquecida e abandonada"*

A esse claro-escuro intralexical corresponde, no nível do significado, a escolha dos substantivos e adjetivos que reforçam, por um lado, a cumplicidade generosa com que o ambiente físico acolhe os que nela habitam (varandas <--> pessoas) e por outro, os que nela passam (calçadas <--> pessoas). A forma harmoniza um sentimento de melancolia e intimidade, fazendo com que a visão nostálgica se feche lentamente sobre o poema. Pelo fascínio do objeto decadente e marginal, Cardozo reatualiza a herança baudelariana: *"Voici le soir charmant, ami du criminel"*

Por alguma razão essas velhas ruas transformam-se em "humildes pardieiros, cúmplices da treva e dos ladrões". O aspecto antigo, por si só, não subscreve a decadência. Que existe uma instabilidade social afetando a boa forma física da cidade é inegável diante do depoimento de Cátia Wanderley Lubambo. E essa instabilidade se produz, em primeiro plano, no aspecto formal da metáfora que personifica as imagens das velhas ruas cúmplices. O substantivo "tрева" - empregado no singular - destoa do uso corriqueiro a que, cotidiana e referencialmente, estamos acostumados: as trevas da noite por exemplo. Essa redução implica uma abertura nas possibilidades semânticas do nome, fortalecendo sua carga negativa, ao mesmo tempo em que a quebra do ritmo aliterativo, tradicionalmente usado, aumenta o impacto do conceito (Cúmplices das trevas (da treva) e dos ladrões).

A segunda estrofe amplia a cumplicidade criada entre o ambiente físico e a parcela marginal que o frequenta:

*"As varandas se alongam  
Num gesto atento e imóvel de quem espreita  
Rumor, sombra de passos que passaram  
Tacto de mãos ligeiras invisíveis".*

Apreende-se agora um movimento que vai do *todo para as partes* (ruas - varandas); movimento de correlação mais íntima da cumplicidade, caracterizado também pela sintaxe que deixa de ser predominantemente coordenativa, para incorporar o conectivo subordinante (quem/que), atrás do qual se oculta o Eu-lírico.

Mas é principalmente na terceira estrofe que o poeta define o espírito de cumplicidade e de refúgio que os becos escuros oferecem: revelam-se uma alegoria moderna da ruína cultural e histórica do passado, a quem essas ruas remetem. Do passado ao presente, o micro-cosmo, além de cúmplice generoso e materno, é também o refúgio para a parcela marginal que se entrevê no claro-escuro do texto poético: ladrões, valores desviados, coragem anônima, malfeitores e crimes. Solidárias com esses valores eticamente negativos (com exceção da coragem anônima que forja o tipo de heroísmo baudelairiano desta modernidade), as ruas oferecem a sombra de uma indulgência simpaticamente positiva.

Dessa maneira, *os valores desviados, que estão na contramão da ética cristã-burguesa e a quem eles agridem, edificam-se em símbolos espiritualizados pela "comovida e cristã sabedoria"*. Ao mesmo tempo, essa mesma ética cristã torna-se cúmplice dos valores marginais e das coisas imperfeitas, eliminando os pólos demarcados pela moral e pela religião.

A alegoria da ruína do passado cultural pernambucano face às injunções do capitalismo moderno possui algo do espírito barroco invocado por Benjamin. Levando-se em conta que a história cultural do Recife guarda fortes traços do barroco colonial nas suas casas, seus conventos e na arquitetura em geral, é interessante ver como o texto se serve de fragmentos arruinados do passado para criar a visão alegorizada do presente.

*"Esses muros que a ferrugem da noite rói sugerem*



*O velado esplendor espiritual dos conventos  
O ritmo das coisas imperfeitas,  
A volúpia da humildade".*

Próxima à interpretação da alegoria moderna, que Benjamin elaborou anos mais tarde para os poemas de Baudelaire, a poesia de Cardozo libera a significação dos dois períodos cronológicos, fundamentados *na falta*: o processo implica o *reconhecimento da perda e a fragilidade da restauração* ("O ritmo das coisas imperfeitas"). O sentido desta recomposição só é possível pela mediação lírica, pela imagem alegórica que constrói a significação do presente pelo fragmento disperso do passado.

Vivenciamos, assim, uma estranha e paradoxal *imagem barroca* de muros roídos pela ferrugem da noite, cuja identificação temporal é um fragmento arruinado (seguramente uma parte de um todo palpável e indiferente à ferrugem) *metaforicamente corroída pelo relógio histórico*. O passado torna-se, estruturalmente, uma senha para a compreensão e representação do presente caótico.

A ruína física sugere, também, uma outra ordem de conceitos na forma da alegoria. Indo do plano orgânico ao plano abstrato das sensações, instaura-se uma sensualidade depurada: "O velado esplendor espiritual dos conventos/A volúpia da humildade". É visível, nestes versos, a herança literária e espiritual do Decadentismo e do Simbolismo europeus, que retomam da *dramaturgia shakespeariana* e dos "*metaphysical poets*"<sup>65</sup> o sentimento

<sup>65</sup> Os '*metaphysical poets*' são, em geral, representantes da 'via média' anglicana, são catolizantes; alguns entre eles até se converteram ao catolicismo romano; por isso mesmo pertencem ao mais autêntico Barroco. Os

barroco da decadência. Sentimento alimentado pelos acontecimentos sociais nesse *fin-de-siècle*.<sup>66</sup> Naturalmente, Baudelaire ainda é o ponto de referência oitocentista, nesta tradição que vai do maneirismo gongórico até o nosso século, este representado por Mallarmé, Laforgue, Verlaine, Valéry e tantos outros. A linguagem alegórica de Cardozo guarda traços da estética simbolista, seja a nível do significado com a eleição da metáfora como sistema poético - seja a nível do significante com o trabalho ótico e acústico.

Levando em conta essa disposição estética, pode-se resgatar nestas velhas ruas uma sutil sensualidade, que lhes dá o aspecto de cortesãs espiritualizadas. Sábias cortesãs que incorporam o "Espírito coletivo das gerações passadas" "na volúpia da humildade". A mesma volúpia de que se serve Baudelaire para alegorizar sua velha Paris, usando as imagens de Eponine - a fiel esposa romana - ou Laïs, a cortesã grega:

---

'metaphysical poets' são contemporâneos das graves crises sociais. [...] Pela inteligência engenhosa conseguem a transformação das visões místicas em metáforas naturalistas, tomadas ao mundo religioso". Otto Maria Carpeaux. *Op. cit.*, vol. 3 p. 631.

66 "Um período da modernidade, aberto por Baudelaire, termina. A crise no entanto não terminou. Muito mais: ela não produziu ainda todos seus efeitos, longe disso. Ela vai continuar, a aprofundar-se, estender-se. Mas elementos novos vão introduzir-se e modificá-la. Um outro período, o nosso, vai abrir-se com o século XX, com o imperialismo, as revoluções, as guerras, [...] Em cerca de 1906 (porque esta data? por causa da primeira revolução russa símbolo do período que começa) os contornos do modernismo e da modernidade emergem lentamente das brumas da história e nós podemos vê-los vir ao nosso encontro. Eles saem de uma Europa adormecida por algumas dezenas de anos de progresso (relativo), de bem-estar (relativo e limitado), de euforia burguesa. Esta tranqüilidade, a da *Belle époque*, vai desaparecer". LEFEBVRE, Henri. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969, p. 203. Quanto aos países do Terceiro Mundo, a crítica de Lefebvre confirma o trânsito perverso entre a modernidade "padrão" e a modernidade atrelada: "Quando os povos ditos 'ex-coloniais' ou 'subdesenvolvidos' chegam a conquistar sua independência nacional, nós começamos a saber o que lhes acontece. As massas acreditam ainda e sempre entrar em vida nova. A liberação traz a liberdade. Nós sabemos, nós que conhecemos a ironia da história, que esses novos povos entram no processo de acumulação. Eles imaginam entrar em pura luz, saindo das trevas da servidão. Acreditam ter resolvido seus problemas agora que eles entram na esfera dos problemas: nas angústias da acumulação". *Ideia*, *ibidem*, p. 228 (grifos meus).

*"Dans les plis sinueux des vieilles capitales,  
Ou tout, même l'hourreur, tourne aux enchantements,  
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,  
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,  
Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus  
Ou tordus, aimons-les! ce sont encore des âmes,  
Sous des jupons troués et sous de froids tissus" 67*

Esses seres decrépitos, mas cheios de charme, abrigam a mesma decadência heróica que se vê na poesia das "Velhas Ruas". Ainda uma estrofe de "Les petites vieilles" reforça a afinidade do poeta pernambucano com o francês, dentro da mesma visão de suas respectivas cidades. Observa-se como o caos urbano e o heroísmo da multidão emanam da alegoria:

*"Telles vous cheminez, stoïques et sans plaintes,  
À travers le chaos des vivantes cités,  
Mères au coeur saignant, courtisanes ou saintes,  
Dont autrefois les noms par tous étaient cités."*

Observe-se, por último, que Baudelaire usa um homônimo, no final das rimas, para significar o centro agitado da capital - ou ainda a fama que "Les petites vieilles" conduziam do passado clássico até o poema. Na análise miúda da forma, é natural a substituição do significado de "citados" (*étaient/cités*) por "cidades (*vivantes cités*), aproveitando o jogo vocabular usado por Baudelaire. A economia poética é bastante engenhosa ao religar na mesma idéia - a despeito da autonomia sintática de ambas as frases,- as "rugas" sinuosas das velhas capitais a esses seres

---

67 Baudelaire. "Les petites vieilles" , op. cit., pp.66/7/8.

decrépitos, mas charmosos. Tanto a referência à cidade como a citação do prestígio desses seres antigos referem-se ainda a um passado bastante vivo que comporta, no signo urbano, a idéia e o peso da alegoria moderna.

Assim também em Cardozo, tanto a face dissoluta da cidade quanto o aspecto espiritualizado dela cabem no mesmo universo lingüístico, no trabalho poético de substituir a realidade pela idéia dela mesma.

Chegamos enfim à última estrofe e, com ela, ao desdobramento final da alegoria: a morte do rio. A imagem derradeira é a de luto, mas um luto elaborado artisticamente segundo uma inversão de ótica. A luz de pecado e remorso, que desce dos lampiões e se reflete nas águas, provoca um *efeito especular*. Com esta luz se consegue o aparato mortuário. A ruína atinge enfim o velho cais do Apolo, centro da vida portuária do Recife, onde tem início em 1909 o "bota abaixo" da reforma urbana.

O jogo imaginativo que comportam os sintagmas "acender", "velar", "círios", "noite" e "cadáver" atestam não apenas a decadência das ruas de onde o poema parte, mas a ruína da paisagem cultural, soterrada nos escombros de uma modernidade mal digerida. Cardozo abre caminho para a tradição poética que João Cabral de Melo Neto retomará na decadência mais avolumada de "O cão sem plumas".

Dessa maneira, a morte do rio acusa ao mesmo tempo a corrosão da paisagem e a sua sobrevivência no presente. Em nome da ironia poética, o nome do cais - que conota um espaço apolíneo de beleza e harmonia - transgride o ideal de perfeição e recria a poética da marginalidade dionisíaca, o ideal sombrio para "*Les voleurs qui n'ont ni trêve ni merci*"...

## CAPÍTULO II

O Clima Saturnino da Cidade  
Poética: entre o heroísmo do  
passado e o do presente

## **A memória histórico-cultural e a expropriação do passado**

*"Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo 'como ele efetivamente foi'. Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo. Para o materialismo histórico, trata-se de fixar uma imagem do passado como ela inesperadamente se articula com o sujeito histórico num instante de perigo:."*

*(Benjamin - Tese VI)*

As poesias que serão vistas neste bloco estão articuladas às anteriores no mesmo intento de questionar as modernas relações urbanas do Recife. No entanto, elas possuem uma ênfase no dado propriamente histórico das revoluções autonomistas de Pernambuco e do Nordeste. Neste sentido é que proponho uma reflexão contextualizada destes fatos que, até certo ponto, foram deixados no esquecimento, suplantados pelo historicismo dos eventos oficialmente consagrados.

Assim é lícito refletir o porquê da expropriação do passado e da facilidade com que a história dos vencedores esquece a memória e a significação da luta de movimentos revolucionários (no nosso caso, os nordestinos). Para Carlos Guilherme Mota, esses movimentos "constituem-se em momento privilegiado para o estudo das

formas de pensamento"<sup>1</sup>, mesmo que tivessem seu curso interrompido e que restassem - utopicamente - mais como uma revolução "pensada" do que "realizada"<sup>2</sup>. Sendo assim, o interesse pelo estudo do processo revolucionário diz respeito menos às formas práticas de articulação dos movimentos em si mesmos que ao processo de "revolução mental", caracterizador da excepcionalidade dessa "insurreição" no contínuo da história.

Cardozo sugere dois movimentos em seus textos poéticos, o primeiro dos quais se vincula à lenda de Pernambuco nas lutas autonomistas, desde a expulsão dos holandeses. Um passado cujo conagraçamento da história e da imaginação produz a representação de um mito regional; o segundo parece possuir um anseio de restauração dos bens culturais, cujo ideal foi obnubilado no presente e que volta na melancolia do poeta, no momento mesmo em que a Reforma Urbana do Recife enseja a retomada da história dominante.

Decorrente desses comentários, aventurei-me aqui numa terceira premissa que é a de, a partir da construção textual, resgatar a "história dos vencidos"<sup>3</sup>, aquela que Benjamim aponta como forma de análise materialista do texto literário, construída a contrapelo da história oficial. Esta, por sua vez, fundamentada na hermenêutica historicista, alimenta um tempo "homogêneo e vazio", cujo sucedâneo de eventos fortaleceria "a concepção de progresso do

---

<sup>1</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Nordeste 1817: estruturas e argumentos*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 9.

<sup>2</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 9.

<sup>3</sup> BOFF, Leonardo. "A partir do reverso da História". Apresentação ao livro de Gilberto Vilar de Carvalho: *A liderança do Clero nas Revoluções Republicanas*. Petrópolis, Vozes, 1979.



gênero humano ao longo da história"<sup>4</sup>. Na bagagem dos vencedores, costumam fazer parte do espólio os "bens culturais" dos vencidos, denegados do "estado de exceção" em que viveram e que continua sendo a regra do mundo em que vivemos<sup>5</sup>. No nosso caso, chama a atenção o traço de heroísmo dos "liberais radicais" do século XIX<sup>6</sup>, vítimas da repressão imperial às Revoluções de 1817 e 1924.<sup>7</sup>

Como sabemos, a utopia democrática que perfilhou o processo revolucionário desses movimentos, ruiu mesmo depois de instalada a república, esta consolidada pelo reformismo liberal das oligarquias. As décadas de vinte e trinta deste século assistem ao travamento definitivo desses ideais nordestinos e à manutenção das prerrogativas oligárquicas, muito bem reinstaladas a partir da

<sup>4</sup> O liberalismo no Brasil é geralmente visto no âmbito de duas correntes: a ortodoxa e a radical. D. Pedro I e José Bonifácio estão entre os primeiros e os líderes das revoluções nordestinas, entre os segundos. Gilberto Vilar de Carvalho, no livro citado anteriormente, define-os desta maneira: "... havia uma distância desmedida entre o liberalismo ortodoxo, depois chamado de centrista ou conservador, e o liberalismo radical, este tendo como objetivo a integração, ao liberalismo, das doutrinas de Rousseau e da justiça social, que resumiam o que então chamava de ideal democrata. Os radicais pugnavam pelos direitos e por um governo de todos e para todos, e alegavam para tanto a igualdade fundamental do homem, sem exceção, uma vez que não havia desigualdade diante da natureza (nem diante de Deus, diziam os teólogos), e confiavam na inabalável sabedoria das massas. Não aceitavam o elitismo do liberalismo conservador, pois as desigualdades não eram naturais, e só iriam surgir mais tarde com a formação dos primeiros grupos sociais". Op. cit. pp. 99/100. De qualquer maneira, a definição acima ainda não é suficiente para a complexidade do pensamento liberal no Brasil e é bom que se junte a ela a análise de Emilia Viotti da Costa: "Para a compreensão do liberalismo brasileiro é essencial indagar do seu significado específico, pois atrás de fórmulas aparentemente idênticas as (sic) do liberalismo europeu existe uma realidade histórica distinta que lhe confere sentido próprio: a de um país colonial e dependente inserido dentro dos quadros do sistema capitalista". Sobre as revoluções autonomistas, ela diz:

"O ponto mais controvertido em todos os movimentos emancipadores era a questão da escravatura. Não havia entre os conspiradores da Inconfidência Mineira, nem entre os revolucionários de 1817, uma unanimidade de pontos de vista sobre a questão. Quando no poder, no entanto, os líderes da revolução de 1817, apressaram-se em lançar uma proclamação garantindo aos proprietários a propriedade escrava". In: *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo, Ed. Grijalho, 1977, pp. 111 e 114. Para um exame mais amplo da trajetória e das concepções dos liberais radicais, consultar ainda: QUINTAS, Amaro. "A agitação republicana no Nordeste". In: *História Geral da Civilização Brasileira*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1965, Tomo II, v.1. MONTENEGRO, João de Souza. *O Liberalismo Radical de Frei Caneca*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.

<sup>7</sup> Sobre a repressão, diz Amaro Quintas: "Entra agora em atividade o peso do aparelho repressivo. Sucodem-se as execuções, realizadas com requintes de crueldade, muito de acordo com a drástica legislação do absolutismo". Op. cit., p. 223.

Revolução de 1930. É - notadamente - do conjunto de imagens, alegorias e, enfim, da construção lírica de Joaquim Cardozo que o problema se impõe e que se tenta redefinir esses fragmentos históricos, insinuados no texto poético em formas esgarçadas. A necessidade desses comentários deriva, pois, das imagens com as quais o poeta pernambucano recria no aqui e agora o heroísmo do passado em poemas como "Recife de Outubro", "Recife Morto", "Olinda" e "1930", entre outros.

Inserido no quadro mais amplo da colonização do país, Pernambuco teve suas peculiaridades. Além de ser a primeira capitania a ser colonizada, dois fatos relevantes aguçaram sua história e sua memória, dotando-as até mesmo de um bairrismo exacerbado. Foram eles a ocupação holandesa (1630-1654) e as revoluções autonomistas, que desde o século XVIII fizeram de Pernambuco (e do Nordeste) o opositor do poder lusitano, na luta pela separação da Coroa Portuguesa (1817) e, posteriormente, no empenho por uma república democrática (1824).

O tempo desses dois fatos é entrecruzado e se prolonga no imaginário pernambucano, de maneira apreensível, até o final do século XIX, quando então é absorvido pela ideologia liberal conservadora<sup>8</sup>. Nos primeiros poemas de Cardozo, esse passado *destruído* volta mediatizado por fragmentos *arruinados* do presente:

---

<sup>8</sup> "Ao longo de dois séculos, alargaram-se as bases sociais do nativismo pernambucano, que originalmente nobiliárquico e açucarocrático, obteria, após a derrota do partido de Olinda na guerra dos Mascates e durante todo o setecentos, a adesão das camadas já 'nacionalizadas' do próprio comércio português, de funcionários e letrados, transformando-se naquele nativismo da primeira metade do século XIX, o qual, readquirindo a

*"Recife. Pontes e canais.  
Alvarengas, açúcar, água rude, água negra.  
Torres da tradição, desvairadas, aflitas,  
Apontam para o abismo negro-azul das estrelas.  
Lajes carcomidas, decrépitas calçadas.  
Falam baixo na pedra as vozes da alma antiga."*

*("Recife Morto" - grifos meus)*

*"Espírito coletivo das gerações passadas,  
Esses muros que a ferrugem da noite rói sugerem  
O velado esplendor espiritual dos conventos,  
O ritmo das coisas imperfeitas,  
A volúpia da humildade".*

*("Velhas Ruas" - grifos meus)*

*"Cadáveres revoltos, remexidos,  
Com os braços mutilados  
Erguidos para o céu.  
Ó minha triste e materna e noturna cidade  
Reflete na minha alma rude e amargurada  
O teu fervor católico, o teu destino, o teu heroísmo".*

*("Recife de Outubro" - grifos meus)*

A guerra contra os holandeses e a subsequente Restauração da Província de Pernambuco (de volta ao domínio português) cria o *imaginário nativista* que daria fôlego às posteriores revoltas contra o domínio colonial. Em outras palavras, a participação

---

contundência antilusitana do seu ancestral seiscentista, assumirá contudo o cariz paulista que correspondia melhor ao ingresso dos estratos inferiores da população livre na agitação das revoluções liberais e da Independência. Ao vestir-se um santo, desvestiu-se o outro. A adoção do nativismo por estes estratos provocará no decorrer do ciclo insurrecional de 1818-1824 um movimento instintivo de recuo, a princípio apenas perceptível, depois visível, por parte da açucarocracia ou ao menos do seu segmento oligárquico que, uma vez completada a separação de Portugal e consolidada a posição hegemônica na província, abandonou a frente comum antiportuguesa para aproximar-se do comércio e até aliar-se a ele, viragem que se esboçou em 1924, que só se efetuou plenamente nos anos trinta e sobretudo nos quarenta, antes e depois da Praia (revolução praieira), e que em todo caso garantiu a entrada definitiva de Pernambuco no aprisco imperial, liquidando as derradeiras valedades democráticas e republicanas no Nordeste". Evaldo Cabral de Melo, op. cit., p. 16, grifos meus.

decisiva no rechaço ao holandês, dos já nascidos na terra, dá início ao forte nacionalismo desenvolvido posteriormente pelas revoluções autonomistas.

Segundo o imaginário alimentado pela historiografia local e pela transmissão oral do povo<sup>9</sup>, é freqüente a oscilação entre o repúdio ao holandês e a admiração pelas obras realizadas no período em que governou Pernambuco o Conde Maurício de Nassau. Os caminhos deste imaginário, percorridos de maneira notável por Evaldo Cabral de Mello, têm sua síntese mais viva no título do livro *Rubro Veio*, cuja metáfora pertence ao hino pernambucano, em particular a esse dístico: "Coração do Brasil, em teu seio/corre sangue de heróis, rubro veio".

Se bem que instigante, a releitura mais ampla deste imaginário transborda os limites desta contextualização. As informações que serão alinhavadas aqui permitirão ao leitor sintonizar o fundo histórico que alimenta a memória poética de Joaquim Cardozo nos poemas das décadas de vinte e trinta. Começemos, pois, pela metáfora heroicizante e estaremos no "coração" do nativismo pernambucano. Bem próximo, portanto, de um dos principais temas de Cardozo - o peso e a significação que esse passado adquire no presente das transformações modernizadoras do Recife.

---

<sup>9</sup> "Ao passo que a memória estatal e corporativa celebrava a restauração como a gesta de determinados grupos ou camadas sociais, a imaginação popular representou o período holandês com as cores do maravilhoso e até do sobrenatural. Alfredo de Carvalho observou que 'na inteligência inculta das nossas classes iletradas', a dominação neerlandesa ficara associada à 'idéia duma raça antiquíssima, fabulosamente rica, dotada de prodigioso engenho e capaz de realizar obras colossais'". Evaldo de Mello, *op. cit.*, p. 29.

O imaginário que originou o nativismo pernambucano foi costurado pelas lutas que motivaram a Resistência (as batalhas) até o período da expulsão dos holandeses, chamado de Restauração. Deste saldo ficou a lenda heróica dos nativos da terra (mazombos) e dos reinóis que abraçaram a causa. As figuras guerreiras que simbolizavam a Resistência possuem uma curiosa coincidência étnica: o português João Fernandes Vieira, o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão. No "panteão da glória", como assinala Evaldo Cabral de Melo, se os feitos guerreiros são homólogos em seu conjunto, a hierarquia racial é cuidadosamente preservada<sup>10</sup>.

Preservados também os interesses da Coroa Portuguesa, a união da açucaroocracia da terra com a camada média de intelectuais e com os estratos mais baixos da população começa a tomar rumos diferentes. Os latifundiários alimentavam a lenda em seus próprios interesses, que eram também os do colonizador. A classe média, representada principalmente pelo clero revolucionário e pelos intelectuais, passa a desenvolver o sentimento separatista em relação à ordem colonial. Da experiência com os holandeses fica a consciência de uma libertação de sentido mais amplo. Acresce que o saldo político, cultural e econômico da ocupação holandesa foi positivo em seu conjunto e a comparação com o colonizador era inevitável<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 195.

