



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

WILCK CAMILO FERREIRA DE SANTANA

**EU SOU O QUE VEJO:**

o caminhar como expressão estética da paisagem  
na poética de Joaquim Cardozo

Recife

2021

WILCK CAMILO FERREIRA DE SANTANA

**EU SOU O QUE VEJO:**

o caminhar como expressão estética da paisagem  
na poética de Joaquim Cardozo

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal de Pernambuco em cumprimento às  
exigências complementares para a obtenção  
do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Brenda Carlos de Andrade

Recife

2021

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S232e Santana, Wilck Camilo Ferreira de  
Eu sou o que vejo: o caminhar como expressão estética da paisagem na poética de Joaquim Cardozo / Wilck Camilo Ferreira de Santana. – Recife, 2021.  
133f.

Sob orientação de Brenda Carlos de Andrade.  
Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2021.

Inclui referências.

1. Teoria da Literatura. 2. Movimento Regionalista - Joaquim Cardozo. 3.Expressionismo. 4. Poesia. 5. Paisagem. I. Andrade, Brenda Carlos de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2022-130)

WILCK CAMILO FERREIRA DE SANTANA

**EU SOU O QUE VEJO:**

o caminhar como expressão estética da paisagem  
na poética de Joaquim Cardozo

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal de Pernambuco em cumprimento às  
exigências complementares para a obtenção  
do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 23/08/2021.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Brenda Carlos de Andrade (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sherry Morgana Justino de Almeida (Examinadora Externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

***In memoriam*** de Luiz Camilo, meu avô, que se encantou pouco antes de ter em mãos a alegria deste trabalho.

## AGRADECIMENTOS

Empreender um trabalho como este é sempre um processo labiríntico em que, na maioria das vezes, não se sabe ao certo onde vamos desembocar. Neste caminho, imprevistos é que não faltam: mudanças de percurso, incertezas e questionamentos sem fim. O labirinto, desse modo, dramatiza nossas escolhas, apura nossos sentidos e, mais do que nos fazer perder a direção, ele nos recoloca. Se, no entanto, gastamos mais tempo para percorrer um dado trajeto, é certamente porque este caminho, por vezes tortuoso, tem mais a nos ensinar do que uma simples linha reta. Nele, perder-se é se encontrar. No decorrer desse processo por acréscimos e retomadas, idas e vindas, é que algumas pessoas que nos rodeiam se tornam essenciais, por isso, uma das coisas mais importantes no desenvolver desta pesquisa foi ter a sorte de estar com pessoas que caminharam ao meu lado.

Agradeço a todos os professores que me impulsionaram nesta travessia, em especial a Brenda Carlos por, de forma muito solícita, ter aceitado ser a orientadora desta pesquisa. A Sherry Almeida pelos olhos sempre atentos sobre o meu texto, por ter sonhado comigo o futuro deste trabalho. A Anco Márcio pela generosidade com que acreditou nas minhas ideias, pelo espaço sempre aberto ao diálogo e à inquietação. A Alfredo Cordiviola, Antonio Paulo Rezende e Darío Sánchez por compartilharem perspectivas enriquecedoras que me fizeram pensar este trabalho de tantas maneiras. Quero agradecer à minha família, sobretudo a Sandra Maria e a Carlos Camilo, meus pais, por todo amor e dedicação incomensuráveis. Aos amigos que atravessaram junto a mim as veredas do mestrado, e aos que estavam perto mesmo longe: sem vocês a caminhada seria mais difícil! Agradeço a Camila Emerenciano pela inspiração para seguir em frente, por trilhar comigo todos os caminhos. A Eduarda Abelenda por acolher, com desvelo, as inquietações que me ocorreram ao longo desse processo e, também, por emprestar a estas páginas sua poesia leitora. A Jhonata Clarck, cujo cuidado, carinho e paciência foram infinitos.

Agradeço, ainda, à Fundação Joaquim Nabuco, onde, desde os tempos de estagiário, tenho a oportunidade de manter contato com materiais e obras indispensáveis à minha formação, em principal à Editora Massangana, na qual tive a oportunidade do encontro com a obra de Joaquim Cardozo. Agradeço igualmente ao Memorial Denis Bernardes pelo entusiasmo com que este estudo foi acolhido.

Ao CNPq pelo financiamento para a realização desta pesquisa.

Aquele chão me fazia recordar outros chãos por onde passei caminhando a pé. Outros chãos! Terras que me revelaram muitas coisas do barro e da areia, de esforço e de cansaço. Muita coisa de suspeita e de incerteza aquele caminho me lembrava. Mas caminhava e refletia, meditava sobre estórias que já tinha lido; pensei que estava ali vivendo o que algures já tinha lido. Já tinha lido! Era a constatação de que a marcha do homem era o rodar de um fragmento de roda, a material verificação de que os pés, caminhando, descrevem no ar uma roda imaginária, com apenas visível um seu fragmento (CARDOZO, 2007, p. 474-475).

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema o caminhar na construção poética da paisagem no livro *Poemas*, de Joaquim Cardozo, poeta recifense. Considerando que caminhar é uma maneira de revisitar e (re)construir espaços, temporalidades e experiências, o objetivo geral do trabalho é estabelecer, por meio da figura do poeta como caminhante, relações entre o literário, o social e o simbólico, arrolando poesia e paisagem. No esforço de estabelecer associações entre a memória, o texto poético e o espaço, a pesquisa está norteada em torno da ideia de paisagem, e de sua representação, definida pelo crítico e teórico Michel Collot (2013). Na sua perspectiva, a transformação da apreensão espacial, perpetrada por Baudelaire, renovou as formas de captar as paisagens que marcam a poética vanguardista. *Poemas*, produzido entre as décadas de 1920 e 1940, logra captar traços desta lírica moderna. Esta leitura, então, defende que o modernismo cardoziano articula elementos do Regionalismo de 1926, que particulariza aspectos estéticos e civilizatórios do regional enquanto faceta de um país – para além do seu eixo sulista, mas longe de representar um rechaço aos movimentos cosmopolitas de sua época; com elementos da poesia vanguardista expressionista, criando paisagens de um Recife que se afirmava particular e fantasmagórico, regional e universal, resvalado por um jogo de luz e sombra. Neste sentido, foi de suma importância o diálogo com autores que tangenciam questões relativas à lírica moderna, como é o caso de Friedrich (1978); bem como o conceito de imagem apoiado em Bosi (2000) e Paz (1996); assim como dos que trazem à baila pontos concernentes ao Regionalismo, com apoio nas ideias de Barros (2015) e Freyre (1996). Para a exploração de traços expressionistas, buscou-se sublinhar, na leitura dos poemas, elementos desta estética por meio do pensamento de estudiosos como Cardinal (1984), Eisner (1985) e Wolf (2004). Em suma, caminhar, para este trabalho, é uma forma de ler, e a paisagem da memória e da imaginação torna-se um texto. É, pois, da prática criativa do caminhar que é feito o livro que marca a estreia de Joaquim Cardozo na poesia, representando uma expressão da experiência no mundo, com a tradição regional, e com formas impressas no método de observar.

**Palavras-chave:** Movimento Regionalista de 1926; Joaquim Cardozo; Expressão poética do caminhar; Expressionismo; Poesia e Paisagem.

## RESUMEN

Esta disertación estudia el tema del caminar en la construcción poética del paisaje en el libro *Poemas*, de Joaquim Cardozo, poeta recifense. Considerando que caminar es una forma de visitar y (re)construir espacios, temporalidades y vivencias, el objetivo general de la pesquisa es establecer, a través de la figura del poeta como caminante, relaciones entre lo literario, lo social y lo simbólico, relacionando poesía y paisaje. Con la intención de establecer relaciones entre la memoria, el texto poético y el espacio, la investigación se guía en torno a la idea de paisaje, así como de su representación, definida por el historiador y teórico Michel Collot (2013). En su perspectiva, la transformación de la aprehensión del espacio, realizada por Baudelaire, reformuló las formas de plasmar los paisajes que marcaron la poética de vanguardia. *Poemas*, escrito entre las décadas de 1920 y 1940, logra capturar huellas de esta poética moderna. Por lo tanto, esta lectura sostiene que el modernismo cardoziano articula elementos del Regionalismo de 1926, que particulariza aspectos estéticos y civilizatorios del paisaje regional como faceta de un país – más allá de su eje sur, pero sin la intención de rechazar los movimientos cosmopolitas de su época; con elementos de la poética expresionista, creando paisajes de un Recife particular y fantasmagórico, regional y universal, superpuesto por un juego de luces y sombras. En este sentido, fue de suma importancia el diálogo con autores que abordan temas relacionados con la lírica moderna, como Friedrich (1978); asimismo como el concepto de imagen apoyado en Bosi (2000) y Paz (1996); así como los que plantean puntos sobre el Regionalismo, con respaldo en las ideas de Barros (2015) y Freyre (1996). Para lectura de rasgos expresionistas, destacamos, en la lectura de los poemas, elementos de esta estética a través de estudiosos como Cardinal (1984), Eisner (1985) y Wolf (2004). En conclusión, caminar, para este trabajo, es una forma de leer, y el paisaje de la memoria y de la imaginación se convierte en texto. Es, por lo tanto, de la práctica creativa del caminar que se realiza el libro que lanza Joaquim Cardozo en la poesía, representando una expresión de la experiencia en el mundo, con la tradición regional y con las formas impresas en el modo de observación.