<sup>11</sup> Sobre a superioridade cultural dos holandeses, Evaldo Cabral de Melo cita a opinião do historiador pernambucano Pereira da Costa: "Quando no século XVII os holandeses desenvolviam as artes em Pernambuco e estabeleciam a imprensa, 'essa colossal trombeta do progresso', os portugueses no século XVIII mandavam quebrar as forjas dos ourives, prender os seus artífices, fechar uma tipografia que se havia aberto no Recife

O sentimento do nativismo separatista atinge seu ponto máximo com as revoluções de 1817 e 1824. Esta última, proclamando-se República da Confederação do Equador<sup>12</sup>, com projeto de Constituição, marca para a história de Pernambuco o heroísmo do clero nordestino, de vários liberais civis e, especialmente, de Frei Caneca. Na literatura, o herói-mártir da revolução de 1824 tem um tratamento dramático no *Auto do Frade*, de João Cabral. Mas antes, a memória do frade ressurge em Joaquim Cardozo como um fragmento do passado que - junto a outros - povoasse o presente da capital, dilatando a história, a geografia e a arquitetura da cidade:

*"Vagam fantasmas pelas 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!*

---

e queimar todos os seus impressos, e isto mesmo se repetiu no século atual, no 'século das luzes'. Quando os holandeses abriam escolas, consentiam o livre comércio dos livros e pretendiam criar uma biblioteca pública, os portugueses fechavam as escolas, proibiam a entrada dos livros no Brasil e sujeitaram-nos à censura da Mesa da Consciência e Ordens! Quando os holandeses pretendiam criar no Brasil uma universidade, os portugueses apontavam-nos a sua célebre Coimbra!" *Op. cit.*, p. 385.

<sup>12</sup> O projeto de Constituição da Confederação supõe-se ser de Manuel de Carvalho, mas as diretrizes de sua filosofia política estão indicadas nos *Ensaio Político de Frei Caneca: Crítica da Constituição Outorgada, Bases para a Formação do Pacto Social e outros*. PUC/Rio/Conselho Federal da Cultura/Editora Documentário. (Textos didáticos do pensamento brasileiro), v. VII, 1976. Sobre a atuação intelectual de Frei Caneca, diz Amaro Quintas, *op. cit.*, p. 230: "Frei Caneca não se distinguiu só pelo sacrifício heróico, mas também pela vastidão dos conhecimentos intelectuais, pela grandeza da atuação ideológica e pela atualidade da cultura, que o leva a ensinar matemática nos cárceres baianos, aos companheiros de desdita, e a escrever críticas profundas e precisas à Carta Outorgada, como a de seu voto no Senado da Câmara do Recife. Voto onde se retrata o constitucionalista, integrado nos ensinamentos do direito público que espelha como uma mensagem democrática do mais alto teor".

*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.*

*("Recife Morto" - grifos meus)*

O nativismo do século XIX já tem bem delineado em suas bases o ideal republicano e a representação democrática. "Filho do seu século, o nativismo oitocentista renegou o imaginário nobiliárquico. [...] É o que indicam os escritos de dois dos mais articulados doutrinários de ambas as tendências, frei Caneca e padre Lopes Gama. Para o nativismo democrático, a liquidação da hegemonia açucarocrática deveria passar necessariamente pelo descrédito da antiga goga nobiliárquica, que servira outrora de justificação às dominações clânicas"<sup>13</sup>.

Após a última revolta nativista - a Revolução Praieira, 1848-1849 - o sentimento democrático, no dizer dos observadores, passa a atuar de maneira subliminar. Em outras palavras, a ação da resistência dilui-se e transfere para o terreno do imaginário o passado de luta. Recife passa a significar o modelo idealizado da "nacionalidade morta", na linguagem dos intelectuais liberais. É significativa a aproximação do Recife com a república veneziana feita por Joaquim Nabuco: "... como Veneza, o Recife brilha ao luar

---

<sup>13</sup> Evaldo Cabral de Mello, *op. cit.*, p. 192.

sobre as pontes e as suas torres como a alma de uma nacionalidade morta".<sup>14</sup>

O antigo desejo de mudança do rumo histórico chega ao século XX e a Joaquim Cardozo como a alegoria da perda do passado, no momento em que esse passado ostenta as marcas físicas de sua destruição. Ambos os tempos entrecruzados carpem em uníssono a experiência liquidada, ou ainda a perda da "nacionalidade morta", cujas marcas expropriadas ao pretérito estão dialeticamente no presente descaracterizado da Reforma Urbana. Ambos iluminam-se reciprocamente na expropriação da memória e na fragilidade lírica da restauração:

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

*("Recife de Outubro")*

O desnudamento da cidade, exposto em tom de litania, revive o clima da nacionalidade morta e da fantasmagoria heróica. O nacionalismo que escapa do contexto visto páginas atrás e que, por contigüidade, se reflete nas poesias de Cardozo é ainda outro ponto

<sup>14</sup> Apud Evaldo Cabral de Mello, p. 366.



**Olinda: o encontro com a ruína  
barroca e a memória nativa**

Recuperando os fios da análise, vimos que n' "Alvarengas" inicia-se o percurso lírico do campo para a cidade. Em "Velhas Ruas", o aspecto decadente do Recife - anunciado na "cidade voragem" - é tematizado em seu próprio centro físico e simbólico. Em seguida, o desdobramento da paisagem cultural vai se deter em Olinda, primeira capital de Pernambuco. O objeto tematizado é ainda físico-simbólico, seja pela paisagem barroca, seja por sua densidade histórica, ou ainda pela intenção de recordar ao presente o seu passado.

*"Olinda,  
Das perspectivas estranhas,  
Dos imprevistos horizontes,  
Das ladeiras, dos conventos e do mar.*

*Olho as palmeiras do velho seminário,  
O horto dos jesuítas;  
E neste mar distante e verde, neste mar  
Numeroso e longo  
Ainda vejo as caravelas...*

*Sábio silêncio do Observatório  
Quando à noite as estrelas passam sobre Olinda.  
Muros que brincam de se esconder nas moitas,  
Calçadas que descem cascadeando nas ladeiras.*

*Olinda,  
Quando o luxo, o esplendor, o incêndio  
E os Capitães-mores e os jesuítas  
E os Bispos e os Doutores em Cânones e Leis.*

*E ainda  
Com as velhas bicas, os velhos pátios das igrejas:*

de observação que será retomado, quando for tratada a alternativa que se estabelece entre a lírica do poeta pernambucano e as diretrizes simultâneas - posto que opostas - do Regionalismo Nordesteño e do Modernismo de 22.

Vejamos agora a análise dos poemas que motivaram esse preâmbulo contextual, espaço onde pretendo demonstrar sua eficácia.

*Amparo, Misericórdia, S. João, S. Pedro,  
 Nossa Senhora de Guadalupe;  
 E os Beneditinos e as irmãs Dorotéias  
 E os padres de S. Francisco.  
 Neste silêncio, neste grande silêncio,  
 No terraço da Sé,  
 Sentindo a tarde vir do mar, tão doce e religiosa,  
 Como a alma celestial de S. Francisco de Assis".<sup>15</sup>*

Os versos livres deste poema confirmam a tradição moderna dos anteriores. A cadência lírica, no entanto, é completamente *arrastada* como convém a um Eu que se alimenta, em parte, da recordação histórica e, em parte, do próprio clima arquitetônico da cidade enladeirada. Mas existe ainda uma sutil diferença no pacto do Eu-lírico com o poema. Em relação à paisagem cultural de Olinda, o poeta não expõe a linguagem do confronto sombrio entre o passado e o presente. Antes, existe no conjunto uma perceptível harmonia do lirismo - na ausência da tonalidade sombria - que abrange a memória evocativa numa espécie de homenagem à sua importância histórica.

Estando a antiga capital de Pernambuco livre da Reforma Urbana que indiscriminadamente se impõe ao Recife, o texto parece prescindir da melancolia anterior. Olinda se entremostra com um clima de mistério e religiosidade, ora como guardiã do seu passado, ora com a ingenuidade da infância:

*"Muros que brincam de se esconder nas moitas,  
 Calçadas que descem cascadeando nas ladeiras,*

---

<sup>15</sup> Joaquim Cardozo, op. cit., pp. 3/4.

# O \* L \* I \* N \* D \* A

das perspectivas estranhas  
dos imprevistos horizontes  
das ladeiras dos conventos e do mar

\*

Olho as palmeiras do velho seminário  
o horto dos Jesuítas.  
E neste mar distante e verde e neste mar  
numeroso e longo  
• ahi eu ainda vejo as caravelas

\*

Sábio silencio do Observatorio  
quando á noite as estrellas passam sobre Olinda

\*

Muros que brincam de esconder nas moutas  
calçadas que descem cascadeando nas ladeiras

\*

Olinda  
Quando o luxo o esplendor o incendio  
e os Capitães Mores e os Jesuítas  
e os Bispos e os Doutores em Canones e Leis

\*

E ainda  
com as velhas bicas os velhos  
pateos das igrejas  
Amparo Misericordia S. João S. Pedro  
Nossa Senhora de Guadalupe

\*

E os Benedictinos e as irmãs Dorothéas  
e os padres de S. Francisco

\*

Neste silencio neste grande silencio  
no terraço da Sé  
sentindo a tarde vir do mar tão doce e religiosa  
como a alma celestial de S. Francisco de Assis

Assim, a primeira estrofe - totalmente enumerativa - dá forma a uma "ladeira" que se sobe ou se desce, acompanhada pelo olhar, conforme se leia do quarto ao segundo verso, ou no sentido contrário - segundo ao quarto. O uso do vocativo "Olinda" fica liricamente à vontade para ser nomeado no início ou no cabo da estrofe, ampliando a plasticidade formal.

*"Olinda,  
Das perspectivas estranhas,  
Dos imprevistos horizontes,  
Das ladeiras, dos conventos e do mar".*

Em relação aos poemas anteriores, há ainda uma outra ocorrência no tratamento lírico: o poeta suspende o distanciamento que ajuda a manter o olhar crítico. A voz em off, que parece acompanhar o rumo sombrio dos poemas, agora assume a visão de primeira pessoa:

*"Olho as palmeiras do velho seminário,  
O horto dos jesuítas;  
E neste mar distante e verde, neste mar  
Numeroso e longo  
Ainda vejo as caravelas..."*

É perceptível que se trata da ótica poetizadora de Cardozo, tocado pela relembração histórica das caravelas do colonizador, "no mar distante e longo". As reticências prolongam, no mar, a perspectiva do tempo que recua ao início da história e da lenda, quando o donatário da capitania aporta na marim dos Caetés

e, segundo a tradição oral, teria exclamado: "Ó linda posição para uma vila!".

As estrofes finais, com admirável concisão lírica, reconstroem a história do apogeu e declínio de Olinda. Mas antes, um vocábulo incomumente usado no cotidiano (*horto*) introduz uma estranha imagem. Num plano de leitura mais linear, "O horto dos jesuítas" funciona como uma evocação captada pelo olhar. Observe-se, no entanto, que Cardozo grafa no *masculino* a "horta" dos jesuítas - prosaico espaço dos conventos. Não há como escapar da notação religioso-cultural que um segundo significado lhe confere: O Horto das Oliveiras, local emblemático onde Cristo sofre a confrontação entre a natureza profana e a divina. Portanto (e de maneira subliminar) o tópic do martírio se insinua no transcorrer silencioso e bucólico da paisagem, provocando um estremecimento na harmonia do conjunto poético que como tal vinha se configurando.

As quarta e quinta estrofes constroem um "quadro" barroco da iluminação profana do mistério, pelo índice fragmentado da história, percebida na localização *de fatos* que ampliam a dado cultural.

*"Olinda,  
Quando o luxo, o esplendor, o incêndio  
E os Capitães-mores e os jesuítas  
E os Bispos e os Doutores em Cânones e Leis*

*E ainda  
Com as velhas bicas, os velhos pátios das igrejas:  
Amparo, Misericórdia, S. João, S. Pedro,  
Nossa Senhora de Guadalupe;*

*E os Beneditinos e as irmãs Dorotéias*  
*E os Padres de São Francisco.*

Amparadas no emprego do anacoluto - uma figura bem barroca - as estrofes produzem um efeito contorcionista na precedente harmonia formal, provocado pela fragmentação da linguagem e pela descontinuidade sintática. O conectivo subordinante temporal da quarta estrofe e a coordenação aditiva que vai unindo os versos da quinta estrofe - aparentando a falta de nexos lógicos - *suspendem o tempo histórico, ao mesmo tempo em que o faz desfilar como um cortejo desengonçado e estranho*. A soma dos elementos temporais não é uma adição pura e simples, mas o resultado dos estilhaços da história e da memória.

Em síntese, a seqüência enumerativa dos três últimos versos da quarta estrofe reavaliam o apogeu - mas também o declínio - do fausto barroco-colonial de Olinda, através de três substantivos essenciais para a intencionalidade da construção lírica: *luxo, esplendor e incêndio*. Sobre o luxo e o esplendor, sabemos de sobejo o aparato e o esbanjamento do trânsito colonial, representado pelos capitães-mores, bispos e os doutores em cânones e leis da primeira Faculdade de Direito do Brasil, em Olinda. Os dois primeiros substantivos glosam, portanto, o apogeu histórico-cultural da cidade. O último condensa o drama da primeira capital da província, quando em 1631 "Olinda foi evacuada e incendiada, passando o governo da Capital a residir em Recife".<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cátia Wanderley Lubambo, op. cit., p. 26.

O fato histórico cria um imaginário de diversos matizes. Entre aqueles que explicam a queda de Olinda, figura a imagem da punição divina entre os pecados da carne e da ostentação a que a "nobreza da terra" estava entregue.<sup>17</sup> O padre Antônio Vieira vê no incêndio de Olinda, a voz do profeta Joel: "... e virá sobre a terra de que fala, uma gente estrangeira muita e forte [...] e que por meio destas armas e deste fogo a terra que dantes era um jardim de delícias ficará a solidão de um deserto".<sup>18</sup> No clima da profecia, a destruição de Olinda prefigura a perda de Pernambuco e do Nordeste:

*"Quem não vê em toda essa profecia a história de Pernambuco, e o que dantes era, e hoje é Olinda? Confesso que quando a vi pela primeira vez entre a nobreza de seus edifícios, templos e torres, ornada toda nos vales, e coroada nos montes de verdes e altíssimas palmeiras, não só me pareceu digna do nome que lhe deram, e de se mandar retratada pelo mundo, mas um formoso e ameníssimo jardim, o mais agradável à vista. Assim o achou o holandês quando entrou nela: Quasi hortus voluptatis terra coram eo; e depois dele como está? Et post eum solitudo deserti: um deserto, uma solidão, uma ruína confusa sem semelhança do que dantes era. No princípio se disse que Olinda se convertera em Holanda; mas depois que a impiedade holandesa lhe pôs fogo, e ardeu como Tróia, nem do que tinha sido, nem do que depois era, se vê hoje mais do que o cadáver informe, e uma triste sepultura sem nome, para que nelas se desenganem e tremam todas a do Brasil".<sup>19</sup>*

O declínio, a ruína e a morte que estão inscritos no texto de Vieira, são a expressão barroco-colonial que Cardozo retoma - modernamente - na forma concisa de seus versos, cuja

---

<sup>17</sup> Evaldo Cabral de Mello descreve o imaginário pernambucano que alia a queda de Olinda à perda da hegemonia nordestina. p. 246 e ss.

<sup>18</sup> Iden, *ibidem.*, p. 257.

<sup>19</sup> Iden, *ibidem.*



imagem visual e plástica chama a si o desfile profano dos personagens da história. As letras maiúsculas, que encabeçam as classes beneficiárias do trânsito colonial não podem ser consideradas apenas como sinais exteriores (gráficos) do símbolo. Seu destaque pertence muito mais ao plano da alegoria, pois ao contrário da totalização simbólica e do caráter efêmero e único que vige no símbolo, são os fragmentos e a persistência das relações profanas que contam para a imagem alegórica.<sup>20</sup>

Voltando às relações textuais, vemos que cabe ao mítico "horto dos jesuítas" a função de alegorizar o martírio da cidade histórica, assim como o luxo, o esplendor e o incêndio são porções alegorizadas do poder colonial. Por fim, quando a cidade se despoja do luxo e do esplendor, o poeta adiciona-lhe os fragmentos de sua essência histórico-cultural: (*E ainda*) as velhas bicas, os velhos pátios das igrejas e a doçura humilde de uma paz franciscana.

Os versos finais do poema se fecham com suavidade, como se o passado extinto e lembrado viesse como uma recordação sem conflitos, sábia e liricamente enunciada. "Olinda", mesmo dotada do componente histórico, está desprovido da tensão e da melancolia com as quais se contaminam outros poemas que compõem a cena escrita da cidade do Recife. Olinda está "morta" (veremos depois como será

---

<sup>20</sup> "A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisiconomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são do reino do pensamento, o que as ruínas são do reino das coisas". Walter Benjamin. "A ruína". *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984, pp. 199/200. (grifo do autor).

diferente a "morte" do Recife) e a importância do seu passado é um eco longínquo. Acresce que a cidade carregou o peso da "nobreza da terra" e seu imaginário de lutas se fez em torno de uma "aristocracia" em declínio. Portanto, o poema sobe a intensidade *rítmica* e a *expressiva* exatamente nas estrofes que comportam seu auge e sua decadência. Nestes momentos, o poeta alude a um passado dramático, mas a cidade que ele homenageia é expressiva de *pequenos recolhidos* como as calçadas, os muros, as ladeiras, as palmeiras do velho seminário. São eles que mediatizam o pacto do Eu-lírico com a cidade.

Assim, o processo lírico de recuperação dos fragmentos de um determinado contexto vai se tornando um recurso intencional em Cardozo. Sentimos que o poeta retoma a tradição literária do barroco, através de fragmentos culturais, retrabalhando-a segundo a concepção estética contemporânea. E a cultura barroca, como forma expressiva, ressurgiu neste poema com uma objetivação moderna.

## Recife de Outubro e o heroísmo de Saturno: solidão e devaneio

*"Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute?"*

*(Baudelaire - "Le goût du néant")*

Já está clareando, em nossa leitura, o ritmo da construção poética de Cardozo - na forma como ele apreende a experiência da cidade e a recria liricamente. Vimos que, na maioria dos poemas, o sujeito que os organiza abre mão de um traço fundamental do gênero lírico - "a extrema intensividade expressiva"<sup>21</sup> - no acordo com a visão "épica" da cidade e ainda com a postura da lírica moderna. Vimos que este artifício formal aumenta a potencialidade da observação nada ingênua de Cardozo. Tal atitude do sujeito lírico está em relação direta com o sentimento baudelairiano de ser fiel à solidão proporcionada pelo redemoinho urbano e pela sociedade atomística.

Este sentimento inclui uma relação contraditória: o poeta é parte da multidão, mas ao mesmo tempo interpõe entre ambos o tecido do distanciamento, reproduzindo a relação caótica do fenômeno urbano. Por essa razão, nos poemas até agora analisados, não existe a multidão tematizada, mas os locais onde ela

---

<sup>21</sup> ROSENFELD, Anatol. "O gênero lírico e seus traços estilísticos fundamentais". In: *O Teatro épico*. São Paulo, OESA, Coleção BURITI, 1965.

transita.<sup>22</sup> Um outro acréscimo: o poeta é o expectador solitário e crítico de um tempo datado ("As Alvarengas", "Os Autômatos", "Terra do Mangue") ou o solitário devaneador de "Dezembro", "Velhas Ruas" e "Olinda".

O poema "Recife de Outubro" concentra um dos mais altos momentos de fantasia criadora. Como em "Velhas Ruas", o Eu-lírico passeia solitário numa vigília noturna, transitando da visão alegórica do micro-cosmo para a visão também alegorizada do macro-cosmo. Em ambos, o traço comum da decadência ultrapassa o ambiente físico para recobrir o antropológico; a ruína física das ruas e da cidade (personificadas) é a expressão do homem e de sua história. No entanto, em "Velhas Ruas" o olhar do poeta se detém muito mais num presente descaracterizado, como resultante do desrespeito ao passado cultural da cidade, cujos "muros a ferrugem da noite corrói".

Em "Recife de Outubro", o passado parecer ser o principal protagonista da visão "épica" com a qual o poeta recupera uma cidade "velha, triste e fantástica". O título enigmático - e aparentemente alheio ao corpo do poema - só tem correspondência na *poieses* final do texto. No entanto vale também lembrar que, se Cardozo recua até o passado, é ainda o presente que o solicita; se a visão catastrófica do poema se dirige ao passado, é porque o poeta tem os olhos no presente e no futuro que suportam (e

---

<sup>22</sup> Essa é a observação de Benjamin sobre o poeta francês em "Alguns temas em Baudelaire". *Os pensadores*, op. cit., p. 37.

suportarão) um projeto de modernidade no mínimo desconfiável. E se a história do país mantém atualizada essa visão catastrófica, é sinal de que alguns literatos das décadas de vinte e trinta - entre eles Cardozo - conseguiram uma contemporaneidade de antenas históricas.

"Recife de Outubro", com seu clima pesado e saturnino pressagia o clima de "Recife Morto" que em muitos aspectos pode ser visto como seu desdobramento final, como veremos depois. Acompanhemos agora as linhas do poema:

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

*Sinto no meu sangue a carícia da noite...*

*No silêncio as horas morreram;  
E ao saimento  
Das horas mortas  
Um sino toca.*

*Caminho a passo lento.  
Creio que alguém me espia do alto, das cornijas.  
Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos.*

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

*E a massa negra dos edifícios,  
As torres agudas recortando o azul sombrio,  
Cadáveres revoltos, remexidos,  
Com os braços mutilados  
Erguidos para o céu.  
Ó minha triste e materna e noturna cidade  
Reflete na minha alma rude e amargurada  
O teu fervor católico, o teu destino, o teu heroísmo".<sup>23</sup>*

Aqui voltamos a visualizar uma semântica urbana em tensão entre a perda e a recaptura de uma determinada memória; entre a forma do heroísmo nativista e a percepção de *um novo tipo de heroísmo* que é exigência da cidade moderna. E se este não é citado (porque obscuro e anônimo) projeta-se, todavia, na forma lírica fragmentada em imagens convulsas, construindo assim a alegoria do novo contexto, realçando-lhe o peso e o preço das transformações. Só dessa maneira poderemos captar o lirismo de "Recife de Outubro", cifrado pela tonalidade saturnina da composição.

A cidade que o poeta percorre - na sombra da noite - é atual ("Caminho a passos lentos") e é sua atualidade que suscita o devaneio poético ("Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos"). Portanto, o clima dramático que os "heróis antigos" ajudam a construir tem origem no presente *heróico* que a cidade vivencia. A rude mutilação dos corpos coincide com a atual "mutilação" do Recife e assim os heróis e o heroísmo da história pernambucana ressurgem das sombras históricas para representarem, como uma imagem plástica, a vivência dos sujeitos desta modernidade. *Dessa maneira, o poeta projeta obliquamente o mito da resistência nativista, cujo sucedâneo moderno são os "negros" que*

---

<sup>23</sup> Cardozo, Joaquim. Op. cit., p. 13/14.

## RECIFE. VERSOS DE OUTUBRO

Oh! cidade nocturna!  
velha, triste, fantastica cidade!  
Desta humilde trapeira sem flores, sem poesia  
alongo a vista sobre as aguas,  
sobre os telhados.  
Luzes das pontes e dos caes  
reflectindo em columnas sobre o rio  
dão a impressão de uma cathedral immersa,  
immensa, deslumbrante, encantada  
onde, ao esplendor das noites velhas,  
quando a vida está dormindo,  
quando as ruas estão desertas,  
quando, lento, um luar transviado envolve o casario,  
as almas dos heroes antigos vão rezar.

E o Capiberibe desce murmurando  
como um velho orgão. \* \* \*

Sinto no meu sangue a caricia da noite  
minha amante.

As horas já morreram  
e ao sabimento  
das horas mortas  
um sino toca.

Caminho a passo lento.  
Creio que alguém me espia do alto, das cornijas.  
Vai passando na sombra a ronda de meus sonhos,

Toda a cidade, eu vejo, está transfigurada  
é um campo desolado, negro, enorme,  
onde rasteja ainda  
o ultimo rumor de uma batalha,  
e a massa negra dos edificios  
as torres agudas recortando o azul sombrio  
cadaveres revoltos, remexidos,  
com os braços mutilados  
erguidos para o céu.  
Oh! minha triste e nocturna e materna cidade  
reflecte na minha alma rude e amargurada  
o teu fervor catholico, o teu destino, o teu heroismo.

JOAQUIM CARDOZO

impellem "As Alvarengas", os "Autômatos" e os parceiros das "Velhas Ruas" - "refúgio do valor desviado e da coragem anônima" - todos eles participantes dos devaneios deste *flaneur* periférico.

A orientação temática revela-se a partir da estrutura interna que vem organizando os poemas deste conjunto. Por exemplo: o uso do vocativo, uma constante no verso inicial, reaparece aqui com uma entonação carregada de presságios: "Ó cidade noturna!" e um tom de litania como que profético "Toda a cidade, eu vejo, está transfigurada". A intencionalidade sombria, que escapa do aspecto fônico e das possibilidades semânticas do atributo "noturna", ao passo que ajuda a construir o clima "esotérico" da relembração, também define o sentimento do poeta que desce ao limbo da memória para dali extrair a voz dos seus mortos, como um lamento e uma advertência: "Ó minha triste e materna e noturna cidade/Reflete na minha alma rude e amargurada/O teu fervor católico, o teu destino, o teu heroísmo".

Vamos tomar como ponto de partida o verso "Toda a cidade, eu vejo, está transfigurada", levando-se em conta a visão profética do sujeito lírico e as associações que se podem inferir - para o conjunto do poema - das possibilidades semânticas dos vocábulos: *cidade, vejo, transfigurada*. A partir deles, estabelecem-se as seguintes preposições sobre a perspectiva do Eu-lírico

1. O poeta invoca a *cidade*;
2. o *olhar*: perspectiva entre a vigília e o sono;
3. a morte *transfigurada* da cidade;



#### 4. percepção do poeta: *heroísmo* da cidade.

Qual a cidade que o poeta invoca? Uma cidade *noturna, velha, triste e fantástica!* Temos aqui quatro adjetivos que caracterizam a cidade transformada em signo poético. Vejamos que os adjetivos *velha* e *triste* personificam a cidade, enquanto que os outros dois, nos extremos, sustentam-lhe o clima de mistério. A familiaridade com a poesia decadentista salta aos olhos e a recorrência a Baudelaire é irresistível "*Paris change! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,/Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*".<sup>23</sup>

No entanto, mais do que justificar uma tradição literária, a proximidade dessas duas poesias indica o desdobramento do processo de modernização que passa a ser reproduzido "em todas as partes do mundo, de Santiago a Saigon".<sup>24</sup> Portanto, a alegoria de que Cardozo se beneficia é legítima em seu contexto, dispensando o transplante meramente retórico. Benjamin, o teórico da alegoria barroca e moderna, nos diz que "No século XIX a alegoria abandona o mundo exterior, apenas para colonizar o interior."<sup>25</sup> Sob esse ponto de vista, Cardozo dota a cidade de sentimentos interiores tão pesados como suas recordações. Estes *souvenirs* têm sua razão de ser, pois, prosseguindo com Benjamin, "... a recordação vem das

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, Charles. "Le Cygne". Op. cit., pp. 63/64.

<sup>24</sup> BERMAN, Marshall. Op. cit., p. 147.

<sup>25</sup> Apud JAMESON, Fredric. "Walter Benjamin; ou a nostalgia". In: *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura*. Coord. Iuana Maria Simon. São Paulo, Hucitec, 1995, p. 63. O trecho transcrito é de Benjamin, citado por Jameson.

ocorrências mortas do passado que são eufemisticamente conhecidas como experiência. [...] Na recordação a crescente alienação dos seres humanos acha expressão; estes tomam os inventários do seu passado como mercadoria sem vida."<sup>26</sup>

No significado que a alegoria lhe confere, a personificação dos seres inorgânicos da poesia de Cardozo - que passam para o primeiro plano e que mesmo assim são expostos como mercadoria sem vida - torna-se um efeito de estrutura. A própria forma determina um efeito de desvalia com a supressão da presença humana, para fazê-la ressurgir, no entanto, na caracterização dos objetos arruinados e nos cadáveres mutilados, que agora pertencem à vontade intelectual do alegorista. O que Cardozo exprime na forma de um enigma lírico - a feição mutilada da cidade - "não é apenas a natureza da vida humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo em sua forma mais natural e organicamente corrompida".<sup>27</sup>

Como uma alegoria moderna, o sentimento de falência que Cardozo empresta às coisas, reanima-se, no entanto, na personificação que o mesmo lhes dá, na pele das sensações interiores. Se o sujeito é esvaziado de sua função e se, em seu lugar, habita uma cidade arruinada, mas plena de subjetivismo, é sinal de que esta passa a recobrar vida mediante dois extremos: a experiência individual do poeta e a experiência coletiva do seu

---

<sup>26</sup> *Idea*, *ibidem*.

<sup>27</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 63.

próprio estrato histórico. Assim é com a "cidade voragem" das "As Alvarengas" e assim também com as "Velhas Ruas", cúmplices da treva e dos ladrões. Em consequência, a cidade alegorizada é ao mesmo tempo dinâmica, mercê do fluxo cultural que a atravessa, concedendo-nos ver sua fragmentação na modernidade. Com isso, a melancolia que é - subjetivamente - um dos sentimentos dessa voz lírica, desliza do seu impulso inicial e toma a forma do conjunto urbano pleno de história.

Portanto, o que temos diante de nós na caracterização lírica de "Recife de Outubro" é uma fisionomia noturna, velha, triste - e no entanto *fantástica*. O sentido possivelmente patético, contido nos três primeiros adjetivos, alivia-se dessa carga pelo impacto algo agressivo da caracterização. Vistas de outro ângulo, a melancolia e a agressividade são neutralizadas pela associação do quarto atributo (*fantástica*). O acréscimo da "poção mágica" resulta num curto-circuito, que incide na banalidade comunicativa de seus vizinhos atributos. O fantástico, como produto do imaginário, prepara a construção de uma cidade criada pela fantasia poética.

Voltemos aos versos iniciais e tentemos ver o ritmo empregado na sua construção lírica:

*"Ó cidade noturna!  
Velha, triste e fantástica cidade!"*

O primeiro verso é hexassilábico com acentuação em 1-3-6 e o segundo verso é decassilábico heróico com acentuação em 1-3-6 e 10. Acrescente-se a esse efeito rítmico o paralelismo semântico e sintático dos dois versos nominais, para invocar e dar corpo ao objeto. Cada adjetivo que volteia em torno do nome já é, por si só, síntese e flagrante desta cidade.

Indo mais além, percebe-se que o primeiro verso está contido na prescrição tradicional do decassílabo heróico; digamos então que ele é a "metade" do segundo verso, conjugados ambos numa unidade de estrutura e sentido. A invocação da cidade se faz por uma cadência marcada em pausas fortes e em outras arrastadas. Além disso, o uso do proparoxítono, no atributo "fantástica", leva o ritmo a um alto clímax, para fazê-lo em seguida desmoronar sobre o substantivo "cidade". O ritmo alterna-se num misto de exortação (força dinâmica) e lamento (sentido estático), contidos pelo ponto de exclamação. Assim, a herança épica do decassílabo, usada no verso livre, garante também a unidade entre a forma moderna e o sentido desse resgate heróico.

O passo seguinte para a compreensão da cidade fantástica é a perspectiva de vigília do Eu-lírico flagrado pelo olhar:

*"Desta humilde trapeira, sem flores, sem poesia,  
Alongo a vista sobre as águas,  
Sobre os telhados".*

O tema do poeta, *flaneur* solitário da cidade e, ao mesmo tempo, *voyeur* abrigado em humilde trapeira, é próprio de Baudelaire: "En rouvrant mes yeux pleins de flamme/J'ai vu l'horreur de mon taudis,".<sup>28</sup> Sempre cabe reconhecer a herança da tradição literária do poeta francês no poeta pernambucano, quando ambas as poesias apontam para as mesmas soluções expressivas e temáticas.

Já vimos como o olhar é uma das fontes de captação poética para Cardozo, senão a mais forte. A memória está estreitamente ligada à atividade visual que, por sua vez, é produto da *flanerie* do poeta. Ambos produzem o "*état de rêve*", o devaneio criativo que "desrealiza" o real, criando sua própria realidade. A propósito, no poema "Rêve Parisien", Baudelaire afirma tacitamente a predominância visual no produto poético, em meio a um clima igualmente fantástico ("Le sommeil est plein de miracles!")

*"Et sur ces mouvantes merveilles  
Planait (terrible nouveauté!)  
Tout pour l'oeil, rien pour les oreilles!  
Un silence d'éternité."*

Dos poemas desta primeira fase, "Recife de Outubro" é a criação que mais se aproxima deste conceito de "irrealidade", ou fantasia criativa.<sup>29</sup> Para criar esta cidade fantástica, Cardozo precisa desrealizar a cidade atual por onde ele caminha, a fim de

<sup>28</sup> BAUDELAIRE. "Rêve Parisien". Op. cit., p. 76.

<sup>29</sup> Cf. o conceito de resrealização do real ou fantasia criativa a respeito de Baudelaire em Hugo Friedrich. *Estrutura da Lírica Moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978, p. 53 e ss.

que a fantasia criativa introduza as imagens do passado no contexto do presente. Assim, *é pela ilusão do olhar que o poeta produz a inversão fantástica da cidade invocada:*

*"Luzes das pontes e dos cais  
Refletindo em colunas sobre o rio  
Dão a impressão de uma catedral imersa,  
Imensa, deslumbrante, encantada".*

Tal como em "Velhas Ruas", com a luz dos lampiões a se refletirem no rio, provocando seu aparato mortuário, a produção especular da visão poética aprofunda o deslocamento do sentido fantástico, atribuído a *uma cidade noturna, velha e triste*; encaminha-se para uma cidade transfigurada que passa a produzir uma outra visão - a onírica.

As luzes, incidindo no rio, o transformam num imenso espelho produtor de uma ótica ilusionista: *a catedral imensa, deslumbrante, encantada*. É interessante observar que, por um lado, o poeta nega a pura magia ao revelar a *forma* da ilusão ("Dão a *impressão*") como se quisesse estabelecer a significação da distância entre a sua memória e a história, ou ainda entre o real e a fantasia; mas por outro sente-se que a negação do fantástico se dilui na verossimilhança poética da imagem criada.

A partir dessa ótica "mágica", as imagens parecem escapar ao binômio espaço-tempo, para aderirem à fantasia criadora que se produz na vigília do poeta: "Vai passando na sombra a ronda dos

meus sonhos". O espaço transfigurador, introduzido pelo advérbio *onde*, modifica - pelo esplendor das noites velhas - o aspecto saturnino da cidade. O brilho intenso do passado ilumina, por dentro da linguagem, a cidade noturna. É um momento apenas, no qual a sistêmica repetição do advérbio *quando* congela o tempo numa visão onírica entre o sono da noite e a vigília do poeta.

*"Onde, ao esplendor das noites velhas,  
Quando a noite está dormindo,  
Quando lento, um luar transviado envolve o casario  
As almas dos heróis antigos vão rezar."*

O tempo congelado prepara a transfiguração definitiva da cidade que o poeta vem anunciando. A catedral produzida pelas luzes no espelho das águas é o ponto de confluência mítica onde "As almas dos heróis antigos vão rezar". De parêntese com o traço metafísico contido na imagem, a prece também significa a voz coletiva que lamenta a perda da experiência anterior, reavivada pelo potencial tempestuoso que a modernidade traz ao presente urbano.

O sentimento que marca a transfiguração da cidade acentua-se a partir da terceira estrofe, com a construção metonímica de sua "morte": a identidade espacial cede lugar à morte temporal. A transfiguração atinge uma amplitude caótica, preparando as imagens com que é vista essa mudança: um sino solitário cumpre o ritual do luto:

*"No silêncio as horas morreram;*

*E no saimento das horas mortas  
Um sino toca."*

Toda a área semântica desta estrofe é construída para produzir o efeito de um toque fúnebre. Além da evidência contida nos vocábulos "morreram" e "mortas", o uso raro do substantivo "saimento" (por enterro, cujo referente é sem dúvida mais chão) abranda o sentido definitivo e carnal dessa morte. As palavras são *veladas* pelos sons nasais e o ritmo confirma o passo do "saimento" das horas.

A vigília do poeta se revela por uma alucinação estranha e o acento melancólico atinge o paroxismo da memória mutilada. As ruas transformam-se num "campo desolado, negro, enorme". A trinca de adjetivos deve muito à estética simbolista e ao próprio Baudelaire que "sonhava o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima, bastante flexível mas também contraditória para se adaptar aos movimentos líricos da alma".<sup>30</sup>

É no andamento de uma prosa *poética* que os atributos relativos ao substantivo "cidade" estão rigorosamente em paralelismo com os atributos do substantivo "campo": *velha, triste, fantástica/negro, desolado, enorme*. O *rastejar* do "último rumor de uma batalha" impressiona pela analogia histórica. É, sem dúvida, o tratamento poético que Cardozo dá aos acontecimentos da "última

---

<sup>30</sup> BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 161. No Original: "Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux sobresauts de la conscience?"



batalha" pela autonomia da região frente ao poder de D. Pedro I e que teve seu abortamento final em outubro de 1824.<sup>31</sup>

Assim, o sentido do verbo *rastejar* reforça a dor e a mutilação de uma imagem alucinante, onde se projetam - com o mesmo sentido de catástrofe - a massa negra dos edifícios, as torres agudas recortando o azul sombrio. Observe-se que a "massa negra dos edifícios" e as "torres agudas" têm um tratamento ambíguo, pois tanto podem situar-se na cidade do passado como na urbe moderna, quando ambas estão continuamente se projetando na fantasia do poeta.

Os versos finais da estrofe confirmam o sentimento caótico, ao mesmo tempo em que reafirmam a imagem da "prece" no início do poema:

*"Cadáveres revoltos, remexidos,  
Com os braços mutilados  
Erguidos para o céu."*

A cidade transforma-se num campo de batalha - e com os heróis antigos - figura-se mutilada. A alegoria reveste-se de dor, perda e impotência (braços mutilados), talvez por acompanhar de perto o referente histórico dos heróis: "Recife ganhava, de longe, da Bahia, pois acrescentava às suas sentenças: aos quaes

---

<sup>31</sup> *História Geral da Civilização Brasileira*. Op. cit., p. 236. Um dado interessante é que o poema foi publicado na *Revista do Norte*, na 2ª quinzena de novembro, com o título de "Recife: Versos de Outubro". Fica assim registrada a possibilidade de ter sido feito no próprio outubro. Mas é de se ver também que, quando de sua publicação definitiva, o poeta suprime os "versos", deixando-lhe a ambigüidade do conteúdo.

(reos) todos, depois de mortos, serão cortadas as mãos, e decepadas as cabeças e se pregarão em postes... e o resto dos seus cadáveres serão ligados à cauda de cavallos, e arrastados até o cemitério".<sup>32</sup>

Por fim, *ajustam-se reciprocamente o espírito da cidade e o espírito do Eu-lírico*: "Ó minha triste e materna e noturna cidade/Reflete na minha alma rude e amargurada/O teu fervor católico, o teu destino, o teu heroísmo". Dos atributos iniciais, o poeta retém os que melhor sintonizam sua amargura (triste e noturna), acrescentando-lhe o atributo de maternidade que, no contexto lírico, indicia a forte relação entre o poeta e sua cidade.

Observa-se, então, um desdobramento do efeito especular contido na primeira estrofe: lá, as luzes sobre o rio refletem uma fantasia mágica na figuração da catedral; aqui, a cidade projeta (reflete) na alma do poeta o peso de sua história reavivada pela "mutilação" do Recife atual.

Tal contexto histórico poderia parecer insólito no passo da análise lírica, se o próprio objeto não solicitasse essa interferência. Se o clima poético não tivesse uma relação contígua com a crua linguagem e o rude conteúdo da história. Em relação ao texto, não existe o mínimo dado referencial de linguagem que advogue uma busca hermenêutica na relação deste "Outubro" -

---

<sup>32</sup> Gilberto Vilar de Carvalho, op. cit., p. 162.

anunciado no título - com o corpo do poema, no qual ele ostensivamente se omite. A relação, por conseguinte, se dá *in absentia* como parte de uma memória virtual<sup>33</sup> transformada em memória poética.

Funcionalmente, a ausência está correta, pois se trata de um passado "morto", não tanto pelo tempo cronológico, mas pelo abortamento das expectativas históricas. Deste modo, sua presença se revela como alegoria, como ruína, ou como a relação contígua e conflituosa entre a expectativa do passado e as frustrações do presente.

---

<sup>33</sup> JAKOBSON, Roman. "O Duplo Caráter da Linguagem". In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1985.

## Recife Morto: elegia para uma despedida

*"Nunca pensei que tal mundo  
com sermões o implantaria.  
Sei que traçar no papel  
é mais fácil que na vida.  
Sei que o mundo jamais é  
a página pura e passiva.  
O mundo não é uma folha  
de papel, receptiva:  
o mundo tem alma autônoma,  
é de alma irrequieta e explosiva."*

*(Frei Caneca - O Auto do Frade -  
João Cabral de Melo Neto)*

*"Governe quem governar, seja nobre ou  
mecânico, rico ou pobre, sábio ou ignorante,  
da praça ou do mato, branco ou preto, pardo  
ou caboclo, só há um partido: que é o da  
liberdade civil e da felicidade do povo; e  
tudo o que não for isso há de ser repulsado a  
ferro e a fogo".*

*(Frei Caneca)*

Se repensarmos o projeto lírico de Cardozo nessa fase inicial, logo nos damos conta de um traço unificador das composições: a antropomorfização da cidade quer como um todo (o macrocosmo) quer nos fragmentos simbolizados pelas ruas, rio, calçadas, terra do mangue, igrejas, muros e outros traços culturais. Voltando a um aspecto visto nas análises anteriores, a questão básica para Cardozo é a dissolução do passado - não como uma tradição de estrutura inquestionável - mas como a dissolução da

*experiência humana lato senso* (que inclui o processo da modernidade e sua internacionalização) e *stricto senso*, as conseqüências de um projeto autoritário para o Recife.

Assim, sob o artifício literário, a personificação da cidade traz em seu avesso o conflito ontológico de uma população complexa - vivendo na franja entre o arcaico e o moderno - posta em confronto com uma modernização que, em seus aspectos mais essenciais, se assemelha a um *trompe l'oeil*, um quadro de simulacro.

Relembrando o aspecto avassalador da modernização do Recife (o "ganho" de algumas avenidas largas e ruas transversais idem), logo nos vem à mente sua contrapartida: a perda dos monumentos culturais e - mais do que isso - o alargamento da população de baixa renda, empurrada para os mangues e alagados. Vistos sob esse ângulo, os poemas de Cardozo são "realistas" e a crueza das imagens - malgrado a tessitura surrealista - *desfazem o trompe l'oeil* desta modernização.

Em muitos aspectos, o poema "Recife Morto" compõe uma síntese dos outros poemas vistos até agora, à maneira de um diálogo intratextual. É como um canto elegíaco para a paisagem cultural, cuja "morte" vem sendo anunciada desde o acabamento expressionista e surreal dos últimos versos de "Recife de Outubro". O poema abre-se com um título-epitáfio. A sentença parece inquestionável, já que o poeta de início lavra o óbito 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, decrepitas 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 do relógio 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,  
 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 prenúncios 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.<sup>34</sup>*

O leitor que vem acompanhando os poemas anteriores logo percebe a reincidência temática e semântica: são as pontes, as alvarengas, a água rude e negra de "Terra do Mangue", o açúcar dos engenhos e usinas, as lajes carcomidas e as decrépitas calçadas das "Velhas Ruas", no mesmo desfile de predominância nominativa. *Como núcleo das paisagens anteriores, emerge a consciência do espaço em crise de uma representação cultural, no antropomorfismo das "Torres de tradição, desvairadas, aflitas," que "Apontam para o abismo negro-azul das estrelas".*

"Recife Morto", como síntese dos poemas anteriores, traz um dado novo ao conjunto. Nos outros poemas, o clima da urbe moderna estava implícito, podendo ser percebido no avesso dramático de "Recife de Outubro" ou na decadência das "Velhas Ruas". Explicando melhor: os sinais cotidianos que marcam referencialmente a presença da modernidade são códigos *in absentia*, configurados como um processo novo que importuna e provoca o antigo. Em "Recife Morto", o atributo funciona, dialeticamente,

---

<sup>34</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., pp. 17/18.

## RECIFE MORTO

Recife. Pontes e canaes.  
Alvarengas, assucar, agua rude, agua negra.  
Torres da tradição desvairadas, afflictas.  
apontam para o abysmo negro-azul das estrelas.  
Pateo do Paraizo, Praça de S. Pedro.  
Lages carcomidas, decrepitas calçadas,  
porticos, rosaceas, nichos e columnellos.  
Fallam baixo na pedra as vozes da alma antiqa.

Gottas de sòm sobre a cidade,  
gritos de metal  
que o silencio da treva condensa em harmonia.  
As horas caem dos relógios do Diario,  
da Faculdade de Direito e do convento  
de S. Francisco:  
duas, tres, quatro ... a alvorada se annuncia.

Agora a ouvir as horas que as torres apregoam  
vou navegando o mar de sombra das vieilas  
e o meu olhar penetra o reflexo, o prodigio,  
a humilde protecção dos telhados sombrios,  
o equilibrio burguez dos postes e dos mastros,  
a ironia curiosa das sacadas.

As janellas das velhas casas negras,  
boccas abertas desdentadas, dizem versos  
para a mudez imbecil dos espaços immoveis.

Vagam fantasmas pelas velhas ruas  
ao passo que em falsete a voz fina do vento  
faz rir os cartazes.

Azas imponderaveis, humidos veus enormes.  
Figuras amplas dilatadas pelo tempo,  
vultos brancos de aparições estranhas

vindos do mar, do ceu ... sonhos! ... evocações! ...  
A invasão! Caravellas no horizonte!  
Hollandezes! Vryburg!  
Motins. Procissões. Ruído de soldados em marcha.

.....  
Os andaimes parecem patibulos erguidos.  
.....

Vão pela noite nalsa do supplicio  
os martyres  
dos grandes sonhos lapidados.  
.....  
Duendes! ...  
Manhã vindoura. No ar prenuncio de sino.

Recife,  
ao clamor desta hora nocturna e magica,  
vejo-te morto, mutilado, grande,  
pregado á cruz das novas avenidas.

E as mãos longas e verdes  
da madrugada  
te acariciam.

JULHO DE 1924.



como o reconhecimento do processo definitivo da modernidade. É como a aceitação do poeta para a epígrafe de Verhaeren: os caminhos para a cidade são indicados pelos novos códigos urbanos, afastando-se cada vez mais dos idílicos "subúrbios tranquilos".

Justo no terceiro termo que resulta da síntese, o poema amplia a ambivalência lírica com a qual o poeta trabalha os dois espaços. Nesta direção, o poema representa a metáfora da imagem poética que vai questionar, simultaneamente, o peso da tradição e as mazelas do progresso. A tensão gerada entre os dois pólos revela-se na linguagem prosaica, deliberadamente ferina: "Lajes carcomidas, decrépitas calçadas".

As duas primeiras estrofes são construídas pela técnica moderna das associações nominais. Na primeira, apenas dois verbos (*apontam/Falam*) indicam o estado dos sujeitos, no caso, "As torres da tradição" e "As vozes da alma antiga". O terceiro e o quarto versos concentram a tensão alegórica do passado na semântica sombria e paradoxal do "abismo negro-azul das estrelas". A idéia de que as "Torres da tradição" apontem, metaforicamente, para um abismo seria convencionalmente normal e coerente com a crise, se essa profundidade não se localizasse no *alto* das estrelas, as mesmas estrelas "frias e impassíveis" da "Terra do Mangue". No entanto, para além do sentido convencional que o vocábulo *abismo* nos remete, a construção poética expande a imagem numa percepção mais profunda: a de que o *abismo*, ou seja, a *consciência da crise* tanto pode localizar-se no baixo como no alto, tanto no inferno

como no empíreo, já que a direção da modernidade é tão imprevisível como as forças que desafiam o homem nas relações de poder. Mas escapando dessas conjecturas um tanto metafísicas, vemos em seguida a tradição se materializar na *pedra*, o fragmento cultural que abriga o sussurro da "alma antiga" - o outro pólo da tensão - retomando o pensamento dominante do poeta com as transformações da paisagem cultural.