**Palabras-clave:** Movimiento Regionalista de 1926; Joaquim Cardozo; Expresión poética del caminar; Expresionismo; Poesía y Paisaje.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>UMA BREVE HISTÓRIA DO CAMINHAR</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>PRIMEIROS PASSOS</b>	<b>14</b>
<b>3</b>	<b>O CAMINHAR COMO CHAVE DE LEITURA DA POÉTICA E DA VIDA DE JOAQUIM CARDOZO</b>	<b>20</b>
<b>4</b>	<b>A RESPEITO DO REGIONALISMO E DO MODO PARTICULAR DA OBRA DE JOAQUIM CARDOZO DE SER MODERNISTA</b>	<b>31</b>
<b>5</b>	<b>A PAISAGEM COMO FORMA DE VER O MUNDO</b>	<b>53</b>
5.1	A cidade e os aspectos da região como marca da poética cardoziana	53
5.2	Um poeta paisagista: expressões de um modernismo regionalista	62
5.3	Todos os caminhos levam à cidade	70
5.4	Joaquim Cardozo, um <i>anti-flâneur</i> na periferia do capitalismo	77
<b>6</b>	<b>A PAISAGEM QUE VEMOS, A PAISAGEM QUE NOS OLHA</b>	<b>89</b>
6.1	Poesia e melancolia	89
6.2	A paisagem da morte em torno da cidade	98
6.3	A atmosfera fantasmagórica da noite e a expressividade das sombras	107
6.4	Caminhando por uma cidade de luz e sombras	115
<b>7</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>125</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>129</b>

## 1 UMA BREVE HISTÓRIA DO CAMINHAR

Enquanto ser social, nossas formas de compreender e modificar o mundo são forjadas pela cultura, inclusive ações que parecem tão naturais, como o caminhar. Estudos sobre a relação entre antropologia e anatomia humana<sup>1</sup> defendem que caminhar sobre duas pernas foi o mecanismo que provocou a expansão do nosso cérebro, sendo este, portanto, o primeiro marco daquilo que viria a ser o domínio territorial do homem sobre o planeta. Embora a questão seja atravessada por perspectivas diversas, pode-se dizer que a singularidade dos seres humanos é marcada pela consciência, e o corpo, de certo modo, deu forma a isso. O fato de termos ficado de pé para caminhar foi o obstáculo que atravessamos na busca por formas mais eficientes de modificar o mundo. A transição para o bipedalismo, portanto, não criou o intelecto, mas tornou possível seu surgimento, de modo que pensar e caminhar passaram a ser ações complementares. O caminhar, em resumo, moldou nossos corpos e nos propiciou a expansão desde o continente africano – que marcam a Pré-História.

A palavra “caminhar” possui significados diversos na língua portuguesa. Em sentido amplo, expressa percorrer um caminho a pé, mas, também, desenvolver-se, progredir. A própria etimologia do vocábulo remete ao latim vulgar e deriva do substantivo “camminum” adicionado da dissidência “ar”, no processo de transformação deste nome em verbo: *caminhar*. De acordo com o pensamento da escritora estadunidense Rebecca Solnit (2016), o objeto desta prática física é a maneira como exercermos atos universais com significados particulares, pois, da mesma forma que diversas ações podem aparecer submersas de impressões culturais, também acontece com o caminhar, e é por essa razão que, perpassada por sentidos diversos, sua história faz parte do imaginário. Foi caminhando que o homem deu forma a uma infinidade de lugares e de hábitos. Não há, então, como mensurar o impacto de sua revolução, mas sabe-se que o ato de caminhar reformulou os mundos físico e intelectual, criou parques, trilhas e um vasto corpo de arte e literatura quase sem precedentes.

---

<sup>1</sup> “The development of erect walking may have been a crucial initiating event in human Evolution” [O desenvolvimento da capacidade de caminhar ereto foi um acontecimento crucial para a evolução humana, tradução realizada pelo do autor], como sentença Owen Lovejoy (1988, p. 118), eminente estudioso da relação entre antropologia e anatomia humana.

Segundo o francês Frédéric Gros (2011), grandes filósofos como Kant, Foucault e Nietzsche, usavam da caminhada para arejar os pensamentos. Muitos alegariam que os antigos caminhavam para refletir e uma das hipóteses que embasa a teoria era o fato de que Aristóteles percorria pequenas distâncias a pé enquanto pensava; por esse motivo dizem que ele lecionava andando para os filósofos ali formados, então chamados de “peripatéticos”. Há, portanto, algo no caminhar que estimula e aviva os pensamentos, como se o corpo precisasse de movimento para acionar a mente. Nesse caso, pode-se dizer que essa é uma atividade física, mas também estético-filosófica, liga nossa mente ao mundo, como pensou Francesco Careri (2013) em sua teoria da deriva. Isso porque os ritmos corporais que o ato de caminhar integra, gera processos mentais, como se o passo do caminhante moldasse em uma narrativa coerente os pensamentos que provoca. É nesse sentido que é possível relacionar a atividade do caminhar com a criação literária, tendo em vista que essa é uma fonte inesgotável de inspiração de ideias, uma maneira de explorar o imprevisível e o incalculável, sendo possível ler a tradição literária atravessada pelo tema do caminhar.

Na tradição helênica, o caminhar do errante Ulisses (ou de Odisseu), na obra de Homero [século VII a.C.], é feito pela astúcia do herói fora das poses do mundo grego. Séculos mais tarde, na Atenas que transacionava da oralidade à institucionalização da escrita, as narrativas de Heródoto eram retiradas de suas navegações e de caminhadas pelo Egito. Ainda no mundo grego, é no caminhar que, na tragédia de Sófocles [por volta de 427 a.C.], Édipo, menos rei que errante, encontra-se com Laio para confirmar a condenação de sua família. Se na história e na poesia o caminhar teve papel central, também na filosofia o herói socrático é um andarilho que provoca ironicamente a *intelligentsia* da cidade-estado de Péricles. Se Ulisses era o herói errante e astuto que representava as experiências do homem grego no exterior, a épica do mundo romano, *Eneida*, de Virgílio [19 a.C.], fala de um herói igualmente errante, também na diáspora do pós-guerra, porém, do lado troiano, assim, Eneias poderá fundar a Roma que Augusto, mecenas de Virgílio, poderia propagandear pela via da épica.

Com o arvorecer do Medievo, o Cristianismo tornou-se a cosmovisão dominante. Na produção literária, as velhas lendas pagãs orais eram instrumentalizadas pelo pensamento cristão escrito dos eclesiásticos. O caminhar, assim como a arte, estaria a reboque do cristianismo. As hagiografias da Baixa Idade Média representavam os santos caminhantes, tentados pelos

demônios, vivendo da benemerência, palmilhando desertos para sustentar sua fé. Embora a Idade Média seja entendida pela ruralização própria do feudalismo, não se pode pensar este período como mera imobilidade. Ao contrário, a Europa era um continente vincado por malhas de caminhos por onde transitavam figuras como o santo andarilho das hagiografias, os segreiros com sua lírica amorosa ou o cavaleiro da cruzada, que seria matéria da Novela de Cavalaria. Somente uma obra como a *Dante Alighieri* [entre 1304 e 1321], firmada no ocaso da Idade Média, seria capaz de perturbar os modelos medievais, na sua ligação entre as tradições cristãs e mundo helênico. Seu caminhar pela estrutura cristã do inferno, céu e purgatório é feita com a ajuda do maior dos poetas romanos.

As sendas metafísicas e gravitacionais se rompem em uma modernidade marcada pela laicização, racionalização e por um sistema econômico de dimensões globais. As narrativas de viagem, inauguradas pela Colonização no processo de acumulação primitiva desta estrutura produtiva transcontinental, testemunham o assombro e o etnocentrismo do homem branco em suas deambulações pelo Novo Mundo, de modo que o caminhar assume outras densidades, como em *Robinson Crusoe* [1719] e a experiência de viajar no mundo marcado pelo capital. Na narrativa do romance, gênero que se confunde com o avanço da modernidade e seus traços elementares, o andarilho não mais segue os passos traçados por deuses, como na Antiguidade, ou pelo pensamento cristão, como na Idade Média. *Dom Quixote* [1605], de Miguel de Cervantes, livro que inaugura o romance ocidental moderno, apresenta um caminhante desvalido, preso dentro de suas próprias dimensões mentais e incapaz de ligar-se ao seu contexto. Não se trata mais de um caminhante de destino heroico, como Ulisses, é um caminhante em um mundo desencantado.

No desenvolvimento vanguardista do romance, escritores como James Joyce e Virginia Woolf, tentando descrever o funcionamento da mente, desenvolveram a técnica de escrita chamada “fluxo de consciência”. Em seus respectivos romances, *Ulysses* [1920] e *Mrs. Dalloway* [1925], os pensamentos dos protagonistas se desenvolvem melhor quando se movimentam. Esse tipo de raciocínio é relacionado ao caminhar. Os romances supracitados são sintomas de um século em que a vida ocidental assumia contornos citadinos e o andejar se confunde com a vida nas vias urbanas. Mesmo nos caminhantes perdidos do mundo absurdo de Franz Kafka, trata-se de um mundo urbano. Em uma direção parecida, a reformatação do gênero apreendido por Machado de Assis, expoente

do romance no Brasil, permite que seus personagens apresente as contradições do país por meio de suas caminhadas pelas ruas urbanizadas do Rio de Janeiro. Mesmo em textos onde o mundo rural se sobressai, como a narrativa do Romance de 30 (cf. BUENO, 2015), trata-se de personagens dentro de êxodos, como é o caso da família de retirantes em *Vidas secas* [1938], de Graciliano Ramos – romance que aponta as contradições desta periferia do capitalismo.

Na lírica moderna, o caminhar torna-se também um tema importante. Autores como Charles Baudelaire não somente resgatam as narrativas sobre o caminhar dos ultrarromânticos pelas tabernas e breus das cidades, mas renovam a percepção de poesia através do movimento do *flâneur*, homem que possui a disposição de caminhar pelas ruas e retira do fugidio a eternidade própria do sublime artístico, como o autor de *Flores do Mal* [1857] entendia o papel do artístico moderno. No choque entre o rural e urbano, entre o passado e o presente, caminha, na periferia do capital, o eu poético de Joaquim Cardozo, poeta recifense estudado nesta dissertação. Na sua poética, o caminhar é tanto um vetor de seu olhar sobre as contradições urbanas, como um modo de criar paisagens da região. Trata-se de um caminhar não somente espacial, mas também temporal. Nesta profundidade espaço-temporal que caminha, é capaz de perceber as matemáticas da arquitetura e as filigranas das ruínas.