A segunda estrofe, quase no mesmo paralelismo sintático da primeira, faz o anúncio do *novo*: "Gotas de som sobre a cidade,/Gritos de metal". E aí nota-se uma diferença semântica no tratamento das duas realidades. A representação que Cardozo faz do espaço tradicional beira o grotesco baudelairiano, carregando-se mais nas tintas da quarta estrofe: "As janelas das velhas casas,/Bocas abertas, desdentadas, dizem versos/Para a mudez imbecil dos espaços imóveis"; enquanto que na segunda estrofe a presença do novo, anunciada na estridência dos "gritos de metal", é *condensada em harmonia*. Entre a sonoridade vocálica do conjunto "gritos de metal" e "harmonia", o poeta intercala o adensamento dos grupos consonantais fechados, contidos em "silêncio" e "condensa". O nome "treva", substantivando a imagem do "silêncio", confere um elemento inquietante a esta novidade que se anuncia. No final da segunda estrofe, a "harmonia" - diluída sua capacidade abertamente positiva - *suporta a densidade dos grupos consonantais aludidos*.

Trata-se, mais uma vez, de uma atmosfera noturna, a preferida do poeta nos três poemas em que o Eu-lírico se apresenta

com as características do *flaneur* e do *voyeur*. Se em "Velhas Ruas" e "Recife de Outubro" a vigília do poeta era decididamente noturna e apenas a noite sua companheira, aqui a atmosfera poética se coloca na franja entre o fim da noite e a alvorada. O verbo empregado na marcação do tempo transmite uma sensação de morosidade e mal-estar: as horas *caem*, como se a funcionalidade dos relógios perdesse sua dinâmica própria (soar, bater) e resvalasse para uma quase imobilidade, à espera de algo que vai se descortinando.

É nesse tempo indefinido, antecipador da alvorada, que o poeta exercita mais uma vez sua condição de *voyeur*: "Vou navegando o *mar de sombra* das vielas/E *meu olhar penetra* o reflexo, o prodígio,". Como nos poemas anteriores, a função visual é a matriz da fantasia poética. Os dois substantivos - assim soltos, sem um adjunto adnominal que lhes complete a lógica sintática - aumenta o clima de estranheza desse olhar adensado pelo *mar de sombra*. O termo "prodígio" diz muito para o contexto poético: a visão penetra no espaço mutante, configurado no "Equilíbrio burguês dos postes e dos mastros". Pela primeira vez, Cardozo emprega a palavra-chave da modernidade que se camuflava nas situações poéticas anteriores. Olha de frente o móvel da Reforma Urbana, ou seja, a contingência burguesa da modernidade - já antiga na Europa - que marca sua presença nas capitais periféricas.

A geometria vertical destes símbolos investe ousadamente no cotidiano da paisagem e afirma-se na postura "equilibrada" com que ascende e ilumina o plano horizontal dos "telhados sombrios".

Em meio aos dois planos, a "ironia curiosa das sacadas" debruça-se numa contemplação muda entre a continuidade do passado, impressa nos telhados sombrios, e a descontinuidade do presente, ironicamente expressa no equilíbrio vertical.

As estrofes quinta e sexta produzem um corte na observação sincrônica da cidade, recuperando o clima saturnino de "Recife de Outubro" e preparando a reminiscência histórica.

*"Vagam fantasmas pelas velhas ruas  
Ao passo que em falsete a voz fina do vento  
Faz rir os cartazes".*

A ironia poética volta, desta vez com sutileza, no "falsete" da voz do vento, que "Faz rir os cartazes". Trata-se evidentemente da técnica moderna do encadeamento de realidades diversas, das associações inconscientes, motivadas pela experiência - em parte coletiva, em parte individual - que o poeta transmite. Misturam-se na imagem mnemônica o rastro do passado (os fantasmas) e o índice do presente, os cartazes (*affiches*) que a poesia moderna incorpora à sua linguagem e cujo bom exemplo continua sendo os versos de Apollinaire: *"Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut".*<sup>35</sup>

Prepara-se, assim, o "palco" moderno para que as lembranças históricas tomem o seu lugar. A intromissão, como vimos,

---

<sup>35</sup> APOLLINAIRE. "Zone". In: *Alcools*. 12 ed., Paris, Gallimard, 1989.

não é aleatória; faz parte da alegoria com que o poeta procura representar os acontecimentos de sua contemporaneidade.

*"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."*

Contempla a análise, antes de tudo, a observação do dispositivo gráfico com que Cardozo montou este "palco" histórico. É realmente uma montagem cênica, mais apropriada ao teatro - com seu ritmo mais lento - do que no cinema tradicional, cujas cenas se reproduzem com a vertigem do instante. As aliterações, os jogos consonantais, as enumerações e o próprio ritmo contribuem para que as imagens fiquem paradas em nossas retinas. Cardozo introduz no sistema elegíaco do poema um núcleo dramático deliberadamente visual.

Assim, temos que entender a evocação histórica como um *plot*, um trecho montado no presente. A nossa leitura já está familiarizada com o contexto histórico em Cardozo. Desta feita,

porém, as imagens são substancialmente mais fortes, mais deliberadas: o poeta quer trazer também ao presente o "palco" do passado. Para tanto ele monta, com a ajuda dos "andaimes", os "patíbulos erguidos".

A construção dos novos prédios (que os andaimes indicam na associação metonímica) implica também a destruição. Dialeticamente, Cardozo une, em comparação, termos que não costumam vir juntos: andaimes - patíbulos. Mas graças à origem da matéria (a madeira) e à disposição visual (a forma de ambos), tem-se como terceiro termo a abstração alegórica da história, ou seja, a cena preparada para os heróis das revoluções autonomistas, ou para os "mártires dos grandes sonhos lapidados".

Os mártires foram muitos, como atestam os recontos da *legenda dourada* de 1817<sup>36</sup>, e o fausto barroco das execuções justifica a evocação de Cardozo: "... o suplício era precedido de importante procissão cívico-militar-religiosa, com toda a pompa e o aparato das maiores festas nacionais".<sup>37</sup> O saldo desta legenda tem em Frei Caneca sua maior expressividade, talvez porque, como cidadão, Joaquim Rabelo (do Amor Divino, Caneca)<sup>38</sup> tinha deixado, nos seus *Ensaio Político* e nos artigos de seu jornal - o *Typhis*

<sup>36</sup> Gilberto Vilar de Carvalho registra atos de coragem e até de uma ousadia grotesca, nos momentos que antecederam as execuções dos religiosos. Fatos narrados pelos historiadores contemporâneos, a exemplo de Tollenare, amigo de Frei Miguelinho, e de Dias Martins, autor de *Os Mártires Pernambucanos*. Sobre a legenda dourada, Gilberto Vilar chega a dizer que "... muitas vezes somos tentados pela dúvida sobre se se trata de fatos reais ou de mera fabulação, mesmo se podemos conferir cada palavra com documentos oficiais, ou com textos contemporâneos". Op. cit. p. 89 e o capítulo "sete mártires de batina: paixão e morte".

<sup>37</sup> Idem, *ibidem*, p. 162.

<sup>38</sup> O cognome de Caneca foi adotado pelo frade em homenagem à origem de seu pai, um tanceiro português que, no Recife, viveu precariamente fabricando canecas. Cf. Gilberto Vilar, op. cit., p. 146.

*Pernambucano*, linhas de conduta cívica e democrática, ainda hoje bastante atuais...

Esta pequena cena de "Recife Morto" é ampliada no *Auto do Frade* de João Cabral de Melo Neto. Neste gênero dramático se vê com mais ressonância o desgaste da política imperial sendo representado conjuntamente com a execução de Frei Caneca. Não se trata aqui de tentar uma análise *comparativa*, mas de estabelecer, entre a cena de Cardozo e o auto de João Cabral, uma continuidade literária e temática da experiência passada que incide na lírica de ambos. Ademais, o autor de *Morte e Vida Severina* não esconde a admiração que tem por Cardozo e o quanto deve à sua poesia; o que pode ser mais um indício de "causalidade interna" na literatura brasileira, na superação da dependência de modelos estrangeiros, como quer Antonio Candido.<sup>39</sup>

Assim, o drama dos heróis antigos fica resumido num diálogo entre o Vigário Geral e o Oficial de Justiça, no *Auto do Frade*, consumando a execração e a condenação de Frei Caneca:

"- Devolvo à mão da justiça o réu Joaquim do Amor Divino, Caneca, devidamente execrado de sua qualidade de sacerdote pelas leis canônicas.

- Recebo o réu execrado e nele farei cumprir a sentença de condenação à morte natural na força.

- o réu foi ritualmente degradado de suas funções e dignidades de sacerdote, e é como homem que faço passar às mãos da justiça dos homens.

---

<sup>39</sup>. CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". Op. cit., p. 354.

- *E é como homem e como rebelde a nosso amado Imperador, que farei executar nele a sentença ditada pela Comissão Militar*"<sup>40</sup>

A função ritualística contida no diálogo traz o eco da cena ritualística que visualizamos desde os "andaimas" até os "grandes sonhos lapidados". O ritual de passagem que leva o ser sacerdotal ao ser civil ombreia o frade a todos aqueles que, sem prejuízo de raça ou de classe, lutam por princípios de justiça social. Os "sonhos lapidados" transparecem em um dos monólogos de Frei Caneca. João Cabral condensa numa "civil geometria" a metáfora desses ideais, numa alusão ao frade geômetra e admirador dos princípios iluministas:

*"como será o Recife  
que será? Não há quem diga.  
Terá ainda urupemas,  
xexéus, galos-de-campina?  
Terá estas mesmas ruas?  
Para sempre elas fixas?  
Será imóvel, mudará  
como onda noutra vertida?  
Debaixo dessa luz crua,  
Sob um sol que cai de cima  
e é justo até com talvezes  
e até mesmo com todavias,  
quem sabe um dia virá  
uma civil geometria?"*<sup>41</sup>

É pois esse clima de drama histórico que Cardozo faz reviver, quando as condições culturais e econômicas do país - tão

<sup>40</sup> MELO Neto, João Cabral. *O Auto do Frade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984, p. 47.

<sup>41</sup> *Idea*, ibidem, p. 53.



retrógradas como dantes - reeditam o pacto oligárquico, desta feita instalado sob a forma de república burguesa, na década de vinte.

Mas, acabada a cena anterior, as duas estrofes finais do poema produzem uma reviravolta na sombria "morte" da cidade. *A sombra é a escolha do poeta para produzir a elegia dessa despedida.* Quando ele anuncia que "Vão pela noite na alva do suplício/Os mártires/Dos grandes sonhos lapidados", o clima noturno pertence à subjetividade do Eu-lírico, pois, na verdade, o percurso dos condenados se fazia sob a forte luz do sol nordestino. Noite e luto são, portanto, escolha do poeta para o "Recife Morto".

No intermezzo entre o fim da noite e a alvorada que se anuncia, algo produz um clima "mágico": "Duendes!...". O ser de lenda, o duende noturno e travesso prepara o despertar da cidade: "Manhã vindoura. No ar prenúncio de sinos". Lembremo-nos do sino solitário de "Recife de Outubro" que agoura as visões do poeta no saimento do tempo/cidade. Neste outro contexto lírico, são sinos plurais que anunciam um tempo vindouro. É interessante perceber o aspecto ambíguo que o poeta escolheu para anunciar a morte e a ressurreição da cidade, quando retoma a função de observador: "Vejo-te morto, mutilado, grande,/Pregado à cruz das novas avenidas". Para tanto, a metáfora cristã é por demais significativa na montagem do antigo e do novo suplício. Recife "morre" no travejamento das linhas da modernidade, mas o verde com que a madrugada o ampara é a cor da esperança na simbologia tradicional.

Portanto, a certeza do início dilui-se na ambigüidade semântica, da qual não está isenta também a alegoria da ressurreição.

Que se trata de poesias que perseguem o momento histórico, já não pode haver mais dúvidas. Enquanto poetou, Joaquim Cardozo sempre foi sensível ao chão social em suas várias décadas e conjunturas. A prova mais evidente desta lírica racionalmente poética e liricamente histórica está do poema "1930".

A data reafirma a preocupação com a conjuntura histórica e apenas por ela (a data) o leitor antenado pode vislumbrar o conteúdo cósmico, no qual a natureza receptiva abriga a possível vítima dos desdobramentos revolucionários de 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."42*

São apenas duas estrofes e seis versos, em que está "narrado" um pequeno acontecimento desprovido de índices dramáticos, muito embora sintamos logo após a leitura que é da morte que se trata. Ou melhor: do "sacrifício" de um personagem anônimo, transportado por outro igualmente anônimo.

---

<sup>42</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., p. 23.

Temos aqui quatro elementos recorrentes em suas poesias anteriores: madrugada (noite), velha, sombra e heróis. São eles que determinam o parentesco entre situações históricas do passado e esta outra atual. O intenso lirismo do "fato" narrado retira, no todo, o aspecto factual que a data sugere, conseguindo, com este artifício, uma espécie de universalização da experiência. Senão vejamos: em primeiro lugar não sabemos quem é o homem alto que conduz o "corpo inanimado do seu irmão". Da mesma maneira que ignoramos os rastros do conduzido. Sabemos que o homem é "alto" e que seu irmão está "inanimado". Faltando-lhe ânimo (anima, alma) é sinal de que está morto, ou temporariamente sem sentidos. Mas em seguida, "o chão frio" contorna a dúvida, pois a liberdade poética pode muito bem ter deslocado para a terra o frio mortal do humano.

Fica-nos a sensação estranha de uma solidariedade que passa a comandar o resto da mensagem lírica, seja pela "sombra das velhas mangueiras", seja pelas (curiosas) "sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo". O conjunto é simpaticamente solidário, sem drama nem afetação. É lirismo puro e simples, reforçado pelo "epílogo": "Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro". Tal a leveza em que o poema termina - no conagraçamento do homem com a terra - que o drama contido na página histórica parece ficar no limiar do poema, ou no que ele externamente ressoa, e apenas a melancolia torna-se a matéria do seu lirismo.

Outro fato histórico que merece o tratamento lírico de Cardozo é a Conferência da Paz em 1946.<sup>43</sup> A experiência que o poeta inicia em 1925 vai, paulatinamente, ampliando a observação dos fatos políticos e sociais até atingir a desprovincianização do conteúdo, então restrito à cidade do Recife. O traço da solidariedade derradeira entre o homem e a terra, - que se realiza com ou após a morte - contrasta com as brutais experiências conduzidas pelo jogo de interesses entre as potências do Primeiro Mundo, culminando na segunda guerra mundial, no final da década de trinta. Como sabemos, tratou-se de uma nova etapa da rearticulação capitalista e a melhor prova disso é a presença dos fabricantes de armas na mesa da Conferência da Paz - Baruch e Tysson - que Cardozo ironiza chamando-os de "Anjos da Paz!". O poema bastante longo, em redondilha maior e de rimas regulares, divide-se em duas partes. A primeira é conduzida pelo Eu-lírico numa espécie de digressão indagativa sobre quem são os anjos da paz. A segunda parte pertence ao soldado anônimo, já em contato com a terra. Numa demonstração de como Cardozo ultrapassa a dimensão local e se engaja na travessia do homem-humano, vale dar uma olhada nas duas estrofes finais, onde a "terra sem fronteiras" e o "chão materno e universal" são expressões de desprovincianização da experiência regional.

---

<sup>43</sup> "Anjos da Paz". Op. cit., pp. 31 a 36, oferecido "Aos mortos de Lidice e de Coventry, aos mortos de Hiroshima e Nagasaki." Cardozo coloca ainda em asterisco o ponto de partida do poema: "Na mesa da Conferência da Paz em 1946, ao lado dos representantes de várias nações, sentaram-se Baruch, Thysson e outros fabricantes de armamentos. Anjos da Paz!"

*"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 repouso natal;  
 Onde meu corpo lavrado,  
 Perdido em nome e lembrança,  
 Chegasse enfim à amplitude  
 Da pureza vegetal."*

A eloquência dos dois últimos versos desfaz a idéia da morte como tão somente a finalidade da degradação física, realizando assim o consórcio entre o homem e a terra. Uma atitude existencialmente poética que está em vários poemas de Cardozo, entre eles "Recife - Várzea: Último retorno", de 1970:

*"E os meus pés sepultados,  
 Meus pés, e o percorrido por meus pés,  
 Mergulhados, confundidos, sedimentados  
 Na espessura desses longes,  
 -- Tímidos, incertos, sem destino -  
 Por baixo do chão dos seus caminhos  
 Continuarão a caminhar".*

**Tarde no Recife: o tic-tac da cidade  
e o crepúsculo romântico**

*"Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon  
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse;  
Chaque instant te dévore un morceau du délice  
A chaque homme accordé pour toute sa saison."*

*("L'Horloge" - Baudelaire)*

Estamos chegando ao fim dos quadros recifenses. A intenção de percorrer a cena da cidade, escrita na lírica de Cardozo, termina com o poema "Tarde no Recife", por ser ele uma espécie de rito de passagem entre um Recife presumivelmente "morto" e outro que a alvorada anuncia. Não é mais o Recife cúmplice das "Velhas Ruas", nem a cidade dramática dos dois poemas anteriores, mas o quadro cotidiano desta cena contemporânea que se realiza em dois terços do poema.

Na leitura de "Tarde no Recife" predomina uma leve dicção poética, que se percebe no rápido ritmo em que vai sendo flagrada a cidade, recompondo-se seu vaivém provinciano-burguês, aligeirado e descontraído. Assim, o presente assume a dimensão cotidiana, vis-à-vis com o passado, que nos chega na forma de um *spleen* baudelairiano, suavemente mas carregado de intenções, nas estrofes finais do poema.

*"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".<sup>45</sup>*

Depois de "Recife de Outubro", no qual o Eu-lírico se entrega à cidade na memória dos heróis antigos, o lirismo neste poema volta ao recato da distância. Com esta técnica é possível aproximarmos mais uma vez a experiência do poeta à do pintor. No primeiro, a "neutralidade" da voz lírica cria o distanciamento do "quadro" imaginado, provocando o mesmo efeito que age sobre o segundo quando, no produto final, elimina-se sua marca física. Em ambos, vibra apenas a sugestão inesgotável da obra de arte, a qual o leitor ou expectador acata numa espécie de cumplicidade.

Assim, a longa seqüência enumerativa das estrofes iniciais determina o ritmo ligeiro e fragmentado do "quadro recifense", que vai desde as ágeis pinceladas - usadas na forma da

---

<sup>45</sup> *Idea*, pp. 6/7.

tarde movimentada - até a melancolia que arrasta as estrofes finais. O poeta fixa o ritmo da cidade justamente neste interstício temporal, no ambíguo intervalo colado às horas "mortas", cuja imagem sugere um presente contínuo, mas sem contornos definidos graças à fragmentação semântico-sintática.

Determinando um movimento intencional, existe entre as estrofes um evidente descompasso de construção. Enquanto as primeiras jorram em fragmentos, a última entra em ritmo lento, apoiando-se em enunciados que se sustentam em um único verbo, empregado no passado, no presente e no futuro. Assim, tem-se ao lado do ritmo ligeiro uma cidade que é captada por recortes visuais, cuja observação de sua mobilidade parece situar-se no cimo da "ponte Maurício", entre os limites máximos do cosmo e do caos (céu/cidade). Quando o ritmo se arrasta numa sintaxe ordenada, a cidade abre mão da volubilidade visual para reter, com o olhar, a seqüência poética de sua construção histórica e de suas probabilidades futuras.

Flagrando o tempo, a forma da cidade fixa o presente marcado por um acento de frívola transitoriedade: "Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;/A tagarelice dos bondes e dos automóveis". O acento transitório elabora as marcas da contemporaneidade, o borburinho de uma cidade moderna que o poeta busca captar. Aparentemente, a sugestão procurada é tranqüila e isso se produz pela técnica do distanciamento do Eu-lírico que - presente ou ausente - é apenas o expectador baudelairiano da



*paysage* moderna: "Les deux mains au menton, du haut de ma mansarde, / Je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde".<sup>46</sup>

Esse distanciamento - ausente de *frisson* - se percebe como um desgaste do olhar ou como a impossibilidade moderna de integração entre as partes envolvidas. Salta aos olhos, por exemplo, que a enumeração caótica de Leo Spitzer predomina no ritmo das primeiras estrofes e penso não ser exagero a comparação com as linhas de montagem que determinam o ritmo industrial. A falta de expectativa entre o trabalhador e a máquina da fórmula benjaminiana<sup>47</sup> revela-se pela técnica fragmentária e pela independência entre os conteúdos frásicos. A poética de Cardozo alcança, dessa maneira, a forma de desgaste produzida pelas novas relações urbanas.

Para se ter uma idéia de como a mesma temática pode comportar duas formas distintas da voz lírica, vejamos o "Poema das sete faces"<sup>48</sup>, de Drummond. Nele, o poeta mineiro se projeta enfaticamente no texto: "Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/disse: Vai, Carlos, ser *gauche* na vida". Logo no início, a cumplicidade do Eu-lírico com o leitor é imediata, solicitando a *gaucherie* no trato com o mundo moderno. O título geral em que Drummond arruma seus primeiros poemas - "Um Eu todo retorcido" - induz, por antecipação, o clima do caos existencial que, em contato com o leitor cúmplice, amplia a rede de

<sup>46</sup> BAUDELAIRE, Charles. "Paysage". Op. cit., p. 60.

<sup>47</sup> Cf. o 19 cap., nota 58.

<sup>48</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. 5 ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983.

inquietações, multiplicando a voz lírica até o volume de um coro social, perfazendo, dessa maneira, a soma das muitas individualidades.

O tumulto da cidade, como uma das formas de expressão do inconformismo da voz lírica, surge também no aspecto fragmentário das imagens e no prosaísmo da linguagem drummondiana.

*"As casas espiam os homens  
que correm atrás das mulheres.  
A tarde talvez fosse azul,  
Não houvesse tantos desejos.*

*O bonde passa cheio de pernas  
pernas brancas pretas amarelas.  
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.*

*Porém meus olhos  
Não perguntam nada.*

Apesar da ostensiva presença do Eu-lírico - que a técnica de Cardozo elimina - o poema de Drummond conserva as mesmas afinidades temáticas e formais com a poesia moderna em geral e com a poesia do poeta pernambucano, neste exemplo. Na presença de ambos, o que está em jogo é a visão caótica do mundo moderno e a maneira como isso se revela em seus respectivos referentes urbanos - a capital pernambucana e a mineira.

Naquele momento, os indícios da aceleração urbana coincidiam com a situação de atraso semi-colonial que o início do século XX ainda brindava à maioria das capitais do país. Entre a

exigência de ser moderno e a utilidade dessa modernização permanecia um abismo de intenções. Cabe então ao poeta expressar a natureza desses contrastes e a bênção dessas dúvidas. Por exemplo, os "vapores" que "entraram no horizonte", vindos do "telégrafo Ótico" - uma presença abstrata mas poderosa - parece situar-se no mesmo nível de expectativas da tarde drummondiana, cuja ausência de azul se motiva pelo excesso de desejos. Analisando a poesia de Manuel Bandeira, que se centra no universo urbano, Davi Arrigucci observa o mesmo fenômeno: "No espaço da cidade, a poesia que se acerca do prosaico das ruas, desse mundo de inúmeras relações, dominado pelo movimento da multidão informe, sempre infiltrada na visão baudelairiana, tem de conformar-se às tensões contrastantes, as ondulações, aos sobressaltos, aos choques a que se submete o sujeito lírico".<sup>49</sup>

A experiência do olhar é mais um indício desse "ver o mundo" na lírica moderna. Benjamim observa a ausência de saudáveis expectativas, frustradas pelo olhar acuado da multidão: "É evidente que o olho do habitante das grandes cidades é literalmente sobrecarregado por funções de segurança. Menos evidente é a exigência a que é submetido e da qual fala Simmel: 'Aquele que vê sem sentir é muito... mais preocupado do que aquele que ouve sem ver. Isto é característico da... grande cidade. As relações recíprocas entre os homens nas grandes cidades... caracterizam-se por uma forte prevalência da atividade da vista sobre o ouvido. A

<sup>49</sup> ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 94.

causa principal desse fato são os coletivos. Antes do advento do ônibus, dos trens e do metrô no século XIX as pessoas nunca se haviam encontrado na condição de dever permanecer minutos, e até horas inteiras, a olhar-se sem se dirigir a palavra."<sup>50</sup>

Em Cardozo, como vimos, o olhar vem oculto na *proposital* distância entre o Eu-lírico e a multidão, cuja comunicação vem substituída pela *bavardage* dos bondes e dos automóveis. No poeta mineiro, os olhos inscrevem-se na fragmentação metonímica da massa informe. Cabe então ao órgão emotivo expandir o sentimento recalçado: "Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração./Porém meus olhos/Não perguntam nada".