Em linhas gerais, os pés, ao longo do percurso que deu forma à consciência humana, foram um importante mecanismo de desbravamento do mundo. Embora a sua história faça parte de tantos campos, o que se propõe escrever no decorrer desta dissertação – que usa o caminhar na construção da paisagem como chave de leitura para a realização de uma crítica poética acerca da obra cardoziana –, é um fragmento, e só se torna possível por meio da caminhada do poeta pelo mundo. O que interessa ressaltar é que esse seu caminhar ajuda a pensar relações estabelecidas entre a poesia e o cosmo a partir do pressuposto de que a interação com o espaço pode provocar formas de viver e de pensar essa relação. A poética cardoziana, mais especificamente o livro *Poemas*, é, por fim, um campo propício para refletir a experiência que se inscreve no sensível da linguagem. Nesse caso, o fenômeno da paisagem, advindo dessa relação entre caminhar e pensar, fornece, para este estudo, um modelo para se debruçar acerca da complexidade da realidade de forma a articular diferentes aportes entre o homem, a literatura e o mundo: entre as densidades subjetivas do eu poético e as contingências da realidade objetiva.

## 2 PRIMEIROS PASSOS

Percorrer uma distância a pé implica realizar um movimento aleatório acompanhado de uma série de perspectivas que variam no decorrer do tempo e do espaço, de modo que esse movimento produz imagens no corpo e na mente. Sendo a percepção espacial marcada pela subjetividade, a imagem mental é, como pensa Alfredo Bosi (2000), crítico e historiador da literatura brasileira; análoga à finitude do corpo que olha. É a partir da sensação visual que o homem tem a dimensão, as formas, e as cores da natureza. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência. O que, em outros termos, podemos caracterizar como paisagem, tendo em vista que esta mantém ligação direta com o ato de contemplar, sendo, portanto, a imagem de um espaço percebido. Assim, movimentar-se está associado à mudança de posição, indicando uma perspectiva. Isso para dizer que, no decorrer dos caminhos a serem galgados por esta pesquisa, caminhar está relacionado ao movimento do corpo poético no bojo da poesia de Joaquim Cardozo, poeta, crítico, dramaturgo, contista e engenheiro recifense. É o olhar que transforma o local em paisagem, pois constitui a primeira configuração dos dados sensíveis.

*Poemas*, primeiro livro de Joaquim Cardozo, publicado por amigos, em 1947, em virtude à comemoração do aniversário de cinquenta anos do poeta, é uma fonte para pensar essa relação paisagística, pois fornece a expressão do espaço vivido. Neste viés, o pensamento do francês Michel Collot (2013) tem um papel essencial para esta leitura. É de suma importância sua abordagem teórico-metodológica em torno da noção de paisagem e de suas implicações acerca do discurso literário. Seu conceito de “pensamento-paisagem” – sugerindo que perceber a paisagem não dá apenas a ver, mas a pensar – é importante no sentido de que alinha caminhar e pensamento na construção da obra poética. Disso, é possível destacar a experiência como fonte do sentido, a paisagem como imagem do mundo vivido e a diferenciação da paisagem enquanto capacidade perceptiva frente a leituras meramente objetivas e geográficas. Daí a importância da poesia na intersecção entre pensamento, espaço e linguagem. É nessa perspectiva que Collot nos ensina a lição que a paisagem não se trata apenas de um fenômeno social, econômico e político, mas que nela pode ser investido significações coletivas e individuais. Diante disso, nesta pesquisa, a paisagem é tomada como referência para a estrutura significativa da composição

poética. Destarte, a poesia é encarada como um campo propício para pensar a experiência que se inscreve, como defende o autor, no sensível da linguagem.

Pensando por outra ótica, esse processo diz respeito a um tipo de racionalidade que se baseia na oposição do sensível e do inteligível, da coisa pensante e da coisa extensa. A paisagem ressalta uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmo, de modo que as ações de ver e pensar – segundo Collot –, sugerem que a paisagem provoca o pensar e que esse pensamento se desdobra em paisagem. Isso implica que a paisagem, que nasce do encontro de um ponto de vista com o mundo, desencadeia o pensamento, de forma que certas ideias no advenham dessa relação com o olhar. Assim, determina-se por três componentes: um local, um olhar e uma imagem, sendo resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação, quer dizer: um fenômeno, que não é nem uma pura apreensão, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista, avivado pela memória do olhar, como defende o autor:

A relação que a experiência da paisagem estabelece entre a extensão de uma região [de um país] e aquele que a observa é uma modalidade especificamente humana do vínculo que une todo ser vivo ao seu meio. Um ambiente não é suscetível de se tornar uma paisagem, senão a partir do momento que é percebido por um sujeito (COLLOT, 2013, p. 19).

Isso implica dizer que só o homem é capaz de, diante da natureza, manter uma distância necessária para a abertura de um mundo comum entre ele e o seu meio, e isso ultrapassa os limites materiais do território e se liga a uma dimensão subjetiva do espaço, que, no dizer do teórico francês, é a paisagem. Construída dentro dessa dimensão, a paisagem depende do ponto de vista de quem olha, que percebe a si mesmo no instante em que percebe o mundo. Não se trata, pois, de uma construção estrutural, mas de uma construção contingente. Uma constituição simultânea de um conjunto e de um sentido. A paisagem, no já mencionado livro de Joaquim Cardozo, preserva essa ancoragem perceptiva e subjetiva: ela não é a própria região, mas um aspecto dela, pensada e construída de acordo como se apresenta ao olhar de seu observador. Para o filósofo supracitado, que em sua *Poética e filosofia da paisagem* traça um panorama da representação paisagística do mundo ocidental, essa poética do eu mantém relação com a modernidade surgida da obra de Baudelaire, autor muito caro a esta pesquisa, posto que é através desse poeta francês que se veem aspectos

essenciais da lírica moderna, sobretudo sua relação com o prosaísmo; com efeito, o autor de *Flores do Mal* (2019) estabeleceu uma nova forma de criar a paisagem, uma vez que está centrada na espacialização do sujeito, em uma tensão entre o imaginário e a realidade concreta, entre o subjetivo e o objetivo.

Com o advento da modernidade, a percepção da paisagem urbana foi associada a um homem caminhando, como que sozinho, pelas ruas. Nesse cenário, a heterogeneidade e a variedade passam a ser aspectos evidentes. Diante disso, o tema da cidade como ermo se tornava recorrente para a literatura. A esse respeito, o pensador britânico Raymond Williams (2011) afirma ser a experiência fragmentada uma condição perceptiva da imagística moderna, visível, por exemplo, na pintura, como no Cubismo, e, ainda mais evidente, no cinema, no que diz respeito ao corte e à montagem, sendo o próprio desenvolvimento deste associado a um indicativo de movimento e de velocidade criado pela era moderna. Isso porque o ambiente visual humano não dá a ver tudo ao mesmo tempo, mas em um agrupamento de perspectivas parciais, que se modificam e se completam à medida que nosso ponto de vista se desloca. É, portanto, baseado na prática do caminhar como fonte de sentido e de expressão e do método ficcional da paisagem que esta pesquisa parte.

O pensamento paisagístico presente na obra desse poeta, proveniente da interação entre o sujeito e seu ambiente visual, permite pensar sobre a poesia e sua relação com o mundo, a partir da ideia de que a paisagem pode provocar uma ou outra forma de refletir essa relação. Considerando que o poeta toma o corpo que caminha como referência, procura-se, em alguma medida, compreender como essa questão foi expressa para a construção da paisagem poética. Pensando na relação entre paisagem e modernidade, o foco do trabalho está em entender como processos que alteravam o universo urbano na modernidade influenciaram as formas de vivenciar e narrar a experiência na poesia cardoziana, centro desta pesquisa. Nesta direção, considera-se que caminhar é uma maneira de visitar e (re)construir espaços, temporalidades e vivências, de modo que a escrita tem base na leitura de uma espacialidade social e cultural que é transformada em paisagem a partir da recriação que se sustenta e fundamenta tanto no visível como no invisível. Desse modo, o objetivo geral da pesquisa é estabelecer uma relação entre o literário, o social e o simbólico, relacionando, na leitura do livro *Poemas*, poesia e paisagem a fim de realizar uma análise de representações e imaginários localizados na sua obra.

No esforço de estabelecer relações entre a memória, o texto poético e o fenômeno paisagístico, esta dissertação cumpre a função de escrever e interpretar a paisagem que emerge do literário, de maneira que o texto, por vezes, aponta para o encontro de formas poéticas com o desenho urbano, e o caminhar lança metáforas nessa construção dando uma ideia de conjunto ao trabalho em torno da palavra e sua relação com o mundo. É esta, pois, uma leitura condicionada pela memória. O olho do eu poético fixa fragmentos que geometrizam uma paisagem cultural escrita que, como um todo inesgotável, se refaz a cada leitura, deixando sempre uma margem a ser explorada. Um dos alvos deste trabalho, que se volta para a produção poética de Joaquim Cardozo entre os idos de 1920 e 1940, se debruçando em maior fôlego na leitura do livro *Poemas*, é reconstruir, tendo como base a forma de seus poemas, sua experiência reveladora do trânsito da modernidade a fim de compreender a construção de suas paisagens poéticas sob perspectivas que visam à procura de diferentes representações urbanas e regionais impressas na sua obra.

O caminhar, nesse caso, oferece movimento ao texto poético e propicia uma perspectiva do espaço. A representação, através da deambulação, cria um microcosmo que transforma o espaço em objeto estético. Caminhando, seja pela cidade, seja por terrenos distantes da região, o poeta busca o manancial de sua arte. Cedo descobriu que a atividade do caminhar oferece imagens, sons e pensamentos, como se sua obra fosse uma cartografia do sensível. Esse caminhar oferece também um caminho, uma senda à interpretação de sua obra. O movimento é uma composição de paisagens, posto que, ao observar o mundo, o poeta não extrai daí um realismo totalizante, mas tem como trabalho estético a seleção de elementos que aparecem à sua frente para, enfim, plasmá-los pela articulação verbal própria da poesia. Caminhar é, pois, uma forma de percepção criativa, e a natureza expressa-se por meio da sensibilidade do artista, que trabalha junto às linhas da natureza em vez de fazer uma simples imitação.

Sendo a perambulação na lírica cardoziana um movimento estético que contém uma expressão intencional, uma comunicação de um estado de espírito, o seu processo poético brota durante a execução da performance, de forma que o caminhar é a expressão que dá forma ao gesto da paisagem. Assim, pode-se dizer que essa obra manifesta sua capacidade expressiva de forma amplificada e, por isso, como pensa Roger Cardinal (1984), o diálogo com a estética expressionista aparece como um alinhamento da criatividade com os impulsos

emocionais. Assim, quando o poeta se permite a escrever a partir da experiência do caminhar, ele oferece ao leitor a expressão dos sentimentos que tem como ponto de partida a própria vida. É nesse ponto que os elementos da cosmovisão da sua lírica entram dialoga com traços da estética expressionista, tendo em vista que, quando caminha, sugere uma equivalência entre a expressão e os movimentos físicos, como se o ato expressivo dessa forma a impulsos espontâneos, sendo o caminhar uma dimensão reflexiva do processo criativo.

Assim, pode-se dizer que o eu poético cardoziano evoca paisagens que encarnam estados subjetivos. A cada imagem, ele vai acumulando dados que correspondem não somente a um lugar, mas a uma atmosfera emocional. Por essa razão, há, por vezes, nessa poética, uma tendência voltada para a visão negativa da realidade, sendo esse mais um recurso que evidencia um diálogo com a estética expressionista, recriando, por vezes, um mundo degradado, conforme será estudado. Com efeito, seu subjetivismo se encontra centrado em uma crise do eu, sendo esse, como pensa Lotte H. Eisner (1985), um ponto comum da problemática expressionista da sensibilidade, deixando evidente uma tensão entre o mundo subjetivo e objetivo. Nesse sentido, quando caminha e a partir disso produz paisagens, ele promove, em termos simbólicos, um ataque à racionalização, uma vez que assume a capacidade de estabelecer um conteúdo espiritual com um fenômeno da natureza, sendo o caminhar a forma de expressão desse sentimento transbordante e irreprimível.

Isto posto, centrado na chave de leitura do caminhar, e sendo este o segundo capítulo, no terceiro ponto desta dissertação, serão levantadas discussões em torno da relação entre poesia, caminhar e paisagem relacionados a aspectos biográficos previamente trabalhados por duas estudiosas da obra do poeta recifense: Moema Selma D'Andrea (1998) e Maria da Paz Ribeiro Dantas (2003); bem como sua relação com a engenharia e a arquitetura moderna, de onde saca elementos para sua poética, que está em consonância com os movimentos vanguardistas de sua época. A fim de discutir o contexto cultural que perpassa sua obra, no quarto capítulo será apresentado um breve panorama do seu contexto de escrita e de sua adesão a ideias e temáticas levantadas pelo I Congresso Regionalista, de 1926, no Recife, sendo o primeiro do gênero não só no Brasil, mas na América, lançando possibilidades de um modernismo para além do eixo instituído desde a Semana Arte Moderna de 1922. Este teor de entender o Brasil como um mosaico de regiões aclara a importância de

elementos caros ao poeta, como os aspectos mais tradicionais e naturais da região, bem como os efeitos diante a passagem para o moderno. Ainda dentro desse contexto, será abalizada a importância da *Revista do Norte* e do *Cenáculo da Lafaiete* à inoculação da criação poética de Joaquim Cardozo e de um modernismo recifense da primeira metade do século XX.

Sempre dentro da perspectiva paisagística e de sua relação advinda do caminhar, no quinto capítulo, serão apontados traços da estética regionalista do poeta, em que poemas que tematizam aspectos valorativos da Região Nordeste, como a flora propriamente nativa e o clima, que serão apresentados por meio de uma atmosfera predominantemente diurna, levantando questões a respeito da paisagem e de sua verdade subjetiva. Por fim, em oposição a essa ideia de luz, no sexto e último capítulo serão apresentados traços expressionistas da poética cardoziana nas suas representações noturnas. Aspectos como a melancolia, o tema da morte, a atmosfera fantasmagórica e sombria se torna essencial para entender a tensão entre memória e esquecimento, entre a pulsão da urbe e a desolação de sua contracapa. Em linhas gerais, a poética cardoziana é tomada nesta dissertação para fortalecer diversas abordagens no diálogo entre poesia, caminhar e paisagem, de modo que um dos objetivos específicos é compreender o problema sob perspectivas que reconstróem o espaço, fazendo o presente dialogar com o passado por meio do cruzamento do imaginário, da história, da memória da cidade e da cidade construída pela memória.

Busca-se, por fim, retrazar o motivo paisagístico considerando os textos em si como imagens de uma região. O procedimento toma como base um estilo comum à maneira de ver e à maneira de dizer, de forma que um outro objetivo específico é juntar o pensamento à letra, o fundo à forma, colocando as imagens escritas em relação com a configuração da subjetividade a fim de evidenciar como que, na criação poética, a escrita se entrelaça à experiência sensível, e como o sentido desta última se encarna em imagens, formas e significantes do texto. Para tal, parte-se da hipótese que a conjuntura modernizante, para retomar a questão em torno da experiência, contribuiu na forma de ver, vivenciar e ficcionalizar o espaço. Considerando a vivência como uma condição, busca-se, então, apresentar diretrizes que impulsionam a base estrutural da pesquisa em torno da poética cardoziana, sendo elas: o caminhar e sua relação com o pensar, a paisagem e sua ressonância subjetiva, e as relações entre aspectos regionalistas e expressionistas, como verificaremos nos capítulos procedentes.

### 3 O CAMINHAR COMO CHAVE DE LEITURA DA POÉTICA E DA VIDA DE JOAQUIM CARDOZO

Os passos que dá um homem, desde o dia de seu nascimento até o da sua morte, desenham uma inconcebível figura, como pensou o escritor argentino Jorge Luis Borges (2007). Isso pelo fato de que a atividade do caminhar está em constante colaboração com o acaso, sendo esse, portanto, um mecanismo de propósito e significações infinitas. É neste sentido que o caminhar é tomado como chave de leitura da poética e da vida de Joaquim Cardozo, ao destacar tanto os percursos de sua caminhada no mundo como as fendas abertas por sua obra. Uma vez que esse caminhar ganha densidades semânticas que vão desde o teor meramente físico de deslocamento e contato com a natureza, até o caminhar como um movimento pelas encruzilhadas traçadas pela história da arte. Nono dos doze filhos de José Antônio Cardoso e de Elvira Moreira Cardoso, Joaquim Maria Moreira Cardoso – que somente depois de poeta passa a assinar como *Cardozo* – nasce em 26 de agosto de 1897, no bairro do Zumbi, terras que pertenciam ao antigo Engenho Madalena, à época região de várzea do rio Capibaribe, no Recife, fato que aparece como marca temática no “Soneto somente”, publicado no seu quarto livro de poesia, *Mundos Paralelos* [1970]:

Nasci na várzea do Capibaribe  
De terra escura, de macio turvo,  
De luz dourada no horizonte curvo  
E onde, a água doce, o massapê proíbe.

Sua presença para mim se exhibe  
No seu ar sereno que inda hoje absorvo,  
E nas noites, com negridão de corvo,  
Antes que ao porto do seu céu arribe

A lua. Assim só tenho essa planície...  
Pois tudo quanto fiz foi superfície  
De inúteis coisas vãs, humanamente.

De glórias e de alturas e universos  
Não tenho o que dizer nestes meus versos:  
– Nessa várzea nasci, nasci somente  
(CARDOZO, 2007, p. 300).

A paisagem, sempre levando em consideração a concepção supracitada de Michel Collot (2013), está no cerne do projeto poético cardoziano, e nasce dessa correlação entre o sujeito e o mundo, como mostram tanto sua presença no soneto apresentado acima quanto em fontes que reconstroem sua trajetória,

a exemplo dos relatos autobiográficos que compõem a coletânea de contos *Água de chincho* (2007)<sup>2</sup>. Contos como “Minha tia Dondon” e “O caminho” mostram o ambiente suburbano onde o poeta viveu a infância e, muitas vezes, percorreu distâncias a pé para explorar a região, o que revela uma imaginação nutrida pela percepção, de forma que, na sua obra, o caminhar reaviva uma memória do olhar, como pensou Maria da Paz Ribeiro Dantas (2003), biógrafa do autor.

Em 1910, Joaquim Cardozo muda-se de sua cidade natal, com a família, para Jaboatão dos Guararapes, município vizinho do Recife, e passa a estudar o curso secundário no Ginásio Pernambucano. As idas e vindas entre as duas cidades possibilitaram encontros, tal como com os irmãos Benedito e Honório Monteiro, com os quais, em 1913, com apenas dezesseis anos, fundou o pequeno jornal *O Arrabalde*, que, não por acaso, tem uma etiqueta geográfica e demonstra a chave do caminhar desde o início de sua construção poética. Nele, no mesmo ano, estreou com a publicação do conto “Astronomia alegre”, assinando como Moreira Cardoso. A Estação Central do Recife foi um dos importantes cenários desse convívio, de forma que o trem se tornaria uma imagem recorrente na sua obra, como no conto “A estação” e no poema “Visão do último trem subindo ao céu”, do livro *Trivium*. Em 1914, após a perda do pai, retorna ao Recife com a família, quando começa a trabalhar como caricaturista e chargista no *Diário de Pernambuco*, o mais antigo periódico em circulação da América Latina. Em 1915, ingressa na Escola de Engenharia, período que, como estudante, realiza serviços topográficos para a Comissão Geodésica do Recife.