Em "Tarde no recife", Cardozo introduz uma presença típica das cidades e da novas relações de trabalho:

*"Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;  
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.  
Um camelô gritando: - alerta!  
Algazarra. Seis horas. os sinos."*

Não é sem ironia que o antigo pregoeiro vê-se afrancesado (camelô). Ele substitui o antigo mascate que se tornou a alcunha depreciativa, culminando na Guerra dos Mascates (1710). Afrancesando-se, ele dá o tom para o novo "pregão" que comanda a cidade, e o alerta de seu grito toma a forma da movimentação

---

<sup>50</sup> BENJAMIN, Walter. "Sobre alguns temas em Baudelaire". In: *Os Pensadores*, op. cit., p. 54

urbana; a comunicação é rápida como o ritmo da cidade: "Algazarra. Seis horas. Os sinos".

Os sinos reaparecem numa nova linguagem que propicia a seqüência dada ao prenúncio deles em "Recife Morto", sem mais nenhum traço dramático ("Recife de Outubro") nem indícios de expectativa, como na alvorada e no verde de "Recife Morto". São sinos anônimos, partes integrantes da movimentação também anônima da cidade, acompanhando com seu toque o passo frenético da multidão, tal como o poeta o recolhe.

Em clima de *spleen* baudelairiano, "Tarde no Recife" se fecha nas últimas estrofes, recuperando a identidade histórica da cidade. Mantendo-se fiel a seu distanciamento, Cardozo transfere para os elementos cósmico e material (crepúsculos/pontes) a experiência do caos:

*"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."*

Crepúsculos e pontes adquirem, nesse contexto, uma importância necessária para a caracterização do *spleen* cardoziano. Vimos que um único verbo sustenta o triplo enunciado subordinativo,

ligado à ação do olhar. A tríplice menção temporal recupera o imaginário pernambucano pelo lado do passado e, pelo flanco conturbado do presente, insinua seu futuro. Ao recuperar o imaginário da terra pernambucana, o poeta invoca um dos marcos arquitetônicos da ocupação holandesa. Além do marco histórico, as pontes construídas por Maurício de Nassau representavam, *na década de vinte*, uma sólida e moderna restauração cultural do passado. A conservação da engenharia holandesa do século XVII permite, ainda hoje, as vias de acesso entre o bairro de Santo Antonio e o da Boa Vista.

Portanto, o *crepúsculo das pontes* cria um ardiloso jogo vocabular, em que a imagem da possível contemplação *bucólica* de um fim de tarde *requer* uma leitura mais atenta da relação entre os sintagmas do enunciado; ou seja, convida à *reflexão de um Recife crepuscular* (romântico embora e também), que se redime da atual paisagem moderna ditada pela Reforma Urbana.

Digamos por acréscimo que o estado crepuscular das pontes reflete, por contigüidade, o resultado do embate entre a civilização pré-industrial e a moderna. Tal impasse está inscrito nos poetas dos movimentos da vanguarda européia nos fins do século XIX. No caso do Recife (por extensão o Nordeste e o Brasil), o descompasso entre o atraso colonial e o aqodamento de uma economia de mercado com pretensões modernas, provocou, como já vimos, um desconforto maior à paisagem, gerando distorções proporcionalmente mais dramáticas. Assim, a presença da modernidade e as

conseqüências por ela acarretadas faziam parte do cotidiano brasileiro, alimentando a matéria-prima da imaginação literária.

Na poética de Cardozo, esse dia-a-dia ganha um lugar na lírica contemporânea, cujas relações formais e temáticas, abolindo fronteiras geográficas e hierarquias culturais, tornaram-se clássicas como o sentido da beleza universal (*katholikós*) dos rios que banham a lírica dos poetas modernos, aqui singularizada no Capibaribe que finaliza seu poema.

Até então, refletimos sobre os aspectos modernos da cidade, sobre seu tempo tripartido e sobre a perenidade de suas pontes e de seu rio. Falta evocar - como metáfora consagrada da poesia moderna - a imagem do cisne baudelaireano. O poema que começa com uma dicção leve e descomprometida, chega ao final com um acorde melancólico. Quando Baudelaire consagrou os versos "Paris Change! mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,/Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,/Et mes souvenirs sont plus lourds que des rocs", transformou sua "razão de estado" poética na peça-chave da poesia moderna.<sup>61</sup> O sentimento que invade a percepção dos novos tempos toma a forma da alegoria que se instala nos marcos do progresso. O cisne é a efígie, alegórica por excelência, de um passado cultural e de como seu canto soa agônico no presente. Tanto a Paris de Baudelaire, como a Buenos Aires de Borges, a Lisboa (e seu Tejo) de Fernando Pessoa, a Paulicéia (e seu Tietê) de Mário de Andrade, a

Belo Horizonte de Drummond e o Recife de Cardozo são testemunhas destes novos tempos.



## **CONCLUSÃO**

**A Terceira Margem Poética**

## **A via alternativa da modernidade em Cardozo.**

A partir do entendimento de que a poesia de Joaquim Cardozo abre caminho para mais uma chave interpretativa da modernidade brasileira, nas décadas de vinte e trinta, é chegado o momento de circunscrever uma questão que se foi insinuando no decorrer dos capítulos anteriores: onde e como situar a obra literária deste engenheiro-poeta, que viveu - como todos os modernistas - as contradições de uma sociedade subdesenvolvida e de uma modernidade atabalhoada?

Acredito que a questão tem relevância, na medida em que a poesia de Cardozo comporta soluções literárias (no uso da matéria prima e da forma expressiva) que o deixaram um tanto à margem dos achados modernistas (o poema piada, o lirismo irreprimível do inconsciente, o primitivismo antropofágico, etc.). De maneira bastante parecida, ele se coloca também de sobreaviso contra a nostalgia do solo açucareiro, esquivando-se do mito aurido no passado da Colônia, cuja tônica estava bastante viva entre os regionalistas nordestinos, muito embora o convívio afetivo e intelectual que o poeta desfrutava em sua província demandaria, por certo, pontos de vista comuns.

Entretanto, a temática urbana, o rural contracenando com o cidadão e o nacionalismo embutido nos versos do poeta pernambucano são também materiais comuns à disposição dos modernistas Oswald de Andrade, Drummond, Manuel Bandeira e Murilo Mendes - para ficar com os mais expressivos da vanguarda e da história literária brasileira. Do lado nordestino, é visível a diferença entre as soluções expressivas de Cardozo e as de Jorge de Lima ou Ascenso Ferreira - poetas que dividiam com o Regionalismo e o Modernismo a tendência moderna daquele momento. No entanto, o solo cultural, o tecido social e a percepção de um mundo posto à margem pela cultura oficial, bacharelesca e esteticamente passadista eram também comum a todos eles.

Portanto, 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 esquecer, todavia, sua própria singularidade.

A parte mais substantiva deste assunto, inicialmente esquematizado, vai contemplar a contribuição que Cardozo deixou para a literatura brasileira, subsídio indicativo de um outro ponto de vista, sobre o qual se pode repensar a modernidade do Brasil no seu início. Ou seja ainda: *a alternativa que ele fixou dentro do*

*esquema prático de polaridades, razoavelmente aceitas (Regionalismo vs. Modernismo, Nordeste vs. Centro-Sul), e que freqüentou a nossa crítica munida de uma boa dose de argumentos, simpáticos ou antipáticos, conforme a tendência do momento.*

A polarização, acima referida, poderia parecer caduca após a distância no tempo, se os vícios de antigamente não estivessem na ordem do dia. Lamentavelmente arcaicos, eles sinalizam atualmente a viragem xenófoba que sopra dos pampas para os trópicos, aumentando, na direção contrária, a carga dos ressentimentos acumulados. Se do lado dos caçadores de negros e nordestinos a intolerância desencava as teorias deterministas e fascistas da supremacia racial, o lado contrário responde à maneira do primo pobre, digno e espoliado. Em ambos os casos, como sabemos, a questão se desloca da estrutura social subdesenvolvida, distorsiva e segregadora, para o terreno das relações de cultura regional. Para tanto basta dar uma olhada na seção de "Cartas ao leitor", das revistas de maior circulação no país...

Há quase setenta anos atrás, Gilberto Freyre - líder do Regionalismo nordestino - formula uma das suas teses sobre a supremacia cultural do Nordeste, do ponto de vista da sociedade patriarcal. Curiosamente, a supremacia da cultura nordestina vem justificada por razões econômicas, ditadas pela prática "heterodoxa" das novas relações de capital e trabalho, postas em

andamento pela burguesia de São Paulo na década de vinte. É que, ao adotar a prática da imigração, substituindo o trabalho escravo, a oligarquia cafeeira estaria dando o tiro de misericórdia no prestígio patriarcal do seu reduto, segundo o entendimento do autor: "Em São Paulo, os plantadores tiveram onde fazer fincapé contra a *violência de 1888*. [...] Antecipando a abolição do trabalho escravo, desde 1886 se atirara o ministro Prado à introdução de imigrantes no Sul".<sup>1</sup>

No entanto, ainda segundo Gilberto Freyre, a derrocada econômica do Nordeste resguarda, em contrapartida, o prestígio cultural das relações coloniais e a tutela da identidade nacional: "Mesmo com as fundas alterações sofridas na sua ordem social e que o separam tanto do seu passado, continua o Nordeste a parte mais brasileira do Brasil; a mais característica".<sup>2</sup>

O discurso tradicionalista de Gilberto Freyre não chega a ser novidade. No entanto, devido ao seu brilho intelectual, à simpática retórica de seus argumentos conservadores e à inegável contribuição que ele deu à pesquisa, através do detalhe miúdo do cotidiano de nossa sociedade escravocrata, a crítica muitas vezes se sentiu desconfortável e tolhida diante do reconhecimento geral

---

<sup>1</sup> FREYRE, Gilberto. "Vida social no Nordeste: aspectos de um século de transição". In: *Livro do Nordeste*, t. 2<sup>a</sup> (grifos meus).

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 91. Raciocínio semelhante encontramos em Sílvio Romero: "Durante os tempos coloniais, a nobil política de segregação, afastando-nos dos estrangeiros, manteve-nos um certo espírito de coesão. Por isso tivemos Basílio, Durão, Gonzaga, Alvarença Feijoto, Cláudio e Silva Alvarença, que se moveram num meio de idéias puramente portuguesas e brasileiras". Apud Roberto Schwarz. "Nacional por subtração". In: *Que Horas São?*, p. 39.

de sua obra.<sup>3</sup> De 1945 para cá, com o avanço do pensamento crítico, que o malogro da modernização<sup>4</sup> se incumbira de formar, e com a disciplina dos trabalhos acadêmicos, tornou-se possível uma outra leitura dos inúmeros caminhos apontados por *Casa Grande & Senzala*. Gilberto Freyre conservou-se, até o fim, o mesmo intelectual do início, apesar dos lances transformistas que desmontaram, em grande parte, o prestígio do mundo colonial.<sup>5</sup> Assim, foi extremamente coerente com sua classe social e sua formação de "aristocrata" nordestino.

De qualquer maneira, o Nordeste da década de vinte deve muito de sua matriz ideológica - reatualizada - ao modelo de intelectual tradicional<sup>5a</sup> o autor de *Sobrados e Mucambos*. Como bom culturalista, Gilberto Freyre pôde corresponder à angústia da oligarquia açucareira, dando-lhe em troca uma representação bem elaborada de hegemonia cultural e de sociedade harmoniosa no convívio das classes, descartando os entraves da estrutura social. Além do que, seu modelo de sociedade escravocrata e pós-

<sup>3</sup> MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. 3 ed., São Paulo, Ática, 1977, p. 30. Ver também CANDIDO, Antônio. "O significado de *Raízes do Brasil*". Prefácio a *Raízes do Brasil*. Sérgio Buarque de Holanda. 12 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

<sup>4</sup> Refiro-me à euforia de país "redescoberto" que contaminou a década de vinte, influenciando inclusive nos ânimos dos modernistas do Centro-Sul do país. Carlos Guilherme Mota atribui ao golpe sofrido por setores da classe dominante, em 1930, a necessidade de uma revisão interpretativa por parte da intelectualidade. Cf. op. cit., p. 63.

<sup>5</sup> "Carrega em si um certo sentido de mando, as marcas da distinção e do prestígio, uma visão senhorial do mundo, suavizada pelas condições gerais de vida criadas na esteira das transformações sociais e políticas com foco na crise de 1930". MOTA, Carlos Guilherme, op. cit., p. 54.

<sup>5a</sup> Refiro-me à capacidade intelectual de Gilberto Freyre em reorganizar a tradição através de um discurso que se adapte às novas mudanças. Gramsci diz que a formação dos intelectuais tradicionais é o problema histórico mais interessante. No caso da velha classe territorial inglesa, esta "perde a supremacia econômica mas conserva por muito tempo uma supremacia político-intelectual e é assimilada como 'intelectuais tradicionais' e como camada dirigente pelo novo grupo que ocupa o poder". GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979, p. 17.

escravocrata, sem tensões, ainda era uma alternativa confortável a ser aceita - fora dos limites nordestinos - pela nova estrutura de poder. Assim, de um lado, ele confirmava o prestígio cultural da oligarquia açucareira, reafirmando seu modelo de identidade nacional e, por outro, ele realinhava o poder patriarcal à nova ordem industrial, mediante a exclusão das tensões que indicariam os desconfortos dos ajustes feitos por cima.

A ausência de uma revisão crítica em Gilberto Freyre contempla as constantes farpas que lança ao Modernismo paulista. Mesmo sendo um intelectual de tantos recursos, ele não consegue dissimular que seu ponto de partida e chegada gira em torno das perdas do patriarcalismo nordestino. Desse ponto quase não arreda pé, a não ser para alimentar a nostalgia do passado colonial.<sup>6</sup> Na condição de principal ideólogo e articulador desse neo-regionalismo, a Gilberto Freyre não faltou criatividade na reformulação do antigo ideário: o "*Movimento Tradicionalista e, a seu modo, Modernista*" concilia a tradição com a modernidade, de maneira ao mesmo tempo precavida e galante. Não esquecer que os dois termos, postos vis-à-vis, não se eximem da polaridade que seu autor abriga em relação ao Modernismo de 22. É exemplar, neste sentido, o confronto entre os dois movimentos:

---

<sup>6</sup> "Francisco de Rego Barros queria reintegrar o Recife no seu natural destino de cidade dos senhores de engenho do Nordeste; de cidade faustosa; de centro de cultura e seleção social. Procurando animar a cidade de notas festivas - teatro lírico, corridas de cavalos, danças - seu fito era evitar o 'deperhecimento da vida social'. 'Ele acreditava - diz-nos Joaquim Nabuco - que fazendo do Recife uma bela cidade, a sociedade pernambucana, os ricos senhores de engenho e seus filhos se afeiçoariam à idéia de viver em sua terra, não se afastariam da província, o que era causa, em todo o país, do deperhecimento da vida social'". FREYRE, Gilberto. Op. cit., p.77. (grifos meus)

*"Daí ser impossível traçar-se a história dessa cultura, nos últimos decênios, sem dar atenção especial àquele movimento. Regionalismo tradicionalista a seu modo modernista: mas de todo independente do 'Modernismo' Rio-São Paulo-, do qual tanto se falou, às vezes esquecendo-se esse outro movimento da mesma época, saído do Recife e o seu chamado 'Manifesto Regionalista', apresentado - como pronunciamento que definisse suas orientações - ao Congresso Regionalista organizado do Recife em 1926."*<sup>7</sup>

Em outra ocasião, falando sobre o jornal *A Província*, do qual era o editor no momento, Freyre dá um passo adiante, nomeando as *personas* que incomodavam o Regionalismo Tradicionalista:

*"Todo o meu empenho é fazer d'A Província um jornal diferente dos outros e fiel à sua condição de jornal da província. Autêntico. Honesto. Com a colaboração de alguns dos melhores talentos do Rio e de São Paulo. Mário de Andrade não me interessa: de modo notável está sendo um renovador de artes e letras brasileiras, mas é artificial em muita coisa. Artificial demais. Oswald de Andrade, também, embora bem mais inteligente e autêntico que Mário. Já tenho assegurada a colaboração de Manuel Bandeira e de Prudente de Moraes Neto: os dois 'modernistas' da minha mais pura admiração".<sup>8</sup>*

Em sintonia com o sociólogo pernambucano, José Lins do Rego engrossa o coro dos regionalistas, à sua maneira espontânea e destemperada:

*"Havia nessa época o movimento modernista de São Paulo. Gilberto criticava a campanha como se fosse de outra geração. O rumor da Semana da (sic) Arte Moderna lhe parecia muito de movimento de comédia, sem importância real. O Brasil não precisava do dinamismo de Graça Aranha e nem da gritaria dos rapazes do Sul; o Brasil precisava era de se olhar, de se apalpar, de ir às fontes de vida,*

<sup>7</sup> FREYRE, Gilberto. Comunicação ao Conselho Federal de Cultura. Incluído como prefácio ao Manifesto Regionalista, na edição de 1976. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

<sup>8</sup> FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, pp.253-4.



*às profundidades de sua consciência. Nesse sentido o Regionalismo do Congresso do Recife merecia que se propalasse por todo o Brasil porque é essencialmente revelador e vitalizador do caráter brasileiro e da personalidade humana. Com um Regionalismo desses é que poderemos fortalecer mais ainda a unidade brasileira.*<sup>9</sup>

É possível perceber - no novo discurso regionalista - além do saudosismo e do confronto, um tópico que andava na boca e na cabeça da *intelligentsia* brasileira daquela época: a busca da identidade nacional, um nacionalismo que ocupava tanto as camadas da burguesia mais cosmopolita - preocupada com um projeto de modernidade - como a oligarquia provinciana, de economia em declínio. E neste terreno, o Regionalismo disputava ao Modernismo uma plataforma, ou modelo, daquilo que seria a modernidade para o país, através do dado cultural.

A consciência de "país novo"<sup>10</sup>, que se impusera principalmente desde o Romantismo, abre-se na segunda década do século em mais uma florada nacionalista. Este empenho vai desaguar em dois macro-projetos aparentemente contraditórios<sup>11</sup>: o nacionalismo luso-tropical do ideário freyerano e o nacionalismo da burguesia industrial; isso a grosso modo e sem esquecer a sinuosidade das classes dominantes, ao norte e ao sul. Por entre as brechas do projeto nacionalista de uma modernidade à brasileira (a ideologia de um "melhoramento" para os países periféricos),

---

<sup>9</sup> REGO, José Lins do. "Gilberto Freyre". In: *Gordos e Magros: ensaios*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942, p. 116.

<sup>10</sup> CANDIDO, Antonio. "O nacionalismo literário". *Formação Literatura Brasileira*. Op. cit., vol. II.

<sup>11</sup> Cf. Carlos Guilherme Mota. Op. cit., p. 73.

arrebenta - na expressão de Mário de Andrade - o Modernismo de 22.<sup>12</sup>

No terreno da cultura e da literatura, o Modernismo surge como forma de um pensamento radical, que inicia uma nova era de formulações sobre a cultura e a política nacionais. Ou nas palavras de Mário, uma "remodelação da Inteligência nacional"<sup>13</sup>; a bem da verdade, na esteira nacionalista e, *mais uma vez*, na "consciência, ou intenção de estar fazendo um pouco de nação ao fazer literatura".<sup>14</sup>

Uma das maneiras mais bem acabadas de se entender o tão intrigante e estudado Modernismo brasileiro, julgo ser ainda o *exame* feito por Mário de Andrade, no texto de 1942, "O movimento modernista". Revisão crítica de todo o programa do grupo ligado à Semana de Arte Moderna, ressaltando seus pontos positivos e, principalmente, os contraditórios ou "abstencionistas", o texto vincula-se ao momento de crise do Estado Novo e ao descrédito da euforia nacionalista, já encaminhada para o reconhecimento efetivo de país subdesenvolvido.<sup>15</sup>

Na sua infatigável busca de uma interpretação contemporânea da realidade nacional, Mário de Andrade foi coerente com sua atuação intelectual e, notadamente, com o princípio de

---

<sup>12</sup> ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: *Aspectos da Literatura Brasileira*, 5 ed., São Paulo, Martins, 1974.

<sup>13</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 231.

<sup>14</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, prefácio da 2 ed.

<sup>15</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". *Op. cit.*

"atualização da inteligência artística brasileira": "Com efeito: não se deve confundir isso com a liberdade da pesquisa estética, pois esta lida com formas, com a técnica e as representações da beleza, ao passo que a arte é muito mais larga e complexa que isso, e tem uma funcionalidade imediata social, é uma profissão e uma força interessada na vida".<sup>16</sup>

O texto é dialético na medida em que não opõe, simplesmente, a tradição à modernidade, *mas expõe os aspectos conciliadores de uma tradição "aristocratizante" com o progressismo da plataforma nacionalista - moderna...*

*"Junto disso, o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito".<sup>17</sup>*

Portanto a aristocracia - seja de espírito, ou seja de estirpe - é um ponto de acordo na divergência de Gilberto Freyre com os modernistas Mário e Oswald de Andrade. A diferença reside na escolha do modelo aristocrático: Gilberto Freyre abraça a "aristocracia improvisada do Império", mais ao lado do "império de plantadores de cana"<sup>18</sup>, e a de Mário abriga a aventura bandeirante

<sup>16</sup> ANDRADE, Mário de. "O Movimento Modernista". Op. cit., pp. 251-2.

<sup>17</sup> Idem, ibidem, p. 236.

<sup>18</sup> "As 'Bandeiras' ninguém ousa lhes diminuir o valor no sentido da extensão da colônia portuguesa na América: do seu prolongamento para o Oeste, para o extremo Sul, para o Norte. Mas esse transbordamento - já mais de maeluco do que de português - teria sido vão e todo no raso - tão no raso que não criaria tipo nenhum de casa - se em torno dos engenhos de açúcar, nas manchas de terra de massapê, não se concentrassem, desde o século XVI, as energias criadoras do agricultor de cana, da senhora de engenho, da mãe-preta, do negro, do

dos paulistas quatrocentões<sup>19</sup>. E sobre a acusação da artificialidade de Mário e Oswald, por parte do líder regionalista, a resposta do primeiro contempla os principais pontos da crítica: "Quanto a dizer que éramos, os de São Paulo, uns antinacionalistas, uns antitradicionalistas europeizados, creio ser falta de subtileza crítica. É esquecer todo o movimento regionalista aberto, justamente em São Paulo e imediatamente antes, pela "Revista do Brasil"; é esquecer todo o movimento editorial de Monteiro Lobato; é esquecer a arquitetura e até o urbanismo (Dubugras) neo-colonial, nascidos em São Paulo. Desta ética estávamos impregnados".<sup>20</sup>

No entanto, Mário de Andrade está consciente, a essa altura, das transformações que o modelo econômico - importado - produziu nas relações sociais (e, conseqüentemente, culturais) de São Paulo. A dialética do cosmopolitismo vs. provincianismo e da interpenetração do rural com o urbano produz estados de espírito e comportamentos diferenciados entre os dois maiores centros: Rio e São Paulo. O modelo cosmopolita da burguesia internacional, que freqüentou a nossa *Belle Époque*, entronca-se, em São Paulo, com a industrialização, fermentando um "contato mais espiritual e mais

---

cabra de bagaceira. Aí é que se aprofundaram as raízes agrárias que tornaram possível o desenvolvimento rápido de simples colônia de plantação em império de plantadores de cana, com senhores de engenho elevados a barões, viscondes, marqueses, senadores, ministros, conselheiros: títulos, quase todos, nomes de engenho. [...] E defendendo seus canaviais, seus rios, suas terras de massapê, começaram a sentir que estavam defendendo o Brasil". FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 3 ed., José Olympio, 1961, p.11.