O seu livro *Poemas*, que reúne produções das décadas de 1920 e 1940, reflete essa relação com a terra – que permeia toda a sua obra e aparece em poemas como “Canto do homem marcado” e “Terra”, do livro *Signo Estrelado* [1960], articulando aspectos paisagísticos captados pela observação, o que só foi possível por meio de sua caminhada, de modo que, em sua obra, o vivido serve como referência, e o solo que nutre a sua poesia é permeado por elementos “da terra”<sup>3</sup>. Os verbos de movimento impressos no conto “Voltando

---

<sup>2</sup> Chincho é um pequeno gravatá, em que, segundo o poeta – quando trabalhou demarcando terrenos devolutos da União, na Baía de Traição –, a seca obrigava-lhe a beber a água da chuva que se acumulava dentro dessa folhagem, sendo esse um elemento que figura, por exemplo, o conto “Tramataia”. Os dozes contos reunidos pelo próprio autor para a publicação de volume a se chamar *Água de chincho*, em sua maioria marcados por experiências autobiográficas, permaneceram inéditos em livro por mais de vinte e cinco anos após sua morte, em 1978.

<sup>3</sup> O termo “da terra” é utilizado para se referir ao que é típico ou originário da região.

de marcação” são marcas desses trajetos. A vida de topógrafo o levou a percorrer sua região desde diversos lugares, o que o possibilitou manter contato com aspectos da flora pernambucana diferentes da zona da várzea do Capibaribe onde nascera. Viu desde pés de mangabeiras, cajueiros, até o terreno onde vivem os guaiamuns e a zona de lama preta onde nascem os caranguejos. Caminhou por esses arrabaldes de 1920 até 1922, quando assumiu a demarcação dos terrenos devolutos da União, na Baía da Traição, ao norte da Paraíba. Foi nessa baía que assistiu às festas do mês de junho, em que dançava-se coco de roda e coco de embolada, guardando muito delas na memória, que refletiria em sua poética dramatúrgica centrada na transfiguração do bumba meu boi, a exemplo do texto *De uma noite de festa* [1971].

Em 1923, viaja para o Rio de Janeiro, então capital do país, onde se depara com a repercussão do movimento de arte moderna que tem seu cume com a Semana de 1922, ocorrida no Teatro Municipal de São Paulo. No mesmo ano volta ao Recife e passa a frequentar cafés noturnos, mais especificamente a Esquina da Lafaiete, importante reduto intelectual da cidade. Além do intercâmbio de ideias, uma das atividades desses encontros eram as excursões a pé a fim de explorar a região, chegando ele mesmo a animar essa prática<sup>4</sup>. Em 1924, se inicia como crítico na *Revista do Norte*, importante canal de divulgação

---

<sup>4</sup> Sobre essas excursões a pé, Souza Barros (2015), conta uma em específico que fizeram a Olinda pelo istmo. Certo dia, ao chegar à Lafaiete, encontrou um grupo formado por Benedito Monteiro, José Maria de Albuquerque e Melo e outros. Partiram subindo a ponte Maurício de Nassau em direção da Fortaleza do Brum. Para alcançar o istmo, atravessaram um vasto campo ocupado pela obra do porto até alcançar o último armazém; ali, a passagem estava impedida por uma cerca, o que fez com que metade dos excursionistas desistissem. Outro empecilho era o molhe de pedra que ligava o último armazém ao istmo, alguns não tiveram ânimo de enfrentar a travessia por conta do mar bravio. Somente Benedito, Cardozo e mais dois ou três conseguiram alcançar o Forte do Buraco, que fica do outro lado. Depois de visitar suas estruturas, já à noite, entraram em Olinda pela Praia dos Milagres e foram a um bar se reestruturar da caminhada. A respeito dessas perambulações, da vida que viveram entre os velhos recifes e as velhas pontes, escreveu Joaquim Cardozo nas “Elegias” dedicada a José Maria [de Albuquerque e Melo]:

Caminhamos muitas vezes  
Pelo istmo que vai de Recife a Olinda;  
Quantas vezes estivemos em Gaibu  
E depois visitamos Nazaré do Cabo  
- Do Cabo de Santo Agostinho  
- De São Agostinho.  
(CARDOZO, 2007, p. 375-376).

A estrofe do poema ressalta as muitas caminhadas que os dois, na companhia de Benedito Monteiro, realizam pela região, descobrindo e registrando as cores, as frutas, os mares e rios. Sendo essa uma forte característica do seu regionalismo. Além desses lugares, as explorações se davam, quando não por terra, por mar, em terrenos como o de Itapissuma, Goiana e Paraíba.

de ideias modernistas na capital pernambucana da qual se tornaria editor, publicando alguns de seus poemas, entre eles: “As alvarengas” (1924), “Velhas ruas” (1926), “Recife de outubro” (1947) [ainda intitulado “Recife, versos de outubro”], “Tarde no Recife” (1926) e “Recife morto” (1947), que mais tarde viriam a compor o livro *Poemas*<sup>5</sup>. Também contribui para a revista como ilustrador, criando vinhetas e alfabetos de capitulares com temas da flora regional.

Em 1926, viaja com o poeta Ascenso Ferreira para Palmares, Zona da Mata de Pernambuco, onde assiste a um espetáculo de bumba-meu-boi, tema que desenvolveria em “O coronel de Macambira” [1963], talvez sua peça de maior renome. Forma-se engenheiro em 1930, concluindo o curso que iniciara quinze anos antes. Em 1935, viaja para Porto Alegre para a Primeira Exposição de Arquitetura Moderna no Brasil. Em 1938, sozinho, morava na rua 24 de Maio, bairro de São José, antiga rua dos Ossos. A casa serviu de cenário para o conto “Brassávola”. Nesta mesma época, viaja para cidades como Montevideu e Buenos Aires no mesmo ano que visita Portugal e França, cruzando a Espanha em plena guerra civil. Caminhar pelas ruas de Paris parece ter inspirado o poema “Poesia em homenagem a Isidore Ducasse”, publicado no seu livro de estreia na poesia. O fato de se remeter à Isidore Ducasse é uma intertextualidade com os *Cantos de Maldoror* [1868], do poeta uruguaio de expressão francesa, mais conhecido pelo seu pseudônimo, Conde de Lautréamont, como se vê no poema:

[...]

Eu vi Maldoror passar nas ruas de Paris.  
A lâmpada de bico de prata, parada, ficou brilhando,  
Por baixo da Ponte Maria.

Depois de um inverno rude de remorsos,  
Eu enfim recebi um beijo de primavera,  
Vindo da placidez dos rios tranquilos  
Através desta terra idílica e francesa.

Que faz Maldoror terrível nesta cidade de Santa Genoveva  
Agora que estão vibrando os sinos de São Germano?  
Agora que os sinos estão saudando o dia da Assunção?

Maldoror, Maldoror, vai para o mar.

Passei ao longo dos rios bons, estive entre as árvores eternas  
Deste bosque dourado onde o hermafrodita está dormindo  
Rodeado de flores!  
Ouvi palavras amargas nas vozes do dia,

---

<sup>5</sup> A poesia de Joaquim Cardozo ficou desconhecida em livro até 1947, quando amigos, em virtude dos cinquenta anos do poeta, recolheram suas poesias e as publicaram com título de *Poemas*.

Caminhei longamente nos tempos futuros,  
 Vi rostos felizes, sorrindo, debruçados  
 Nas margens da rua,  
 Por onde levava a minha alma repleta  
 De votos de esperança, de atos de poesia.

Maldoror, Maldoror, vai para o mar  
 (CARDOZO, 2007, p. 171-172).

O contato com obras como a de um Lautréamont, e de referências a uma cidade como Paris, conforme aparecem neste poema, ressaltam o fato de ser Joaquim Cardozo um caminhante não somente por literaturas diversas, mas, também, um caminhante do mundo, e essas influências certamente refletiriam no seu primeiro livro de poesia. Além de desbravar o mundo tanto como leitor como andarilho, o poeta recifense faz da poesia um trabalho físico. Perambular, em sua obra, não é apenas um tema, é uma maneira de compor. Nessa direção, o caminhar e sua relação com o olhar, para esta pesquisa, é um artefato que constrói a paisagem. Nela, o corpo atua como uma atividade física e poética, que se constrói na interface com a dimensão espacial. Em 1940, em decorrência de sua expulsão de Pernambuco pelo Estado Novo, um ano depois de, como paraninfo da turma da Escola de Engenharia do Recife, ter proferido um discurso que provocou sua demissão, foi morar no Rio de Janeiro, onde integrou a equipe do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional até 1945, e de onde, mais tarde, colaborou, de 1956 a 1958, com leituras críticas na revista *Paratodos*, dos irmãos James e Jorge Amado. Foi lá que passou a ter maior contato com o conterrâneo João Cabral de Melo Neto<sup>6</sup>, período em que conhece Oscar Niemeyer, de quem se tornaria calculista na construção da cidade de Brasília.

A metáfora do caminhar como chave de leitura de sua obra também pode ser empregada no sentido de o poeta percorrer diferentes polos do saber, entre

---

<sup>6</sup> Na poesia de João Cabral, incluindo a dedicatória de “O Cão Sem Plumas”, nenhum outro poeta ganhou mais menção que Joaquim Cardozo. Em *O Engenheiro* [1945], no poema “A Joaquim Cardozo”, o eu poético se refere à cidade comum aos dois: “a cidade que não consegue / esquecer / aflorada no mar: Recife” (MELO NETO, 2007, p. 56). Em “Pergunta a Joaquim Cardozo”, no *Museu de Tudo* [1975], existe uma sensação de perplexidade sobre a aparente ignorância do país quanto ao Nordeste: “é que todo o dar ao Brasil / de Pernambuco há de ser nihil? / Será que o dar de Pernambuco / é suspeito porque em tudo / sintam a distância, o pé atrás, / insubserviente, de quem foi mais?” (MELO NETO, 2007, p. 384). Em “A luz em Joaquim Cardozo”, também de *Museu de Tudo*, alerta que: “escrever de Joaquim Cardozo / só pode quem conhece / aquela luz Velásquez / de onde nasceu e de que escreve” (MELO NETO, 2007, p. 349). Em “Joaquim Cardozo na Europa”, Cabral escreve que “ele foi um dos recifenses / de menos ondas e onde mais, / que em lisboas, madrids, paris, / andou no Recife, seu cais” (MELO NETO, 2007, p. 424), assim, o poema publicado em *A escola das facas* [1980], fixa a identidade entre os poetas marcada pela experiência da terra natal salientando convicções estéticas.

eles a engenharia. Com isso, pode-se dizer que, além das palavras, esse engenheiro e poeta recifense fez do cálculo uma ação poética. Como pensou Mário Hélio (1997), poucos poetas no mundo puderam empregar a palavra “obra” tanto no sentido literário quanto referente a de engenharia civil. Engenheiro desde a década de 1930, poeta desde os anos de 1920, Joaquim Cardozo ficou conhecido como engenheiro-poeta, de forma que essas funções se entrecruzam em sua vida. Assumindo cargos entre o Departamento de Estatística e a Diretoria de Arquitetura e Construção de Pernambuco, ele foi responsável por cálculos que ergueram obras inovadoras. A proximidade com o modernismo, a partir de obras como a de um Le Corbusier, refletiu no seu olhar para a arquitetura, havendo nisso uma intersecção entre o poeta, o engenheiro e o crítico de arte.

Entre os idos de 1942, firmou a primeira parceria com Oscar Niemeyer realizando os cálculos de estrutura da Igreja da Pampulha, em Belo Horizonte. Para as formas livres de Niemeyer eram necessárias técnicas ainda pouco exploradas, e um engenheiro de verve poética foi fundamental. Juntos, puseram de pé obras inovadoras do ponto de vista técnico, estético e funcional, demonstrando uma capacidade poética de entender a matemática dos cálculos e das estruturas. Para Niemeyer (1999), as soluções matemáticas do engenheiro pernambucano instituiu a plasticidade das curvas como marca daquilo que viria a ser Brasília. Se este foi o responsável por preencher com lirismo a arquitetura, coube a Joaquim Cardozo materializar essas ideias. Por meio de seus cálculos, deu leveza ao concreto armado. Unindo poesia e engenharia, fez com que ousados pilotis projetados por Niemeyer saíssem do papel para sustentar as estruturas que abrigam os poderes da República. Seus cálculos colocaram de pé o Congresso Nacional, o Supremo Tribunal Federal e o Palácio da Alvorada. Deram forma à Catedral de Brasília e ao Palácio do Itamaraty. Uma união que transformou projetos em obras de arte; experiência que o poeta recria no poema que dedica a Niemeyer: “Arquitetura nascente e permanente e outros poemas”, do livro *Signo Estrelado*. Tendo isso em vista, há em sua obra uma relação entre saberes de polos distintos, como: arte e ciência, poesia e cálculo.

A imaginação de Niemeyer e os cálculos de Cardozo fizeram com que o concreto armado perdesse a crueldade áspera e desse lugar à poesia impressa na leveza que paira sobre os edifícios. Para isso, como pensou Geraldo Santana (2008), foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção, foi preciso descobrir novas formas de sustentação, de modo que a construção se

torna uma marca. Esse estilo se consolida em uma poesia com equilíbrio, harmonia, rigor formal e materialidade. O poema visual ou de livre leitura, como pensou o crítico Joaquim Cardozo (1957), por exemplo, é construído com recursos que exploram possibilidades, podendo ser lido em qualquer sentido. Esse tipo de poema se manifesta em livros como *Trivium* [1952-1970], *Mundos Paralelos* [1970], e em maior intensidade em seus poemas caligráficos. Assim, a terminação engenheiro-poeta é também empregada devido ao cálculo na produção de seus poemas, resultando em uma poesia visual, sólida, geométrica.

Como se vê, ele não deixou de manusear técnicas da poesia moderna, assim como a formação politécnica do engenheiro-poeta propiciou um olhar mais aguçado na relação entre poesia e técnica, entre versos e concreto armado. O percurso do poeta recifense entre o cálculo e a literatura dimensiona este traço fundamental da sua poesia. Para um historiador da lírica moderna como Hugo Friedrich, a consciência da forma e a sua procura pela concentração da estrutura interna da poesia é um dos traços desde Baudelaire, de modo que a tessitura ordenada deste, que é um ponto de inflexão na lírica ocidental, aponta para uma poesia com precisão do estilo em que o indivíduo e o objetivo se harmonizam nesta relação tecida entre o poeta e a linguagem; a matemática, longe de ser uma déspota positivista, aparece como uma balizadora, de modo que,

a metáfora adquire [na lírica moderna] valor de exatidão matemática. Tudo isto ocorre apoiando-se em [Edgar Allan] Poe, que havia falado do parentesco das tarefas poéticas com a lógica rigorosa de um problema matemático. Através de Mallarmé, estas ideias prosseguiram atuando na poética de nossos dias (FRIEDRICH, 1978, p. 42).

É possível dizer que seu diagnóstico encontra ressonância na obra de poetas como Joaquim Cardozo, uma vez que o autor caminhou entre a rigidez das matemáticas da construção civil até o expressionismo de sua poética. Sua relação profissional e estética é sintomática de sua ligação com os movimentos mais importantes da engenharia mundial. Trata-se de um período em que o confronto entre arte e técnica, por assim dizer, tornar-se-iam cada vez mais obsoleto, como dizia, já na década de 1920, Walter Gropius, grande pensador do designer e da arquitetura moderna, participante da Bauhaus. Ainda pensando na relação entre arquitetura e poesia construída pela modernidade, questão tão cara à poética cardoziana, há uma preocupação com a pesquisa estética, pontos que ele leva como manancial para sua obra: “as leis”, ainda citando Gropius,

“que devem pôr fim à arbitrariedade do indivíduo, foram conquistadas por meio da pesquisa profunda no campo social, técnico e artístico” (GROPIUS, 1972, p. 108). Desse modo, o engenheiro-poeta utilizou de seu arrojado conhecimento, perpassado pela caminhada por diversos campos do saber, para desenvolver uma poética à prova do mundo moderno e das novas relações experimentadas pelo homem. Essa problemática parece estar toda contida no tema da paisagem.

Em 1967, aposenta-se como servidor público federal, mas continua a atuar como calculista, no Rio de Janeiro. Em 1973, recebe o título de Sócio Benemérito do Instituto de Arquitetos do Brasil e a menção honrosa da União Internacional de Arquitetos. Conhecedor de cerca de quinze idiomas, apenas o suficiente para fazer traduções, como certa feita afirmou, entre eles sânscrito, o gótico moderno e antigo, hebraico e chinês; a relação entre ciência, poesia e tantos outros conhecimentos levou Oscar Niemeyer (1955) a afirmar ser Cardozo o brasileiro mais culto que ele conheceu. Depois de morar um longo período no Rio de Janeiro, devido à sua expulsão, em 1973, ano que antecede sua nomeação para a Academia Pernambucana de Letras (APL), o poeta volta a Pernambuco para olhar sua terra pela última vez, como sugerem as entrelinhas do poema “Réquiem por uma vida desnecessária”, de *Mundos Paralelos*:

Terra macia, formada de muitos longes  
Trazidos pelas águas.  
– Essa terra do meu nascer  
alhures  
Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre,  
A minha terra de morrer.

Entre as bâtegas de chuvas:  
– Das suas chuvas de junho até setembro...  
– (Depois... Depois... Quando depois...) – Talvez se ouça ainda  
O meu bater de coração.

Entre palmas e franjas de espuma branca,  
Entre ramos de renda verde,  
Um pouco de ar, que nessa terra respirei,  
Passará, sem que ninguém disso se aperceba,  
Na aragem das manhãs.

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  
(CARDOZO, 2007, p.269).

Essa terra macia, “formada de muitos longes”, representa, no poema (que tem como subtítulo “Recife – várzea: último retorno”), a terra do nascer e do morrer desse eu poético profundamente marcado por um sentimento de desencanto que aparece atrelado a um prenúncio de morte. Ao se apropriar tanto das “bátégas de chuva” como de “um pouco de ar” que nessa terra respirou, faz disso uma forma de, em consonância com esses gestos espontâneos e ritmados da natureza, perpetuar a sua presença, de forma que os seus pés e o percorrido por eles, continuarão, “sem que ninguém disso se aperceba”, a caminhar. Depois de seu último regresso, como assinala as entrelinhas do poema, passados alguns anos, é internado várias vezes. Falece no dia 4 de novembro de 1978, aos 81 anos, em Olinda. Como resultado dessa caminhada pelo mundo, deixou uma obra composta por sete livros em versos, o último publicado postumamente, sendo eles: *Poemas* [1947], *Signo Estrelado* [1960], *Trivium* [1952-1970], *Mundos Paralelos* [1970], *Interior da Matéria* [1975] e *Um livro aceso e nove canções sombrias* [1981]. Como produção poética-dramatúrgica, escreveu seis peças, sendo elas: *O coronel de Macambira* [1963], *De uma noite de festa* [1971], *Os anjos e os demônios de Deus* [1973], *O capataz de Salema* [1975], *Antonio Conselheiro* [1975] e *Marechal, boi de carro* [1975]. Além de dezenas de poemas traduzidos, contos, artigos e ensaios de crítica de arte e arquitetura.