<sup>19</sup> "Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebava com a genealogia". ANDRADE, Mário. Op. cit., pp. 336-7.

<sup>20</sup> Ideia, *ibidem*, "O movimento modernista", p. 235.

técnico com a atualidade do mundo".<sup>21</sup> No Rio, o internacionalismo era, caracteristicamente, de comportamento exterior - ou modismo bem apanhado - conservando na sua essência o caráter "exótico" de suas tradições, aliás o mesmo traço visível em capitais do Norte e do Nordeste.

*"O Rio é dessas cidades em que não só permanece indissolúvel o 'exotismo' nacional (o que aliás é prova de vitalidade de seu caráter), mas a interpenetração do rural com o urbano. Coisa já impossível de se perceber em São Paulo. Como Belém, o Recife, a Cidade do Salvador: o Rio ainda é uma cidade folclórica. Em São Paulo o exotismo não frequenta a rua Quinze, que nem os sambas que nascem nas caixas de fósforos do Bar Nacional".<sup>22</sup>*

Conseqüentemente, segundo Mário, a radicalidade das vanguardas européias encontraria guarida no Modernismo paulista porque, "sendo fruto necessário da economia do café e do industrialismo", possuía o espírito moderno daquele momento. Querendo confirmar uma regra econômica, Mário de Andrade termina por apontar uma espécie de exceção; ou seja, o fato de o Movimento Modernista não ser bem recebido pela burguesia representativa do industrialismo nascente, mas tão somente pela "aristocracia paulista" que lhe dava "mão forte".<sup>23</sup> Seguindo-se o raciocínio de Gilberto Freyre, a oligarquia paulista de 1886 preparou o caminho reformista que contornaria os efeitos da "violência da abolição", encontrando, ao mesmo tempo, uma alternativa para o bem-estar produtivo da economia rural. O que se pergunta é: até que

<sup>21</sup> *Idea, ibidem, p. 236.*

<sup>22</sup> *Idea, ibidem, p. 236.*

<sup>23</sup> *Idea, ibidem, p. 238.*

ponto a classe cafeeira - na crista do sucesso econômico (a crise viria na década seguinte) ficaria fora das relações do capitalismo internacional e da alta burguesia industrial de São Paulo?

Na linha deste questionamento, Carlos Eduardo Berriel - citado por Roberto Schwarz - "liga o nacionalismo de 22 ao setor da oligarquia cafeeira que, além de plantar, buscou disputar aos capitais imperialistas a área de comercialização, que era a mais rendosa do momento".<sup>24</sup> Continuando a analisar essas implicações, Schwarz levanta alguns pontos que colidem com a idéia de uma "aristocracia" em declínio, a qual busca, na área artística, espaços onde exercer alguma espécie de domínio:

*"O argumento (de Berriel) vai além da conhecida proximidade entre os Modernistas e algumas famílias de grande fazendeiros: sugere uma certa homologia entre a estética de Mário e a experiência acumulada de uma classe que a) se movia com pontos de vista próprios no campo dos grandes interesses internacionais (o café chegou a ser o maior artigo de comércio internacional do mundo); b) combinava à sua indisputável atualização cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional; c) encarava a 'vocação agrícola' do país como um elemento de progresso e contemporaneidade, a que as demais manifestações modernizantes se deveriam e poderiam subordinar harmoniosamente; e d) planava muito acima do conservadorismo defensivo e xucro do restante da riqueza do país".<sup>25</sup>*

Como se vê, o texto de Mário de Andrade traz em si a dialética daqueles tempos, ou a contradição básica de grupos eli-

<sup>24</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* Op. cit., p.22.

<sup>25</sup> Iden, *ibidem*, p. 22. (grifo do autor)

tistas, forrados de uma educação primorosa (é o caso de Paulo Prado, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade e o próprio Gilberto Freyre), mas que buscavam apenas nas manifestações culturais e no arranjo estético a solução, "espiritualmente" moderna, para os desconchavos arcaizantes do país (é o caso do folclore e da arte popular ou a primitiva, muitas vezes concebidas como modismo gratuito).<sup>26</sup> O autor de "*Paulicéia desvairada*" depõe a seu favor ao rever, de maneira crítica, os deslizes somados àqueles tempos: "Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. [...] Deveríamos ter inundado a caducidade utilitária do nosso discurso, de maior angústia do tempo, de maior revolta contra a vida como está. Em vez: fomos quebrar vidros de janelas, discutir modas de passeio, ou cutucar os valores eternos, ou saciar nossa curiosidade de cultura".<sup>27</sup>

Trata-se, portanto, de circunscrever, *em alguns de seus aspectos*, as grandes linhas ideológicas que marcaram tanto o Regionalismo nordestino como o Modernismo paulista. Em ambos os casos, alguns dos equívocos foram resgatados em seus próprios discursos, o que, no entanto, está longe de esgotar a questão. O intuito dessa recapitulação foi o de preparar o terreno para a discussão da alternativa poética de Joaquim Cardozo que refletiu - como vimos - uma problematização mais aguda dos aspectos modernizantes de sua província.

---

<sup>26</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". Op. cit., p.358.

<sup>27</sup> ANDRADE, Mário de. Op. cit., pp. 252-3.

Ao colocar em relativo confronto a poesia de Cardozo com a de outros poetas, não pretendo estabelecer aspectos esteticamente valorativos, nem ideologicamente positivos/negativos entre esse ou aquele. Mesmo porque, não custa dizer com Roberto Schwarz, a respeito da poesia de Oswald de Andrade, que "um poeta não piora nem melhora por dar forma poética a uma oligarquia".<sup>28</sup> É o caso de se dizer, também, que Cardozo não deveu sua boa forma poética apenas ao fato de tematizar uma outra experiência socialmente mais inquietadora: o estrangulamento rural e a conseqüente massa de trabalhadores urbanos, mal assimilados no processo de modernização do Recife, como se viu no primeiro capítulo deste trabalho. O que se tenta apontar é uma outra percepção dos dados sociais que mobilizam seu projeto lírico, o que foi visto na classe marginal da "Terra do mangue", ou nos "Autômatos" das usinas, ou ainda na parcela degradada que habita as "Velhas ruas".

Um outro ponto em questão, e que foi apreciado no segundo capítulo, é, sem dúvida, o heroísmo do passado pernambucano, recuperando uma tradição liberal-democrática, *de classe média*, formada por leigos e sacerdotes, bem dotados intelectualmente e interessados em um projeto nacionalista que, até certo ponto, contrariava a classe açucareira. Relembrando Evaldo Cabral de Mello: "Para o nativismo democrático, a liquidação da hegemonia açucarocrática deveria passar necessariamente pelo descrédito da antiga goga nobiliárquica, que servira outrora de justificação às

---

<sup>28</sup> SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* Op. cit., p.23.



dominações clânicas". Parece-me que este é um ponto interessante na interpretação do nacionalismo da poesia de Cardozo, pois se assenta em outra vertente que não a do nacionalismo das "aristocracias" regionais, podendo ser visto como uma alternativa à representação cultural e literária dessa elite intelectual. Veremos a seguir como Cardozo consegue trilhar, poeticamente, esse caminho alternativo.

## **Imagens do Nordeste:**

### **a desregionalização da cor local**

*"Sobre o capim orvalhado  
Por baixo das mangabeiras  
Há rastros de luz macia:  
Por aqui passaram luas,  
Pousaram aves bravias."*

*("Imagens do Nordeste" - Cardozo)*

Os momentos nos quais Cardozo exercita sua qualidade mais intrinsecamente lírica - e a leveza de sua linguagem - estão justamente nos poemas que tematizam a paisagem nordestina, com sua peculiaridade vegetal e climática, sem contudo prescrever-lhe o ufanismo e o pitoresco, que desde a literatura colonial era a panacéia para os males do atraso. Para conseguir exorcizar este efeito (ou defeito) o poeta conduz a voz lírica ao espaço mais estritamente subjetivo de suas impressões particulares, das quais está ausente o recurso ideológico de uma natureza redentora.

Por outro lado, ao se colocar nesta nova perspectiva lírica, Cardozo provoca uma mudança significativa em relação aos poemas de temática urbana, para os quais ele reserva a observação inquietante da paisagem cultural, revolucionada pelos efeitos dos transplantes modernos. Não se trata, evidentemente, de excluir o traço subjetivo dos outros poemas, mas de realçar um outro tipo de

apreensão, ou disposição subjetiva, que reserva os traços mais essenciais do lirismo a uma escolha muito particular. Digamos que a imagem da natureza fala uma linguagem contrária aos feitos da civilização; e é esta natureza, evocada como lembrança da memória, que contém em si o aspecto idílico, antecessor da alienação.<sup>28</sup> Podemos então falar de uma relação idílica com a natureza nordestina abstraída, por assim dizer, do contexto cultural que marcou a poesia de Jorge de Lima e Ascenso Ferreira. E neste particular, a diferença de Cardozo é marcante, como veremos a seguir.

Drummond, embora reconhecendo que "a poesia modernista foi, em grande parte, uma poesia de região, de município, e até de povoado"<sup>29</sup> prefere dizer que a poesia de Cardozo se distende entre dois grandes temas: a Província e o Espírito. "A passagem do tempo ao longo da poesia de Joaquim Cardozo não o enfastia dessa província liricamente interpretada. Pelo contrário. O poeta maduro conservou-se fiel às imagens que o impressionaram ainda jovem, mas com essa fidelidade de amante inventivo, que renova pela aplicação e pela experiência, as graças do objeto amado. Assim, os aspectos de determinada rua ou engenho dissolvem-se na impressão

---

<sup>28</sup> "No idílio este elemento lírico ainda se confunde quase inteiramente com os contornos dos homens e das coisas; [...] porque o círculo que o sujeito traça em torno daquilo que a título do mundo separou e circunscreveu perfeitamente só determina os próprios limites de sua subjetividade e não os de um cosmo completo em si. [...] Este poder é, contudo, também lírico; é a personalidade do escritor que, numa autonomia consciente, subjugou os acontecimentos de que se serve como instrumentos e faz ouvir a própria exegese do sentido do mundo, em vez de expiar estes acontecimentos como se fossem os depositários de uma significação secreta". LUKACS, Georg. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Editorial Presença, s/d, pp. 56-7.

<sup>29</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Prefácio ao livro *Poesias*, Op. cit. p. 07.

simplificadora de toda uma região cuja natureza o poeta já agora reduz ou evoca nos termos mais gerais".<sup>31</sup>

Tomando como exemplo um verso de "Imagens do Nordeste", Drummond ainda prossegue: "'Paisagem, profundamente': eis o nordeste, quase irreconhecível pela transformação artística, de Joaquim Cardozo. *Um nordeste que concilia o tão apregoado (e risível) antagonismo entre nortistas e sulinos: aqui a subterrânea complexidade, ali o pitoresco elementar*".<sup>32</sup>

Mais adiante, Drummond considera que o próprio tema da Província se expande no tema exclusivo "do Espírito, no qual se forma a 'ótica poetizadora' de Cardozo: "[...] é possível, talvez, chegar à concepção de um só tema, identificado com a pessoa mesma do poeta, ou seja, *a própria visão física e metafísica do mundo, que cada poeta leva consigo*".<sup>33</sup>

As considerações de Drummond reforçam, a meu ver, o argumento da via alternativa que podemos encontrar na poesia de Cardozo. Chama-nos a atenção, por exemplo, o fato de as paisagens interioranas, a vida patriarcal, os tipos pitorescos e o folclore - entre outras coisas - estarem ausentes de toda sua poesia. É, evidentemente, uma escolha bem pessoal que, por si só, já o distingue das outras poesias ditas regionalistas, ou simplesmente modernistas, Inda mais que a redescoberta desses espaços primitivos

---

<sup>31</sup> *Idea, ibidem, p. 09.*

<sup>32</sup> *Idea, ibidem, p. (grifos meus)*

<sup>33</sup> *Idea, ibidem, p. (grifos meus)*

- ausentes no preciosismo parnasiano e no ar rarefeito dos simbolistas - estava, substancialmente, no centro da estética moderna, lado a lado com o mundo do progresso.<sup>34</sup>

Vejamos agora como e porquê a escolha de Cardozo recai nos aspectos mais singelos da natureza nordestina (nem, por isso mesmo, simplórios), dotados de vigor lírico: as imagens, trazidas pelo poeta, não possuem data, nem latitude, podendo ser absorvidas apenas pela sugestão lírica que oferecem. A exclusão dos mecanismos modernos no campo (por exemplo, o trem de ferro varando a paisagem interiorana, que se vê em Jorge de Lima) parece muito de uma intencionalidade programática, que recusa a adoção do modelo popular-arcaico, ou primitivo, da lírica praticada pelos modernistas. No entanto, se a matéria é "ingênuas", a ótica poetizadora a torna complexa, envolvendo a relação do poeta com uma experiência depurada, vigilante, que faz vibrar o acorde de uma inquietação nada inocente. Assim, o poema "Imagens do Nordeste", construído no ritmo singelo e cativante da redondilha maior, imprime no seu final a inquietação do poeta com essa paisagem, mediatizada pela recordação e pela percepção de que o *idílio* não é mais possível:

*"Sobre o capim orvalhado  
Por baixo das mangabeiras  
Há rastros de luz macia:  
Por aqui passaram luas,  
Pousaram aves bravias.*

*Idílio de amor perdido  
Encanto de moça nua*

---

<sup>34</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Ep. cit., p.171.

*Na água triste da camboa;  
Em junhos do meu Nordeste  
Fantasma que me povoa.*

*Asa e flor do azul profundo,  
Primazia do mar alto,  
Vela branca predileta;  
Na transparência do dia  
Es a flâmula discreta.*

*Es a lâmina ligeira  
Cortando a lã dos cordeiros,  
Ferindo os ramos dourados;  
- Chama intrépida e minguate  
Nos ares maravilhados.*

*E enquanto o sol vai crescendo  
O vento recolhe as nuvens  
E o vento desfaz a lã;  
Vela branca desvairada,  
Mariposa da manhã.*

*Velho calor de Dezembro,  
Chuva das águas primeiras  
Feliz batendo nas telhas;  
Verão de frutas maduras,  
Verão de mangas vermelhas.*

*A minha casa amarela  
Tinha seis janelas verdes  
Do lado do sol nascente;  
Janelas sobre a esperança  
Paisagem, profundamente.*

*Abri as leves comportas  
E as águas duras fundiram;  
Num sopro de maresia  
- Viveiros se derramaram  
Em noites de pescaria.*

*Camarupim, Mamanguape,  
Persinunga, Pirapama,  
Serinhaém, Jaboatão;  
Cruzando barras de rios  
Me perdi na solidão.*

*Me afastei sobre a planície  
Das várzeas crepusculares;  
Vi nuvens em torvelinho,  
Estrelas de encruzilhadas  
Nos rumos do meu caminho.*

.....  
*Salinas de Santo Amaro,  
 Ondas de terra salgada,  
 Revoltas, na escuridão,  
 De silêncio e de naufrágio  
 Cobrindo a tantos no chão.*

*Terra crescida, plantada  
 De muita recordação".*

(grifos meus)

Por dentro do encanto da paisagem, Cardozo vai semeando "rastros" de um idílio perdido, que os verbos recuados no tempo (passaram/pousaram) e o "fantasma" que povoa o poeta ajudam a reforçar. A morada também pertence ao passado (A minha casa amarela tinha seis janelas verdes) e é meio concreta e meio metafórica: "Janelas sobre a esperança/Paisagem profundamente". A metáfora abrange também as cores nacionais do elemento concreto (a escolha das cores é sugestiva) que então *passaria* a alegorizar a perda do idílio nacionalista (sol nascente/Janelas sobre a esperança).

É claro que estas suposições formais devem ser vistas com o cuidado que o tecido lírico requer. Neste particular, leve-se em conta, ainda, que a poesia de Cardozo não opta, essencialmente, pela técnica "vanguardista e anti-sentimental" da "presença pura, em detrimento da profundidade temporal"<sup>35</sup> que se vê nos poemas dos modernistas de São Paulo e que também é um recurso nos poemas da primeira fase moderna de Jorge de Lima. Conservando os traços líricos mais ao lado da poesia baudelairiana, o poeta tensiona a paisagem do presente pela imagem evocada do passado e apenas

<sup>35</sup> SCHWARZ Roberto. "A carroça, o bonde e o poeta modernista". In: *Que Horas São?* Op. cit., p.24.

*insinua* o "silêncio e o naufrágio", passado ao largo do vigor contundente da poesia "Pau-Brasil" e similares.

Desta maneira, a paisagem nordestina que Cardozo evoca contém, é verdade, uma sentimentalidade - mas depurada do sentimentalismo nostálgico do ideário regionalista - calcada na busca de uma identidade *antiga e indefinida*, que a realidade moderna se recusa a repor. Sua preocupação deixa no ar que existe algo ainda imperceptível, que "As coisas estão se reunindo por trás da realidade" ("O espelho"). Portanto, uma modernidade vista com cautela. Por isso mesmo, suas imagens, conquanto deliberadamente *naïves*, são ao mesmo tempo reiterativas de desconfiança no presente e se ligam à vaga incerteza de um prazer antigo", quando - no poema "Dezembro" - "sombra de nuvens" e "sombras de árvores" acompanham a preocupação do poeta. E que não deixam de estar presentes no receio da "Terra do Mangue" - periferia do asfalto - nem ainda em "Cinematógrafo", quando ele liberta as águas do Persinunga de dentro de sua caderneta de campo:

*"Em tarde de verão, quando me regresso nas lembranças  
Faço correr o Persinunga. Liberto sua águas morenas,  
E me contemplo nelas. Contemplo as esperanças de longe  
Na paisagem de outros tempos;  
E, molhada nessas águas-imagens, impercebida e raste-  
[jante,  
Uma insinuação de presença invencíveis se propaga".*

"Contemplar de longe" significa não apenas o distanciamento temporal, mas sobretudo a ausência efetiva, mediatizada pela ficcionalidade lírica, que se sabe apenas uma



verossimilhança da realidade. Da mesma maneira se apresenta o poema "A Várzea tem Cajazeiras",<sup>36</sup> espaço no qual o poeta "Chega e já se afugenta", ou seja, um espaço e um tempo indefinidos e cada vez mais longínquos, cujo sentido está apenas na relembração:

*"A várzea tem cajazeiras...  
Cada cajazeira um ninho  
Que entre o verde e o azul oscila;  
Mocambo de passarinho..."*

*Nã baixa funda, mais funda,  
Tenros que se alongam verdes;  
Verdes de capim de planta;  
Vista, mas vista a perder-se.*

*Maracujás enredados...  
Flor da paixão, do martírio;  
Entre as balsas dos remansos  
Baronesas cor-de-lírio".*

O sinal contrário que a conjunção "mas" sinaliza e a imagem dos maracujás "enredados" na flor da paixão e do martírio produzem, mais uma vez, o acorde dissonante no *locus amoenus* da natureza, que traz em si o germe da possibilidade e, ao mesmo tempo, o sentimento da perda. No entanto, devido à indefinição própria à forma lírica, um possível sentido alegórico desta perda ficam-nos somente como sugestão.

*"Nessa várzea sou planície,  
Vaga dimensão dormente;  
Tendida no chão conforme  
Sou de mim sombra somente.*

*Rumos de céus desvelados  
Onde chego e me afugento!?"*

<sup>36</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., pp. 56-7. (grifos meus)

*- Já me escuto como um sonho  
De tão longe que me ausento!"*

Por outro lado, vale estar atento à determinação do poeta em realçar esse mundo sem data e sem história, diferente, portanto, da organização dos poemas urbanos. O que existe de mais significativo é a voluntariedade do Eu-lírico em identificar-se com uma natureza sem moldura, despregados, ela e o poeta, de vínculos de propriedade ou de família. Mesmo a "casa amarela de seis janelas verdes" sugere, quando muito, o esboço de um desenho infantil, despossuído de referencialidade. Neste particular, a diferença com Bandeira, Jorge de Lima e principalmente com o Drummond de Itabira, é flagrante.

Portanto, valendo-se de temas significativos e comuns naquela época, Cardozo consegue um ponto de vista alternativo, que pode ter (talvez...) alguma ressonância na sua posição de intelectual de classe média, apreendendo de outro ângulo a transição do país no projeto nacionalista-modernizador da década de vinte. Nada tendo a lamentar pelo declínio do latifúndio, também não teria nada a resgatar na forma de bens simbólicos (no caso dos regionalistas), nem de marcar a ambigüidade entre a tradição e a força modernizadora (o caso Drummond), nem tampouco partilhar do otimismo dos paulistas. Não se trata de enquadrar poesia e poetas em uma plataforma política, mas de observar, ao lado das intenções alardeadas por regionalistas e modernistas, a preocupação com os

descaminhos de uma modernidade subdesenvolvida que, *discretamente*, pontuam seus poemas.

Segundo esse entendimento, é visível que Cardozo não lança mão da cultura popular, para os tipos mais característicos da população carente. Nada de caboclos pacholas, nem de mulatos pernósticos, nem cegos e cantadores de viola, etc., que ajudaram a valorizar a poesia dos modernistas. A marginalidade do povo (como um todo) e as conseqüências que transformaram em subproduto humano a vasta camada da população denunciam o tom pessimista e reflexivo dos seus poemas. Anos mais tarde, em *Mundos Paralelos* datado de 1970, Cardozo volta à forma fixa e pratica o que talvez seja seu lirismo mais denunciador e pessimista no "Soneto do Indigente", reafirmando sua visão *desregionalizada* "Dos que aqui viveram vida esquecida":

*"Quando eu morrer me enterrem em cova rasa,  
Transportando o meu corpo numa rede  
Suspensa de um varal. Uma parede  
Só, de terra só, seja a minha casa*

*Derradeira. Simples contato de asa  
Que passou, minha vida, minha sede  
Parcamente terá a doce terra. Vêde,  
Antes de morrer já sou lama e vasa.*

*Forma serei, no chão comum, maciça,  
Confusa, misturada na carniça  
Dos que aqui viveram vida esquecida.*

*Do que, só por nascer, já se consome  
Sem molestar ninguém com sua fome:  
- Se de morte morreu - recém nascida... "37*

---

<sup>37</sup> *Idea*, *ibidem*, pp. 196-7.

Em outro poema do mesmo livro - "Sonetossom" - o pessimismo se traveste do ludismo estético que embala o leitor no ritmo do artesanato poético, na aparente intenção de valorizar, nas letras, a contribuição da música e da pintura. Aparência que o final se encarrega de recolocar no nível da reflexão:

## 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, amiga,  
 Onde a canção das cordas de uma viga,  
 Uma equação vibrante a mim relata.

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

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

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

Como tapete vai rolando além:  
 Das sucessivas cores, carrossel.  
 Às 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 genipapo  
 Preto retinto: mínimo farrapo  
 De morta luz, bem sei, constituído".<sup>38</sup>

<sup>38</sup> *Idea*, *ibidem*, pp. 193-4. (grifos meus)

Empregando o esquema tradicional do soneto, o poeta esclarece "Que o Novo a voz imita em voz antiga". De fato, a escolha da linguagem cuidadosa e erudita,<sup>39</sup> o ritmo que "imita a *bourrée* e a *allemande*,<sup>40</sup> e a profusão de cores da segunda parte indicam um floreio estilístico de caso pensado, que se revela nos dois últimos tercetos: *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, o poeta aproveita além de forma do soneto a tradição secular das artes que formam o patrimônio de beleza à disposição do mundo desenvolvido, do qual o intelectual pernambucano é parte beneficiada neste quinhão. Da segunda estética, Cardozo arma o confronto de uma outra realidade - a do mundo subdesenvolvido - que nem a nível simbólico se beneficia deste patrimônio:

*"Sonetosom, também, de cor brasil  
Tingido está, de indigo, de anil...  
Cores que a um povo deu prazer perdido."*

---

<sup>39</sup> Veja-se, por exemplo, o aproveitamento que o poeta faz das palavras "sarabanda", "giga", "suite" e "jaine". As duas primeiras relacionam-se com "suite" por pertencerem a uma dança de estrutura binária, popular na época elisabetana e na Itália dos séculos XVII e XVIII, terminando em suite ou concerto de câmara. "Jaine", por sua vez, pertence ao francês antigo, empregado no português e ainda com a variante "jalde", conforme assinala o *Novo Dicionário Aurélio*.

<sup>40</sup> Retratar em traços de Bourrée e de Allemande significa ainda a mesma orientação erudita que Cardozo imprime ao ritmo do soneto, entre a música e a pintura, com toques dos séculos XVII e XVIII. "Na feição barroca em que a suite se universalizou, no século XVIII, compõe-se de pelo menos quatro danças: alemã, corrente, sarabanda e giga". *Enciclopédia Mirador*, vol. 19, Suite (2).

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 o 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<sup>40a</sup>, que o "Kaolin" se encarrega de polir mostrando a ilusão do metal inferior, até atingir "a morta luz".

A via alternativa, que se presume a partir da organização poética de Cardozo, converge para a cautela do poeta com o projeto de modernização conservadora,<sup>41</sup> iniciado na década de vinte, constituindo o principal ponto de diferença entre sua poesia e a produção dos regionalistas e modernistas. Neste sentido, ele antecipa - para a nossa literatura - a "fase de consciência catastrófica do atraso", que em Antonio Candido corresponde "à noção de país subdesenvolvido", na década de cinqüenta.<sup>42</sup> Consciência ou presciência de uma conjuntura reveladora de contradições, que ele sinaliza desde os primeiros poemas, criando o

<sup>40a</sup> O ludismo empregado no campo vocabular, no engenho das rimas e das assonâncias, deste soneto, aponta para uma camada mais profunda de leitura que envolve o preconceito nas denominações populares das hierarquias raciais. Não é difícil comprovar a ironia do poeta ao designar "O branco do Kaolin". A ironia é mais obscura quando se estende ao emprego do "genipapo". Entre as camadas mais populares do Nordeste, a maneira empírica de se reconhecer a mistura do traço negro no recém-nascido é observar se existe uma mancha azul-esverdeada na pele, a altura do cócix. A maior ou menor intensidade do "genipapo" determina o maior ou menor grau de branquitude ou negritude.

<sup>41</sup> A expressão é de Roberto Schwarz e diz respeito ao projeto de modernização da década de vinte e seguintes. In: *Que Horas São?* Op. cit., p.12.

<sup>42</sup> Antonio Candido fala de uma "fase de consciência amena do atraso, correspondente à ideologia de 'país novo'" situada na década de vinte mais especificamente e na "fase de consciência catastrófica do atraso, correspondente à noção de país subdesenvolvido", op. cit., p.345.

clima baudelairiano deste ajuste moderno que aqui estava se iniciando.

Vimos que mesmo nos poemas "campestres", dos quais o fator urbano está excluído, esta presciência ainda está presente nas linhas de inquietação do poeta. Dessa maneira, entre a natureza despojada e amiga - a quem o poeta tece elegias - e a convicção de que o país reproduz os mesmos mecanismos de antanho, Cardozo reitera sua desconfiança. No poema "Canto do Homem Marcado", que é de 1952, vemos com mais clareza esses aspectos:

.....

*"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.*

*oje 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 vivam 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.*<sup>43</sup>

Mesmo sendo de 1952 e situando-se na faixa da "consciência catastrófica do atraso", este poema retoma algumas marcas das composições anteriores. A disposição anímica com a natureza - que faz parte real de sua experiência adolescente - coloca o tempo num espaço indefinido, que pode muito bem pertencer a um período anterior à "queda" ("Em outros tempos e antigos"), espaço contraposto ao "hoje" e ao "sou". Isolando a experiência individual ("prisão da Vida", "Jugo da Terra", "pecado original"), a voz lírica questiona as relações de seu país com o sistema mais vasto da organização capitalista ("nódoas do mundo", "mancha do meu país"), retomando, *já noutra dimensão histórica*, o problema da Reforma Urbana na sua província.

Pode-se dizer, portanto, que - desde as décadas de vinte e trinta - a postura filosófica e político-cultural, desentra-nhada da organização poética de Cardozo, é crítica e vigilante, nunca eu- nunca eufórica ou ingênua. Se opera a desregionalização da cor local e não comunga do passado nostálgico lustreado pela economia açucareira, também não vê com otimismo o progresso burguês que até certo ponto contaminou a poesia dos paulistas. Neste particular, a diferença de sua poesia em relação ao empenho programático e à feitura poética do grupo modernista de 22 é bastante razoável de ser assinalada.

---

<sup>43</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., pp. 77.



## O Regionalismo Modernista de Jorge de Lima e o Modernismo Alvissareiro de Oswald de Andrade.

Exemplar, neste sentido, é o poeta Jorge de Lima que compõe na década de vinte<sup>44</sup> o cenário whitmaniano do Nordeste e da América do Sul, versão ambígua do progressismo americano, cantado por Walt Whitman nos fins do século XIX, cujo ritmo poético Jorge de Lima acompanha de perto em muitos de seus poemas.<sup>45</sup> Aqui no Brasil, parece muito provável que o poeta alagoano teve como precursor imediato Ronald de Carvalho; mas diga-se em favor daquele que as semelhanças param por aqui.<sup>46</sup>

Jorge de Lima ingressa no "Mundo do Menino Impossível" pelo lado do entusiasmo modernista em fixar a nova força literária no reaproveitamento do manancial (recém-redescoberto) da

<sup>44</sup> Em 1927, Jorge de Lima publica em Maceió "O Mundo do menino impossível", início de sua poesia moderna, depois do sucesso de "O acendedor de Lampiões", poema parnasiano de 1914. É saudado sucessivamente por José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Gilberto Freyre. O autor de *A Bagaceira* observa que "O mundo do menino impossível" é uma graça de evocação ingênua. Uma fantasia palpitante, em que fervilham sugestões, uma paisagem de saudade que mete no chinelo "Volta à casa paterna". Cf. LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2 ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, vol. I, p.69.

<sup>45</sup> Otto Maria Carpeaux observa que Walt Whitman "ficou um 'poet's poet'", assim como Verhaeren, Claudel, Romaine e todos os inúmeros whitmanianos sul-americanos. "O destino da obra de Whitman - nova em 1855, admirada em 1900, reconhecida em 1920 - é sintoma do grande atraso que o progresso capitalista, a industrialização rápida depois de 1865, impôs à civilização americana. *História da Literatura Ocidental*. Op. cit., pp. 1674-5.

<sup>46</sup> Antonio Arnove Prado diz a respeito de *Toda a América*: "é no impacto dessa segunda voz que nasce o sonho pan-americano do poeta que flana pelo continente, reconpondo o itinerário da redescoberta. Ao lado dos nativos que lêem nos céus os sinais dos anitus misteriosos, vibra o chão da Broadway, que 'carrega todas as imaginações do mundo', contrastando com a singeleza de Tonala, onde Nossa Senhora de Guadalupe ri em todos os nichos". 1922; *Itinerário de Uma falsa Vanguarda*; os dissidentes, a *Semana* e o *Integralismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 59.

nossa cultura popular. No poeta alagoano, os mitos nordestinos vão de Padre Cícero a Lampião<sup>47</sup>, passando pelas narrativas populares e pelas formas arcaicas dos movimentos sociais (de base messiânica) dos séculos XIX e XX, cujo lastro comum vemos no poema "Nordeste".<sup>48</sup>

*"NORDESTE, terra de São Sol!  
Irmã enchente, vamos dar graças ao Nosso Senhor,  
que a minha madrasta Seca torrou seus anjinhos  
para os comer.  
São Tomé passou por aqui?  
Passou, sim, senhor!  
Pajeú! Pajeú!  
Vamos lavar Pedra Bonita, meus irmãos,  
com o sangue de mil meninos, amém!  
D. Sebastião ressuscitou!  
São Tomé passou por aqui?  
Passou, sim, senhor.  
Terra de Deus! Terra da minha bisavó  
que dançou uma valsa com D. Pedro II.  
São Tomé passou por aqui?  
Tranca a porta, gente, Cabeleira aí vem!  
Sertão! Pedra Bonita!  
Tragam uma virgem para D. Lampião!"*

---

<sup>47</sup> "A espada, a rouçeta, o clavinote.  
Florianô, Padre Cícero, Lampião

O País olha esses três.

O primeiro morreu para sempre talvez,  
mas para que o Nordeste se repita  
e a semente fecunda não se esgote:  
Canudos, Boa Jesus, Pedra Bonita,  
Padre Cícero Romão,  
Virgulino Ferreirã Lampião!"

Jorge de Lima. Op. cit., pp. 103 a 105.

<sup>48</sup> LIMA, Jorge de. Op. cit., p. 145.

Percorrendo os vários referentes nordestinos, Jorge de Lima recria a versão do "traidor" Calabar. A história das lutas pela restauração do domínio português vem singularizada num ponto de vista sem ambigüidades, francamente favorável ao colonizador (pelo lado histórico) e positivamente simpático ao sincretismo luso-tropical, base do culturalismo freyreano. O saldo da vitória sobre os holandeses reduz-se à reconquista dos mitos culturais:

*"DOMINGOS Fernandes Calabar  
 eu te perdôo!  
 Tu não sabias  
 decerto o que fazias  
 filho cafuz  
 de sinhá Ângela do Arraial do Bom Jesus.*

*Se tu vencesses Calabar!  
 Se em vez de portugueses,  
 - holandeses!?  
 Ai de nós!  
 Ai de nós sem as coisas deliciosas  
 que em nós moram:  
 redes,  
 rezas,  
 novenas,  
 procissões, -  
 e essa tristeza, Calabar,  
 e essa alegria danada, que se sente  
 subindo, balançando a alma da gente.  
 Calabar, tu não sentiste  
 essa alegria gostosa de ser triste!"<sup>48</sup>*

O poema "A minha América"<sup>50</sup> cabe perfeitamente na poesia das vanguardas européias e sul-americanas, de Apollinaire a Hidobro, Whitman, Cendras, Sousandrade, Oswald e Mário de Andrade.

<sup>47</sup> Ideia, *ibidem*, p. 105.

<sup>50</sup> LIMA, Jorge de. *Op. cit.*, p. 75 a 79. (grifos do poema)

O uso da técnica de simultaneidade e síntese, as metáforas visuais e um certo apelo ao cosmopolitismo "sob uma forma puramente referencial" ou como "um sistema textual de cruzamentos históricos-lingüísticos"<sup>51</sup> são os traços mais gerais do poema.

*"CIDADE DE HUSCO. Hace frío.  
Lá vem a procissão do Senhor dos tremores de terra*

*Viva El Señor de los temblores! Viva El Perú!  
Há flores de ñuchos pelas ruas.  
Há meninas rotundas nos balcões.  
Há namoros vermelhos nas esquinas.  
Há borrachos a aguardente e chicha!"*

A parte do poema que se ocupa da América do Norte usa o tom whitmaniano, para compor o vasto painel das conquistas USA:

*"Indústrias gigantescas,  
trustes colossais,  
Massachusetts  
New Hampshire,  
Rhode Island,  
Connecticut,  
Pensylvania,  
Estados Unidos da América!  
Todos os ritos alegres e assombrosamente numerosos  
Cultos, conferências, o congresso eucarístico  
de Chicago distribuindo hóstias a 2 milhões de boca:  
O maior record de distribuição do Corpo do Senhor!  
Mas acima de tudo a suprema alegria marca U.S.A.:  
- O amor divorciado 20 vezes e 20 vezes glorificado,  
sempre jovial e sempre novo como a própria  
alma alegre dos Estados Unidos  
da América do Norte."*

<sup>51</sup> Cf. o histórico desses poetas em SCHWARZ, Jorge: Vanguarda e Cosmopolitismo. Op. cit. A citação encontra-se na página 06.

No entanto, o progresso americano é ambigualmente destruidor:

*"Negros linchados pelos brancos  
réus eletrocutados e Sing-Sing,  
delinqüentes castrados nas prisões,  
arquimilionários condenados,  
e milhões de mãos construindo  
Sky-craper da Felicidade".*

E esquece a "riqueza" cultural da outra América, cujo sincretismo racial - timidamente cantado - relativiza o domínio capitalista numa "escala diferente":

*"Whitman!  
Alfred Kreyborg!  
Os vossos olhos cor-de-rosa.  
os vossos olhos risonhos demais,  
os vossos olhos que vêem em canudos de ouro  
e o reclamo luninoso da vossa América de rios explorados  
e cachoeiras montecárlicas,  
vós que inventaste o novo mundo,  
não viste a outra América furar  
na escuridão que limita as fronteiras da raça,  
furar com unhas longas e sem brilho,  
o canal do Panamá entre o México e vós outros.  
Os brasis, os méxicos, as patagônias desta América  
não cantam os cantos bons de Marsden Hartley  
e Grace Harzard Conkling entoam.*

*Aqui os mulatos  
substituem os negros gigantes de Vachel Lindsay.  
Aqui não há os selvagens felizes de Mary Austin.  
Negros,  
Selvagens,  
Amarelos.  
- arco-íris de todas as raças canta pela boca*

de minha nova América do Sul,  
 uma escala diferente da vossa escala,  
 Alfred Kreyborg  
 Whitman!"

A viagem que o poeta Jorge de Lima faz através da "G.W.B.R."<sup>52</sup> conduz a um dos seus melhores poemas. O trem corta a paisagem, integrando-se a ela e aos moradores da periferia, com um dinamismo dos mais expressivos da nova lírica. Até certo ponto pitorescas, as cenas vão se sucedendo no ritmo de suas "balduínas sonolentas", sem perderem o encanto do flagrante bem apanhado:

"VEJO ATRAVÉS da janela de meu trem  
 os domingos das cidadezinhas,  
 com meninas e moças,  
 e caixeiros engomados vêm olhar  
 os passageiros empoeirados dos vagons.  
 Esta estrada de ferro Great Western  
 feita de encomenda para o Nordeste  
 é a mais pitoresca do universo,  
 com suas balduínas sonolentas  
 e seus carrinhos de caixa de fósforo marca olho.  
 Houve um tempo em que os rebanhos se assustavam  
 aos apitos desses trens;

Hoje os passarinhos olham das linhas ribeirinhas  
 do telégrafo,  
 o pitoresco que ela tem,  
 aos vaivéns, aos arreganhos,  
 rangendo e ringindo interminavelmente.

Devo fazer um poema em louvor dessa estrada,  
 com todos os bemóis de minha alma lírica,  
 Porque ela, na minha inocência de menino,  
 foi a minha primeira mestra de paisagem.  
 Ah! a paisagem da linha: -  
 uma casinha branca,  
 uma cabocla à janela,  
 um pedaço de mata,

<sup>52</sup> LIMA, Jorge de. Op. cit., p. 88 a 93.

*a montanha,  
o rio,  
e as manhãs,  
e os crepúsculos...  
e o meu trenzinho romântico indo devagarinho  
para que o poeta provinciano  
visse o cair da tarde,  
e visse a paisagem passando..."*

Mas o melhor do poema sucede quando, em meio a essa paisagem que faria lembrar a "Cidadezinha qualquer" de Drummond - com ritmo mais numeroso e movimentado - o poeta monta os flagrantes mais tristes e grotescos, juntando, na técnica simultaneísta, o progresso e a penúria, entendendo-se como "progresso" a convivência da máquina com a pobreza da região:

*"Quando o tem pára,  
o condutor vai conversar com as professoras  
dos grupos escolares,  
e os aleijados vêm aos vagons mendigar;  
entram homens sem nariz dos cartazes do Elixir,  
mulheres sem manga,  
meninos sem pai.  
Pobrezinhos!  
Uns vêm vestidos de feridas,  
outros expõem ventres inchados,  
colunas vertebradas de clown,  
beijos de boxeadores vencidos no último round...  
- Louvado N.S. Jesus Cristo;  
- Louvado seja!  
- Perdoe irmão!  
- Perdão de Deus!  
As moscas fazem uma manifestação de apreço aos  
[pobrezinhos.  
O condutor quer dar uma esmola:  
não tem troco;  
e uma menina do Recife não vai almoçar  
porque olhou o homem sem nariz.  
Coitado!"*

Assim, Jorge de Lima quebra a relação sentimental do "poeta provinciano" - relação que por certo também existe - através

do "quadro" no qual os resíduos do pitorescos são suplantados pela presença gritante do dado real, à revelia da "viagem deslumbrada" que a lírica recupera. Portanto, neste poema os dados mais fortes da composição residem nos aspectos anacrônicos da cena rural em confronto com a suposta modernidade da "Great Western of Brasil Railway/feita de encomenda para o Nordeste./minha primeira viagem deslumbrada!" Dados estes que comparecem com maior freqüência valorativa na poesia do autor de *Serafim Ponte Grande*, conforme veremos a seguir.

Roberto Schwarz, analisando os procedimentos formais na poesia de Oswald de Andrade, demonstra sua relação com os procedimentos da vanguarda européia e a valorização obtida pela "técnica vanguardista e anti-sentimental" da "presença pura"<sup>53</sup>. O ajustamento entre a estética importada e o achado estético da matéria local, colocada entre as formas pré-burguesas e burguesas existentes no cotidiano "cosmopolita", é *positivo* e ao mesmo tempo lhe confere um peso histórico específico. A conjugação desses dois fatores, organizados pela sagacidade estética de Oswald de Andrade resulta, por outro lado, numa visão entre otimista e ingênua das possibilidades de uma "modernização conservadora" que se achava em curso no país. No mesmo tópico, o crítico refere-se à literatura nordestina da mesma década, assinalando a visão nostálgica dos "nortistas", o que lhes configuraria - num raciocínio mais amplo

<sup>53</sup> "Outra singularidade oswaldiana é a total ausência de saudosismo na exposição de figuras e objetos do mundo passado (o contraste com os nortistas, ligados à decadência do açúcar, neste ponto é instrutivo). Tecnicamente, o efeito se deve à preferência vanguardista e anti-sentimental pela presença pura, em detrimento da profundidade temporal e demais relações". SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São?* Op. cit., p. 24.



por oposição à "presença pura e anti-sentimental" - a "profundidade temporal" do mundo patriarcal-colonialista.

Em relação à quase totalidade dos poetas e romancistas nordestinos, a análise está correta. Assim mesmo, no terreno movediço da cultura, a técnica modernista aproxima poesia e poetas à primeira vista díspares. No caso do poema "Nordeste", Jorge de Lima acomoda o *flagrante* da terra nordestina (contemporânea ao poeta) à colagem mítica das relações coloniais, relativizando os contrastes entre a bisavó "aristocrática" e o famigerado D. Lampião. A mesma inocência programática que Schwarz vislumbra nos poemas de Oswald de Andrade, quando vemos os dois "mitos" nordestinos serem colocados como *presença solta*, no entanto muito bem amarrados pela técnica "anti-aurática"<sup>54</sup> que o poema sugere. Desta forma, Jorge de Lima trata de "auratizar" o mito antigo (a bisavó prestigiosa) e o popular (o cangaceiro famoso) com um "quê de irreabilidade e infantilismo"<sup>55</sup>, presentes em outros aspectos da poesia *Pau-Brasil* como também na perspectiva do *Manifesto Antropófago*. Pode-se concluir, portanto, que técnica de vanguarda e profundidade temporal são presenças formais na poesia de Jorge de Lima e passam a depender do crédito ou arranjo lírico - que é dado à conciliação desses aspectos.

---

<sup>54</sup> "O uso inventivo e distanciado das formas parece colocar a poesia de Oswald no campo inequivocamente crítico. E de fato, sempre que o alvo é alguma espécie de rigidez oficialista, a quebra da convenção tem esse efeito. Contudo, a preferência por uma certa informalidade também pode ser uma ideologia. Com os meios da literatura mais radicalmente anti-ilusionista, ou anti-aurática, para falar com Walter Benjamin, Oswald buscou fabricar e 'auratizar' o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário". *Idea*, *ibidem*, p. 25.

<sup>55</sup> *Idea*, *ibidem*, p.27.

O mesmo acontece com o poema "Recife"<sup>56</sup>, viajante do Lóide, flagrado pela visão de "turista aprendiz", consagrada por Mário de Andrade, a qual Oswald faz eco. Os poemas do Lóide Brasileiro seguem de perto os *cahiers de voyage* de Blaise Cendrars, reconhecidamente o intelectual europeu de maior convivência com os paulistas e em cuja poesia se encontrava "um verdadeiro exercício de libertação e despojamento que provinham, em linha reta, da livre e rude autenticidade do autor".<sup>57</sup> A técnica comum aos dois poetas não impede, entretanto, a profundidade temporal que no poema de Oswald de Andrade se distingue como homenagem - sim-pática e gratuita - à história pernambucana, de par a par com os signos do progresso:

*"Desenvoltura  
Atração sinuosa  
Da terra pernambucana  
Tudo se enlaça  
E absorve em ti  
Retilínea  
Cana de açúcar  
Dobrada  
Plantada  
Sobre uma onda linda  
Do mar pernambucano  
Mas os guindastes  
São canhões que ficaram  
Em memória  
Da defesa da Pátria  
Contra os holandeses  
Chaminés  
Palmares dos cais  
Perpendiculares aos hangares  
E às broas negras d'óleo*

<sup>56</sup> ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. 5 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, pp. 146 a 148.

<sup>57</sup> <sup>56</sup> CUNHA, Alexandre Eulálio Pimenta da. *Comentários aos poemas brasileiros de Blaise Cendrars*. In: *Etc...* Etc... (um livro 100% brasileiro). São Paulo, Perspectiva, 1976, p.94.

*Baluarte do progresso  
 Para render  
 os velhos fortes  
 Carcomidos  
 Pelos institutos históricos  
 Na paisagem guerreira  
 Os coqueiros se empenacham  
 Como guerreiros em festa*

..... (grifos meus)

Em comparação com os poemas de *Postes da Light*, onde o poeta se move em terreno próprio, esquadrihando sob a técnica da montagem e da síntese<sup>58</sup> a capital paulista, veremos que a diferença é marcante. Mesmo assim, se pensarmos em profundidade temporal como relação do passado em dimensão histórica<sup>59</sup> (seja ela vista com saudosismo ou com irreverência), é de se ver que, por debaixo da desenvoltura e da técnica, a poesia de Oswald de Andrade não foge à regra da "literatura empenhada", na exata definição de Antonio Candido; o que não chega a ser defeito, mas necessidade cultural de país novo.

No entanto, o poema "Recife" perde um tanto da força lírica, ao produzir o *desfile* dos aspectos antigos em franca *confraternização* com a nova paisagem urbana:

*"Ruas imperiais  
 Palmeiras imperiais  
 Pontes imperiais  
 As tuas moradias*

<sup>58</sup> Para uma análise cuidadosa da técnica oswaldiana ver CAMPOS, Aroldo: "Uma poética da radicalidade". Introdução a *Poesias Reunidas*, de Oswald de Andrade.

<sup>59</sup> "O mundo sem data e rubrica, proposto no Manifesto Antropófago, é datado e rubricado, como indica a sua matéria disposta segundo ciclos históricos e impregnada de valor nacional". SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p.19.