No seu livro *Poemas*, a referência para a sua paisagem poética é a sua região, mas sobretudo o Recife e passagem de tempo que abarca esse período. Ela é ordenada segundo a perspectiva de uma cidade ideal, que está no passado e que ressurge por meio de uma fuga melancólica. A perspectiva de escrita é a do presente: registra-se o que é eludindo o que foi, porém, ao comparar uma com a outra, a perspectiva não é de um controle realista. Ainda que a leitura se detenha em uma representação física, trata-se de controlar não se a cidade real está captada adequadamente pela escrita, mas o que significam os desvios entre uma e outra. Estes, os desvios, indicam o modo pelo qual se pensa a paisagem a partir de uma experiência criativa. A paisagem escrita, nesse caso, organiza seus inventários com sinais textuais que dão sentido a um tecido de imagens. Como pensa Moema Selma D’Andrea (1998), o poeta (re)cria a cidade a partir de sua vivência da modernidade. De seus poemas, emergem transformações da paisagem urbana e cultural do bairro do Recife. A experiência, nesse caso, assume tanto uma perspectiva local, com particularidades históricas, como

universal, ao estabelecer vínculos de referência de poetas como o francês Charles Baudelaire, e de movimentos vanguardistas como o Expressionismo.

A paisagem na poética cardoziana é, portanto, fruto da prática histórica, de forma que, no decorrer desta pesquisa, se entende a cidade no sentido de imagens de valor figurativo, tomado nesta dissertação como a ideia de paisagem. O caminhar, na sua poesia, funciona como um dispositivo de construção de tais espacialidades. O tecido paisagístico é, assim, uma sucessão de imagens, ressaltando o fato de que a subjetividade é inimaginável sem dimensões físicas. Caminhar é, portanto, uma forma de devolver objetos à consciência, é ler, e a paisagem da memória torna-se um texto. Há, portanto, na intenção deste trabalho, a realização de uma interpretação subjetiva da lírica com o propósito de estabelecer relações entre poesia e modernidade. A fim de melhor delinear esse espaço, para a leitura, foram selecionados poemas que são considerados “quadros paisagísticos”, imagens escritas, possuidoras de uma estrutura formal que figura a ambiência poética. Apesar de um *corpus* previamente delimitado, o estudo se abre a outros textos que consolidam a visão paisagística.

É da experiência do caminhar que é feito o livro *Poemas*, de modo que ele representa uma expressão poética da paisagem centrada na relação de contato com o mundo, com a tradição, com a ciência e com outras formas de expressão. Trata-se de um livro que está relacionado com um momento que houve uma diversidade de transformações atreladas a um país que atravessava processos de industrialização, de urbanização e de conflitos ideológicos do mundo capitalista (CRUZ, 1994). Por esses e outros motivos, ele é visto como resultante desse contexto, plasmando uma forma poética marcada por um cunho subjetivo, de forças contextuais que vieram a se combinar em diretrizes internas. O poeta deu forma à experiência que encontrou nas circunstâncias. Isso para ressaltar o fato de que os poemas analisados ao longo desta dissertação, apesar de salientarem uma temática regionalista, estão em constante diálogo com a estética expressionista a partir de temas como a melancolia, a temática da morte, o fantasmagórico; os contrastes violentos entre luzes e sombras; a apresentação do grotesco e a construção de uma atmosfera cambiante. Traços que se entrecruzam no urdimento de suas paisagens. A leitura deste livro, que reúne três décadas de sua produção, não somente revela as filigranas expressionistas como procedimento moderno, sendo essencial para esta leitura os traços regionalistas atrelados a um modo particular de perceber a paisagem.

Grosso modo, ao mesmo tempo que estar localizada em um contexto regionalista, a sua poética contorna traços de uma estética expressionista, feito que atribui um modo particular de sua obra de ser modernista, impressa no método de observar o mundo a partir de um eu subjetivo por meio da experiência, tendo em vista que na modernidade transita-se de uma arte figurativa para uma arte mais ligada à expressão individual. Nesse caso, o poeta não representa a natureza da paisagem tal qual ela é, mas como a enxerga e a processa, sendo ele a própria cidade transformada pela humanidade de sua poesia. Com vista nisso, busca-se ao longo da leitura, explorar traços que o aproximam de uma estética expressionista, relação nunca manifestada no estudo de sua obra. Dos seus versos brotam impulsos emocionais da profundidade do indivíduo. Como pensou Roger Cardinal, tal feito “convida o espectador a experimentar um contato direto com o sentimento gerador da obra” (CARDINAL, 1984, p. 25). Há, portanto, um encontro do trabalho do poeta com seus impulsos emocionais e espirituais. Assumindo certas posturas diante do mundo, a sua expressão se centra mais além de um simples reflexo realista. O expresso é algo invisível, um significado interno. Isso porque um sentimento é espremido para fora (ex-presso) até assumir uma forma, e seus poemas refletem impulsos criativos da expressão.

Ao enfatizar pontos como esses, pretende-se, nos próximos capítulos, desenvolver uma discussão acerca da subjetivação de sua poética marcada pela espacialização do sujeito. Para tal, parte-se da chave de leitura que concebe o caminhar como uma expressão que pensa e cria o tecido da paisagem. Atrelado a isso, ele expressa, intencionalmente, uma emoção profunda diante da natureza, desempenhando uma comunicação deliberada do estado de espírito. Em razão disso, quando se diz que sua obra delinea traços expressionistas, significa que ela possui uma capacidade expressiva amplificada, dando ênfase à profundidade do movimento que inventa a paisagem. Como será discutido ao longo desta dissertação, a pesquisa estética foi um procedimento comum, em que pesam as distinções entre as diferentes correntes de vanguardas acerca da recepção e do desenvolvimento do modernismo brasileiro. Neste contexto, pode-se dizer que a poética cardoziana foi capaz de aglutinar princípios construtivos próprios de uma lírica moderna, pela deturpação da mimesis realista em suas representações paisagística, traço que o liga a esta estética destrutiva, própria da arte expressionista, em que seu eu poético, embora um caminhante pelas continuidades de sua região, aparece sempre entumecido de melancolia.

#### **4 A RESPEITO DO REGIONALISMO E DO MODO PARTICULAR DA OBRA DE JOAQUIM CARDOZO DE SER MODERNISTA**

No dizer do historiador britânico Eric Hobsbawm (1995), a primeira metade do século XX pode ser vista como uma “era das catástrofes”, quando elementos do mundo capitalista apresentam ranhuras estruturais aparentes. A ascensão do nazifascismo derrubava os ideários de liberdade da democracia burguesa; a derrocada do mundo financeiro e a corrida pelos monopólios punham em xeque as premissas do liberalismo econômico; o otimismo do positivismo finissecular pelo avanço das técnicas era abalado com a brutalidade de duas grandes guerras. De modo geral, essas primeiras décadas, período em que Joaquim Cardozo compõe seus poemas primevos, foi um momento com desdobramentos avassaladores não só do ponto de vista local, mas mundial, e esboçou o desenvolvimento dos acontecimentos arrolados pelo historiador citado. Outro fenômeno que marcou os princípios desta Era dos Extremos – modo como Hobsbawm se refere a esse século – foi o choque entre os modos de vida rural e urbano, sendo o êxodo às cidades uma das principais mudanças. A industrialização forçada transformou a vida urbana, de modo que o mundo da segunda metade do século tornou-se urbanizado como jamais fora.

Evidentemente que isto provocaria choques entre antigas e modernas formas de vida, fraturas pensadas pelo poeta recifense sob o signo da tensão entre as transformações da modernidade e a destruição da memória cultural, e que refletem no seu projeto poético paisagista, problema que esta dissertação busca tangenciar, conforme já mencionado. Para tanto, o poeta não deixa de seguir os ensinamentos de um Baudelaire para retirar o eterno no transitório, a fim de mostrar um novo mundo no instante que ele surge, quer dizer: busca o sublime poético pelo movimento e pela observação do contingente, daí a importância do caminhar e do olhar lírico que ultrapassa a epiderme da vida cidadina para calar fundo nas profundidades das contradições que regem a modernidade, sendo este ditame baudelairiano um traço inalienável da lírica da modernidade. Além disso, a poética cardoziana é capaz de seguir um outro rasgo fundamental do gênero lírico, a pesquisa estética, que busca outros meios e formas de expressão propiciadas pelas experiências de vanguardas, ainda mais em uma arte marcada pelo caráter cosmopolita do século XX. Esse trajeto entre o fugidio e o sublime, entre a realidade e uma estética da brutalidade, é um

movimento que o caminhar estético-filosófico cardoziano expressa na sua relação com a lírica moderna e temas provenientes da estética expressionista.

No panorama das vanguardas, o Expressionismo apresenta-se como uma forma de expressão alemã, que começa na pintura antes da Primeira Guerra. Pintores como Edvard Munch e Ernst Kirchner transfiguraram os princípios dos ditames da arte realista do século que ficava para trás, de forma que o padrão que servia como referência da nova pintura transcenderia todas as fronteiras ortodoxas. Com efeito, a quebra do mimetismo é uma tendência muito clara no contexto da arte pictórica desde os impressionistas, de modo que novas formas de experimentar o tempo e o espaço moldavam os pensamentos do século que nascia. Em tal contexto, o Expressionismo apresentou-se como um importante veio aberto pela arte de vanguarda. Considerada como uma arte que é expressão da verdade subjetiva, o que não a impede de se preocupar com o social, esse movimento, que surge nesse contexto, pode ser atrelado, de início, a duas linhas de abordagem, como destaca Wolf-Dieter Dube (1976): o grupo de pintores, Die Brücke (*A Ponte*), fundado em 1905, em Dresden; e o grupo Der Blaue Reiter (*O Cavaleiro Azul*), fundado em 1911, em Munique. Apesar da tendência nacionalista assumida, esse movimento rompeu com as fronteiras das artes plásticas alemãs e ganhou força desde a literatura até o cinema. Se antes da guerra as experiências formais dos expressionistas refletiam estados psíquicos, no pós-guerra elas passam a se interessar pela função social do indivíduo e pelo seu papel enquanto vítima de repressões políticas e sociais.