*Vestidas de azul e amarelo  
 Não contradizem  
 Os prazeres civilizados  
 Da Rua Nova  
 Nos teus paralelepípedos  
 Os melhores do mundo  
 Os automóveis  
 Do Novo mundo  
 Cortam as pontes ancestrais  
 Do Capibaribe".*

A falta de tensão entre os termos antigos e modernos é parte da condescendência na visão encantada do Brasil que Schwarz assinala.<sup>60</sup> O poema longo - bem fora do estilo sintético e imprevisível em que Oswald de Andrade é mestre - concorre para a impressão final de um flagrante fotográfico, desses que os turistas costumam registrar nos álbuns de lembrança. Como efeito de composição, a perspectiva do poeta se faz por "fora", um pouco na linha dos poemas da *História do Brasil*, retrabalhados a partir da leitura dos cronistas coloniais. Mas o efeito fica prejudicado pelo tom laudatório do "postal" da cidade, onde cabe o sentimentalismo dos versos: "Olinda/Plantada/Sobre uma onda linda/Do mar Pernambucano". A mesma impressão "paisagística" que se tem dos "Versos baianos" e do "Anúncio de São Paulo".<sup>61</sup> É certo que

---

<sup>60</sup> A certa altura do texto citado, Schwarz diz: "A tensão, muito notória, antes que um problema é um achado, que se integra perfeitamente à matéria oswaldiana. [...] Mas até certo ponto, pois a potência classificatória de sua fórmula - polarizada em termos de arcaísmo e progresso - é alta, enquadrando e rotulando os objetos que o procedimento de vanguarda visava liberar" (p.18). Para mais adiante observar: Digamos que a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente"(p.24, destaque do autor). Ora, essa espécie de "aundo sem culpa" que Antonio Candido observa na disposição do trecho romanesco de *Memórias de Um Sargento de Milícias*, no Brasil do 29 reinado e que com variante formais mais modernas chega até Macunaíma, a seu ver casa-se com o clima geral da poesia dos nossos modernistas. Basta observar "O mundo do menino impossível" no qual a disposição intelectual do poeta adulto e nacionalista destrói os brinquedos importados que os "vovós lhe deram" e coloca em seu lugar brinquedos que são verdadeiras maravilhas de criatividade infantil (no mundo do menino pobre), num faz-de-conta deveras interessante.

<sup>61</sup> ANDRADE, Oswald. Op. cit., pp. 148 e 150.

este último encontra o *justo tom* no "convite impresso em inglês" e resulta num poema enxuto e desenvolvido que assinala sua técnica modernista, sem dúvida uma das melhores de nossa poesia, sem que no entanto fique esmaecida a "visão encantada" da capital paulista, "glória da América contemporânea".

Voltando à poesia de Cardozo, vimos como ele opera a desregionalização da cor local nos poemas que contemplam "imagens do Nordeste", ao mesmo tempo em que vibra o acorde de uma visão desencantada sobre a paisagem possivelmente idílica. Da mesma forma procede nos poemas urbanos, nos quais o progresso pernambucano é visto com ressalvas. Em termos de comparação, o poema "Recife Morto" situa-se nos antípodas da visão encantada do "Recife" de Oswald de Andrade. Aliás, convém lembrar outra "imagem do Nordeste", distanciada da perspectiva de Cardozo. O poema "Evocação do Recife"<sup>62</sup>, do pernambucano Manuel Bandeira concilia a técnica modernista com a profundidade temporal das relações históricas (neutralizadas pela negação) e familiares; estas últimas vistas como reconhecimento nostálgico de um Recife que não existe mais:

*"RECIFE*  
*Não a Veneza americana*  
*Não a Mauritssatd dos armadores das índias Ocidentais*  
*Não o Recife dos Mascates*  
*Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois -*  
*Recife das revoluções libertárias*  
*Mas o Recife sem história nem literatura*  
*Recife sem mais nada*  
*Recife da minha infância*

<sup>62</sup> BANDEIRA, Manuel. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Nova

.....  
*Recife...*

*Rua da União...*

*A casa do meu avô...*

*Nunca pensei que ela acabasse!*

*Tudo lá parecia impregnado de eternidade*

*Recife...*

*Meu avô morto.*

*Recife morto, Recife bom, Recife brasileiro como a casa  
 [de meu avô"*

Como curiosidade da história literária brasileira, relembre-se que "Evocação do Recife" foi publicado, pela primeira vez, na *Revista do Norte* (1926) e, conforme assinala Gilberto Freyre, a pedido do mestre de Apipucos.<sup>63</sup> A publicação dá lugar a que Freyre sobreponha o poema "regionalista e, a seu modo, modernista" ao "Noturno de Belo Horizonte", do simplesmente modernista Mário de Andrade, publicado em 1924.<sup>64</sup>

Entre a dicção poética de "Recife Morto" e a de "Evocação do Recife", vemos principalmente a diferença de postura do Eu-lírico: a perspectiva temporal, em Cardozo, se distancia da relembração do Nordeste patriarcal que, em Bandeira, se mistura gostosamente com o cotidiano da infância, imprimindo um ritmo muito mais leve, mais adequado à técnica e à temática do Modernismo

---

↪<sup>63</sup> FREYRE, Gilberto. "Evocação do Recife" - é de forma modernista, valorizando, entretanto, valores regionais e tradicionais. Uma inspiração minha... como o Manuel Bandeira o reconhecia". Entrevista concedida a Rosa Maria Godoy Silveira e a Moema Selma D'Andrea, em 15/04/1983 no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Publicada em D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. Campinas, Ed. Unicamp, 1992.

↪<sup>64</sup> FREYRE, Gilberto. "E ao Noturno de Belo Horizonte não tardaria a se sobrepor como expressão prática de um novo gosto moderno-tradicional-regional, o Evocação do Recife". *Manifesto Regionalista*, p. 29.



# EVOCAÇÃO DO RECIFE

Versos de MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira escreveu para este livro os versos que se seguem. Versos de um lyrismo muito pessoal, com muita da voz da infância de cêro e de um certo desamor da vida adulta. Mas, Nelles se sente bem o Recife onde o poeta brincou menino — Recife não de todo des-

aparecido. O Recife da Rua da União, da Rua da Aurora, dos sinos de igreja anunciando a entrada em São José, com as suas velas de brando e de chales a respirar o ar doce da noite, com o "canta e canta, Manuel Bandeira é boje, no Brasil, o mais intenso dos nossos lyricos."

*Recife*

*Não a Veneza americana*

*Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais*

*Não o Recife dos Mascates*

*Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois --- Recife das revoluções libertárias*

*Mas o Recife sem história nem literatura*

*Recife sem mais nada*

*Recife da minha infância*

*A rua da União onde eu brincava de chicote queimado e partia as vidraças da casa  
de d. Aninha Viegas*

*Totônio Rodrigues era muito velho e botava o picenê na ponta do nariz*

*Depois do jantar a gente tomava a calçada com cadeiras mexericos namoros risadas*

*A gente brincava no meio da rua*

*Os meninos gritavam*

*Coelho sai*

*Não sai*

*Lá embaixo as vozes macias das meninas politonavam*

*Roseira dá-me uma rosa*

*Craveiro dá-me um botão*

*(Destas rosas muita rosa*

*Terá morrido em botão)*

*De repente*

*nos longes da noite*

*um sino*

*Uma pessoa grande dizia:*

*--- Fogo em Santo Antônio!*

*Outro contrariava: --- São José!*

*Totônio Rodrigues achava sempre que era São José*

*Os homens punham o chapéu saíam fumando*

Brasileiro e, finalmente, à descontração "humilde" que foi a marca deste grande poeta, segundo a expressão-síntese de Davi Arrigucci.

Cardozo reconhece a importância de Bandeira e vê nele não apenas a tradição poética brasileira, apenas iniciada, mas *sobretudo* a tradição européia presente em sua poesia: "A Manuel Bandeira: Homenagem Minha e de Uma Rua".<sup>65</sup>

*"No trecho em que termina na Rua Formosa,  
 Numa de suas casas, a Rua da União me foi moradia;  
 Era uma casa de corredor independente,  
 Das que conservam em mistério a sala de visitas;  
 - Tinha/tem um sótão com janela para a rua,  
 De onde se viam as palmeiras da Igreja dos ingleses*

*Uma noite me chamaram: alguém me procurava;  
 Desci a escada do sótão, fui até o corredor;  
 Diante de mim, sorrindo,  
 Estava o poeta: Manuel Bandeira;*

*Falou-me de Nicolaus Lenau, de Maurice de Guérin,  
 de Gonçalves Dias, de Antônio Nobre, de... de... de...  
 E vi, e contemplei/compreendi.  
 - Através dele: Um - um por um - todos os que vivem em  
 poesia.*

*- Estava presente, o pressentido.*

*Na/ da Rua da União passou/saiu para o Mundo  
 Um grande Poeta: Manuel Bandeira".<sup>66</sup>*

É chegado o momento de colocar um limite a este trabalho, mesmo contra a convicção de que a poesia de Cardozo ultrapassa, em larga medida, a intenção que foi posta em sua análise.

---

<sup>65</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., pp. 183 a 185.



Principalmente os poemas que estão datados de 1960 em diante. Longos poemas como "Arquitetura nascente & permanente",<sup>es</sup> em que a feição arquitetônica de Brasília se insinua numa conjuntura dramática, fruto da experiência/vivência de engenheiro-poeta. "Feitor" mas também cúmplice dos candangos dessas "novas ruas":

*"Vitruvius, Paládio, Bramante,  
Lúcio Costa - entre os navegantes -*

.....  
.....  
*Mansão. Castelo. Catedral.  
Marmórea manhã subindo  
Arbórea ascensão votiva  
Cingindo a cidade imortal.  
Volume a se conter bem de perto,  
Espaço a se expandir tão longe,  
Mar aberto a proa de navio,  
Trens coleando rampas nos montes...  
Ponte pênsil: raiz aérea  
Transpondo a beleza abissal,  
Avião a jato projetando  
O abismo em vôo monumental".*

.....  
*Atraídos pelo silêncio  
E pela paz noturna os homens  
Chegaram; por invias florestas  
Abriram sendas, e passaram,  
Das lianas através da renda,  
través 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*

---

<sup>es</sup> Ideia, *ibidem*, pp. 100 a 108.

*A pedra fria. Abriram portas  
 Cavaram profundas abóbadas,  
 Romperam pátios, galerias...  
 Possuídos de ciência infusa  
 Extraíram a noite-espuma,  
 Oclusa na rocha; e o ar de sono  
 Surdiu dessa noturna esponja.  
 Mas desse sono adormeceram.  
 E sonharam: campos de trigo,  
 pastos de ovelhas em colinas,  
 Níveis navios navegando  
 No mar. Sonharam a basílica".*

.....

*Homens de todas as jornadas  
 Chegaram e a chegar prosseguem;  
 Agora juntos se agasalham  
 Na mesma pele silêncio,  
 Contemplando as portas abertas.*

*Chegaram. Sombras esperadas.*

.....

*Homens de todas as fadigas  
 Chegaram. Sombras indolentes!  
 Magoados rostos doloridos...  
 Que a luz de um novo dia esperam  
 E na manhã de sol nascente  
 A pedra muge, dando alimento  
 Ao corpo exausto. As forças brancas  
 De cansaço se desalteram."*

Os poemas urbanos do início, próximos à linguagem baudelairiana do século XIX, tomam agora a expressão que o período desenvolvimentista de Kubitschek<sup>67</sup> imprime ao país, sem abandonar a feição clássica própria de sua poesia. Na verdade, ele reinstitui a linguagem científica - uma nova "costela de prata"<sup>68</sup> - que

<sup>67</sup> Cf. SIMON, Iuana Maria e DANTAS, Vinícius. "Poesia ruim, sociedade pior". *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, junho de 1985.

<sup>68</sup> No texto intitulado "A costela de prata de Augusto dos Anjos", Anatol Rosenfeld relaciona o poeta brasileiro com os poetas expressionistas alemães - Benn e Trakl, apontando a raiz dessa poesia no *frisson galvanique* da concepção baudelairiana. Segundo Adorno, lembrado por Rosenfeld, a "costela de prata" é um elemento inorgânico que interrompe o contínuo da língua, arrebatando-lhe o turvo conformismo. [...] "O termo especializado é, precisamente em consequência da sua artificialidade esotérica, um elemento alienígena que revela, através da

início do século surgia na poesia expressionista. 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 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".<sup>69</sup>

A produção que melhor revela esta nova linguagem está na trilogia de *Trivium*, composta dos poemas "Prelúdio e elegia para uma despedida", "Visão do último trem subindo ao céu" e "Canto da Serra dos Órgãos". O segundo, principalmente, atinge o clímax do caos moderno e da angústia do sujeito lírico - formalização que contém algo da limpidez e do equilíbrio das teorias da física e da matemática em contraste com o mundo do qual o trem "parte". O poema abriga, possivelmente, elementos da *Divina Comédia*<sup>70</sup> (e aqui vai apenas como sugestão de leitura), numa representação

---

sua alienação radical e sem concessões, a alienação encoberta da língua histórica que, em determinado momento, já não exprime a 'coisa' e, atrasada, se alheia dos significados em plena revolução". ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto*. 3 ed. São Paulo, Perspectiva, 1986, pp. 265 e 269.

<sup>69</sup> SIMON, Luana Maria e DANTAS, Vinicius. "Poesia ruia, sociedade pior", p. 55.

<sup>70</sup> De fato, há vários indícios de um diálogo interpoético entre a Trilogia de Cardozo e a *Divina Comédia*. Em "Prelúdio e elegia para uma despedida", comparem-se estes trechos: "Pois esse choro noturno e prolongado/Das estrelas - como se descesse/Da terra fria - como se subisse/E, por si mesmo, como se chorasse,/Não dará linguagem" (p.120, grifos meus) "Linguas estranhas, gírias em profusão,/exclamações de dor atentos de ira,/gritos, rangidos e bater de mão". *A Divina Comédia*. Tradução de Cristiano Martins. Belo Horizonte/Brasília. Itatiaia/INL, 1984, I vol., Canto III, p.121. E em "Visão do último trem subindo ao céu" a estrofe, a seguir, vem entre aspas tal como na *Divina Comédia* fica assinalada a fala de Virgílio: "Os ramos de todas as árvores/Agitados, convulsos, revoltos/Denunciaram o assassino...". (p.130) Veja-se agora o Canto XIII do *Inferno*: "Um ramo então colhi, a mão erguendo,/ a uma árvore vizinha, que, desperta,/bradou: 'Olha o que fazes me ofendendo?'. (p. 212)

(também possível) do contexto da década de 60, quando a utopia dos direitos democráticos mais uma vez se desfaz. O trem (o poeta?) se despede da terra em busca de um espaço luminoso de substâncias infinitas (o céu dantesco?) guiado pela locomotiva (Virgílio/Dante?): "Da história torpe dos homens,/Onde são tão poucas, sim, tão poucas, as páginas de glória/E muitas, quão muitas, as que são de infâmia", "O último trem da Terra chega à região dos mortos", "Do vértice da luz vai para o futuro aberto em cone,/e deixa em cone o passado fechado em sombra/Por toda a parte, e externo, e entorno domina o alhures/e dentro deste, em morte, a região de Nenhures./País de Nenhures: O Inferno!"<sup>71</sup>

Assim, 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: "O tempo não volta, como o espaço também não volta; o conceito de inversão do tempo e do espaço é apenas uma coordenada que faz parte da determinação de uma geodésica do mundo; o físico que descobriu que o elétron volta va, isto é, caminhava sobre sua geodésica do mundo, para o passado, na realidade não viu nisso um regresso: o elétron que caminha para o passado nada mais é que o pósitron que vai para o futuro. O tempo é firme e imóvel, foram os homens que em torno dele criaram a

---

<sup>71</sup> CARDOZO, Joaquim. Op. cit., pp. 128, 140 e 130, respectivamente.

ilusão de um movimento".<sup>72</sup> Creio ser esta a definição mais precisa para o diálogo que Cardozo estabeleceu entre o mito dos heróis do passado (a ilusão do movimento) e o presente inquietador (heróico à sua maneira) da modernidade no Recife.

Numa poesia reflexiva e dotada de alto grau de consciência, a solução encontrada pelo poeta é mais de ordem pessoal - isto é, mais poética<sup>73</sup> - e menos ao lado de programas e manifestos. Essa posição o coloca um tanto à margem da poesia modernista mais sôfrega das características da vanguarda e da concepção nacionalista abraçada pelo grupo modernista de 22. Daí a possível leitura alternativa que sua poesia oferece, entre outras.

Seu relativo isolamento encontra a parceria mais provável nas inúmeras reflexões que o poeta Drummond veicula no início de sua vida literária. Embora mantendo laços afetivos e longa correspondência intelectual com Mário de Andrade (e por extensão com o grupo paulista), o poeta mineiro desconfia do nacionalismo como programa estético que, "mesmo em suas manifestações mais amplas, é um princípio antipático".<sup>74</sup> Da mesma maneira não lhe atrai a concepção de "uma literatura genuinamente brasileira, apenas com a utilização de motivos genuinamente brasileiros. Assim, fazer poesia à *outrance* é um ingênuo delírio".<sup>75</sup> Se, naquele momento,

---

<sup>72</sup> *Idea*, *ibidem*, "Joaquim Cardozo, poeta-engenheiro, morre em Olinda". *Jornal do Brasil*, 05/11/78. A digressão sobre o tempo é de Cardozo.

<sup>73</sup> John Gledson aponta essa característica também em Drummond. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. Op. cit., p. 40.

<sup>74</sup> Apud John Gledson, op. cit., p. 34.

<sup>75</sup> *Idea*, *ibidem*.

Drummond se refere explicitamente "ao desejo de Oswald de voltar a um estado pré-cabralino de inocência"<sup>76</sup>, é provável que a mesma desconfiança acompanhe a proposta regionalista-tradicionista de Gilberto Freyre. As reflexões de Drummond encontram eco no desenvolvimento temático com que Cardozo trata os problemas da modernidade de sua província e de seu país.

Essa atitude de desprovincianização é outro ponto de contato entre os dois poetas e se revela na consciência de que a tradição literária brasileira, para vingar, teria que se abastecer de um conteúdo intelectual apreciável: "Drummond desconfiava muito da tentativa para criar uma 'tradição' brasileira da noite para o dia. O resultado será sempre uma falsificação e, ironicamente, também uma imitação".<sup>77</sup> É certo que não se pode fazer a acusação de provincianismo à poesia dos modernistas de 22; não é disso que se trata, mas de ressaltar a postura reflexiva e arredia de uns e o otimismo irreverente de outros.

Gledson aponta em Drummond outra característica que vemos em Cardozo, "... a atitude ambígua perante a cidade, onde se recusa a condenar ou aprovar a modernização, e o campo, onde a nostalgia se concilia com a consciência do atraso."<sup>78</sup> Aponta ainda, no poeta mineiro, a postura conflitiva, típica de Baudelaire,<sup>79</sup> e o niilismo que envolve as questões metafísicas<sup>80</sup> (o tom saturnino em Cardozo),

<sup>76</sup> GLEDSON, John. *Idea*, *ibidem*, p. 35.

<sup>77</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 37.

<sup>78</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 84.

<sup>79</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 83.

<sup>80</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 85.

ou ainda "o mal-estar mais cósmico, sem ao mesmo tempo perder contato com o cotidiano e o circunstancial".<sup>81</sup>

Assim, desde de 1930, poderemos ver atitudes similares de consciência artesanal e política entre os dois poetas, que esta rápida aproximação - já conclusiva - apenas registra. Não por acaso, Drummond compõe o poema "Outubro 1930"<sup>82</sup>, no qual tematiza os estragos físicos e morais que a Revolução de Trinta, marco da nova estratégia burguesa no país, causa à cidadania. O tom explícito do poema é certo que se opõe à leveza contextual do poema de Cardozo ("1930") que só o título entremostra; mas a intencionalidade do registro lírico é comum a ambos.

Enfim, num paralelo final, chegamos às *Impurezas do Branco*, poemas drummondianos da década de setenta, que ombreiam com as *Nove Canções Sombrias*, último depoimento poético de Cardozo - num dos períodos mais difíceis e lutosos para a sociedade brasileira. Dois poetas que, sem dúvida, transformaram em "problema literário" às imposições da modernidade em seu país e os efeitos correlativos em escala internacional.

---

<sup>81</sup> *Idea*, *ibidem*, p. 95.

<sup>82</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Op. cit., pp. 85 a 87.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T.W. *Teoria Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

————— e HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento*. 2. ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1986.

—————. *Notas de Literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5. ed. São Paulo, Martins Editora, 1974.

—————. *Poesias Completas*. Ed. crítica de Diléa Zamutto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Oswald. *Poesias Reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

—————. *Do Pau-Brasil à Antropologia e às Utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

APPOLINAIRE. *Alcools*. Paris, Gallimard, 1989.

—————. *Calligrammes*. Paris, Gallimard, 1988.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.



AUERBACH, Erich. *Mimesis*, a representação da realidade na literatura ocidental. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.

BANDEIRA, Manuel. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin*. Organização e Tradução de Flávio Khote. São Paulo, Atica, 1985 (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. *Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideologia*. São Paulo, Atica, 1988.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, 2. vol.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo, Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Educação pela Noite & outros ensaios*. São Paulo, Atica, 1987.

CARDOZO, Joaquim. *Poesias Completas*. 2. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

\_\_\_\_\_. *Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo, Massao Ohno; Recife, FUNDARPE, 1981.

\_\_\_\_\_. *O Coronel de Macambira* (bumba meu boi). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro, Alhambra, 1980, 8. vol.

CARVALHO, Gilberto Vilar. *A Liderança do Clero nas Revoluções Republicanas*. Petrópolis, Vozes, 1977.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. São Paulo, Ed. Grigalbo, 1977.

D'ANDREA, Moema Selma. *A Tradição Re(des)coberta: Gilberto Freyre e a literatura regionalista*. São Paulo, Editora UNICAMP, 1992..

DANTE. *A Divina Comédia*. Tradução e comentários de Cristiano Martins. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. (2. vol).

ELLIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo, Art Editora, 1989.

FREI CANECA. *Ensaio Político: crítica da Constituição Outorgada, Bases para a Formação do Pacto Social e outros*. PUC/Rio/Conselho Federal de Cultura/Ed. Documentário (Textos didáticos do pensamento brasileiro). vol. VII, 1976.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

FREYRE, Gilberto. *Tempo Morto e Outros Tempos*: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. (1915-1930). Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.

———. *Manifesto Regionalista de 26* (com texto introdutório do autor: vinte e cinco anos depois). Recife, Edições Região, 1952.

———. *Região e Tradição*. (Prefácio de José Lins do Rego). Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.

FRYE, Northop. *Anatomia da Crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, 1973.

GARATE, Miriam Viviana. *Aproximação à Estética Borjeana*: esboço de uma topografia poética. Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de Teoria Literária da UNICAMP em 1991.

GLEDSON, John. *Poesia e Poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo, Duas Cidades, 1981.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972-1982. vol. 1: 4. ed., 1982; vol. 2: 2. ed., 1972.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1985.

JAMESON, Friedrich. *Marxismo e Forma*: teorias dialéticas da literatura no século XX. Tradução de Iunna Maria Simon et. al. São Paulo, Hucitec, 1985.

LAFETA, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

———. *Figuração da Intimidade*: imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo, Martins Fontes, 1986.

- LEFEBVRE, Henry. *Introdução à Modernidade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980, 2 vol.
- LUBAMBO, Cátia Wanderley. *Bairro do Recife: entre o Corpo Santo e o Marco Zero*. Recife/CEPE, Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1991 (Coleção Gilberto Freyre, 01).
- LUKACS, Georg. *Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Editora Presença, s/d.
- MELO NETO, João Cabral de. *Auto do Frade*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- . *Poesias Completas (1940-1965)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975.
- MELLO, Evaldo Cabral de. *Rubro Veio: o imaginário da Restauração Pernambucana*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- . *O Nome o Sangue: uma fraude genealógica no Pernambuco colonial*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- MELLO e SOUZA, Gilda de. *Exercícios de Leitura (o baile das quatro artes)*. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
- MONTENEGRO, João de Souza. *O Liberalismo Radical de Frei Caneca*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1978.
- MORSE, Richard M. *O Espelho de Próspero: cultura e idéias nas Américas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Nordeste 1817: estruturas e argumentos*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

- \_\_\_\_\_. *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974). 3. ed. São Paulo, Ática, 1977.
- NOVAIS, Fernando. "Passagem para o Novo Mundo". In: *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 09, jul. 84.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PAES, José Paulo. *Gregos e Baianos*, ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PRADO, Antonio Arnoni. 1922: *Itinerário de Uma Falsa Vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo, Brasiliense, 1983 (Primeiros Vãos).
- REGO, José Lins do. *Gordos e Magros: ensaios*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo, Coleção Buriti, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Texto e Contexto*. 3. ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas: forma literaria e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis/*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo, Brasiliense, 1985.

SIMON, Iumna Maria. *Uma Poética do Risco*. São Paulo, Atica, 1978. (Coleção Ensaio, 43).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org e int. de João Alexandre Barbosa. Trad. de Maíza Martins Siqueira. São Paulo, Iluminuras, 1991.