A precariedade de uma existência em convulsão e de uma estética da fealdade é uma temática recorrente na estética expressionista. Em quadros como *O Grito* [1893], de Munch, é possível perceber a diluição das marcas miméticas em que a natureza é transportada para novas dimensões: seus aspectos visíveis são deixados de lado, e suas relações invisíveis transcritas na tela como gestos simbólicos. Existe, nisso, um abismo entre aspirações e o mundo objetivo, entre realidade externa e interna, tendo em vista que muito da sensibilidade expressionista foi afetada pelos acontecimentos da esfera social e política, particularmente pelas circunstâncias catastróficas da guerra. É por isso que trabalhos associados a essa vanguarda falam em termos de cataclismo como se a alma do homem moderno estivesse inteiramente sintonizada com os respingos dos desastres que tomavam conta do território europeu. Diante desse contexto, seria natural supor que o projeto expressionista diz respeito à resposta

de uma geração a um fenômeno internacional que transcendesse à sensibilidade individual, de forma que o impulso regenerativo da arte moderna condiz tanto à realidade física quanto espiritual. Por isso, existe uma temática de dor e uma base existencial na estética desse movimento de *avant-garde* europeia.

Também na obra de Joaquim Cardozo, há a apresentação de um impulso criativo que se origina de um compromisso com a verdade individual, que, por sua vez, “encara a subjetividade como comprovação daquilo que é mais real” (CARDINAL, 1984, p. 35). A tensão entre as modelagens modernas de um novo território com as formas antigas vividas pela subjetividade tem como estrato essa apresentação expressionista construídas em sua poética. É nesse sentido que a visão da vida moderna tende a ser percebida tanto no nível material como no nível espiritual, tendo este último ganhado força em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos. Nessa direção, poderíamos dizer que a poesia ressalta essa relação de interdependência entre a consciência e o mundo. A obra de um Baudelaire (2006), em um de seus ensaios mais famosos, “O pintor da vida moderna” [publicado em 1863], lança luz sobre representações do homem moderno como resultado de uma civilização marcada pelos excessos do progresso. O poeta da vida moderna, seguindo sua lógica, seria, portanto, aquele que concentra a sua energia no instante que passa e em todas as sugestões de eternidade que ele contém, de modo que a qualidade atmosférica se torna atributo importante. Diante disso, os temas urbanos ancorados na poética cardoziana podem ser encarados como consequência de uma estética de choque e brutalidade, própria da estética expressionista, mas também do diálogo com a lírica moderna inaugurada pelo poeta francês e suas ressonâncias de uma Paris em profunda decadência. Nessa direção, resgata questões que dizem respeito à condição humana, tendo como pano de fundo a metrópole e as implicações desta paisagem agressiva no estado de alma do eu poético.

No Brasil, temas como esses passaram a ser recorrentes na literatura, no desdobramento em torno de questões como as práticas e os meios de se relacionar com o mundo. Isso coaduna-se com as mudanças da cosmovisão do homem ocidental, afetado pelo avanço da técnica e pela crise da sua própria civilização em catástrofes, para novamente aludir a Eric Hobsbawm. Este binômio formado pelo observador e o mundo objetivo, entre o passado e as mudanças da modernidade, ou o transitório com o sublime, aparecem na poética cardoziana dentro do diálogo entre o regional e o universal, trazendo ao próprio

modernismo brasileiro novas formas de pensar a experiência diante a transição para a modernidade, mesmo que na periferia desse sistema; defendendo, por vezes, a ideia de que o progresso só seria possível mediante a negociação entre o novo e o tradicional. Com efeito, traços expressionistas aparecem na sua obra justamente no limiar dessas tensões, nas quais o eu poético é perturbado por polos dos binômios supracitados. Com base na relação homem-tempo, essa percepção possibilita novas abordagens, inclusive da ideia de que o novo nem sempre é superior ao antigo, e o moderno é um estado transitório.

Como aponta Luis Lafetá, estudioso do modernismo brasileiro, duas formas estéticas básicas balizam a arte vanguardista da primeira metade do século XX, a saber: a tendência construtiva (a exemplo do Abstracionismo e do Cubismo) e a tendência destrutiva (Dadaísmo, Surrealismo, Expressionismo). De fato, sendo Joaquim Cardozo um leitor de diversas línguas e de publicações vanguardistas europeias, seu regionalismo não significa uma oclusão feita aos movimentos decisivos da arte internacional. A leitura da poética cardoziana levada a cabo por esta dissertação busca demonstrar que os aspectos regionalistas de sua obra estão em constante diálogo com recursos criativos da estética de transfiguração expressionista, quer dizer, esta tendência destrutiva “que sublinha com força o caráter fictício, ‘irreal’, da representação” (LAFETÁ, 2000, p. 171). Estes caracteres estão contidos no teor melancólico, no tema da morte e na representação fantasmagórica da paisagem, de modo que a questão nacional aparece evidenciada no diálogo com a vanguarda expressionista, e essa atmosfera de pensamentos modernizantes surge como paisagem do pensamento no livro *Poemas*, como na composição “Aves de rapina”:

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

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

Um dia os aviões surgiram e libertaram a distância,  
Os aviões desceram e levaram os caminhos  
(CARDOZO, 2007, p. 159-160).

No poema, o surgimento dos aviões que “libertaram a distância” na última estrofe é um modo de representar o trânsito cultural entre a cidade e outras localidades do mundo que se alargou, sendo isso fruto dessa transitoriedade

imposta pela modernidade, expressa, por vezes, pelo olhar transfigurado do eu poético. Embora o poema e a cidade histórica pertençam a realidades semióticas diferentes, nesse período, o Recife passou por uma série de transformações das quais fizeram parte a reforma do porto e do Bairro do Recife. As intervenções podiam causar a impressão de uma cidade moderna, mas, por trás dos novos edifícios, das praças e das ruas reformadas, pulsava uma outra cidade. Um Recife de ruelas e becos, de casarões em ruínas do bairro de São José, de mocambos. O poema “Terra do mangue”, também do seu primeiro livro, é um exemplo dessa tensão entre a natureza e o espaço, entre o olhar poético e a construção da ambiência cultural. O drama, ressaltando o conteúdo da ação, se trata de uma paisagem poética de cenários urbanos, que retoma o problema do desenvolvimento desigual. Em geral, a problemática de perdas e transformações é configurada como objeto poético que incorpora dados de uma paisagem urbana, sendo o poema um símbolo da relação entre o eu e o mundo à sua volta.

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

.....

As ondas do mar que vieram seguindo a noite  
 Desde lá detrás dos horizontes  
 Estendem-se agora 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:  
 Sob a perpétua luz das estrelas frias e impassíveis  
 A terra do mangue está dormindo  
 (CARDOZO, 2007, p. 171).

Levando em consideração a atmosfera de transformação que a cidade do Recife atravessava como uma chave de leitura, neste poema, a cidade, elemento personificado pela lente expressionista do eu poético, representada pela “terra do mangue”, enxerga tudo que está à sua volta. Além das “nuvens”, do “céu”, da

“maré” e dos “automóveis que correm no asfalto”, ela se volta sobretudo para o “Progresso” [grafado com inicial maiúscula]. Isso para ressaltar o fato de que, como no poema, essa travessia para a modernização não se constitui de forma homogênea, congrega uma variedade de espaços-tempo, e isso está presente na imagem do “mocambo”, na estrofe final, que contrasta com o “Progresso” da primeira estrofe. A manifestação das divisões de classes, a presença dos pobres, lança uma sombra inexorável sobre a cidade iluminada, de modo que o poema representa, nas suas entrelinhas, aqueles que podem ver a cidade do progresso, mas não podem desfrutar dela. Marcado por um contraste de luz e sombra – traço advindo da estética expressionista –, a composição lírica assinala, dessa forma, temas e facetas da região, caras aos ideais regionalistas, por meio da paisagem. A anáfora, como figura de linguagem que remete à repetição, enfatiza a construção paisagísticas desse poema, evidenciada pelo verbo “ver” que representa uma personificação de um olhar da terra que observa enquanto é observada nesse relacionamento entre o homem e a natureza, no esmaecimento da dicotomia sujeito-objeto, outro traço recorrente da estética expressionista.

Essa faceta do espaço regional e suas transformações estão imbricadas, como já fora dito, com os aspectos cosmopolitas de um projeto estético cardoziano em conexão com parâmetros gerais das mutações da arte ocidental em seu momento de “era das catástrofes”. Tendo isso em mente, a estética regionalista desenvolvida em torno de sua obra (que aparece em diálogo constante com a arte de vanguarda expressionista), não recai em um mero naturalismo, mas, ao contrário, cobra dos primeiros movimentos do modernismo brasileiro uma visão mais apurada das nuances regionais, como também enfatiza Gilberto Freyre, no seu Manifesto Regionalista, publicado décadas depois do I Congresso Regionalista. Frente a essa atmosfera de transformações, o espírito de uma geração de artistas e intelectuais fez valer não somente de novos pensamentos estéticos, mas discutir essa passagem para o moderno pensando questões voltadas para a região e a tradição. Sobre o Regionalismo:

Seu fim não é desenvolver a mística de que, no Brasil, só o Nordeste tenha valor, [...] só os problemas da região da cana ou da área das secas ou da do algodão apresentem importância. Os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até americano, quando não mais amplo, que ele deve ter (FREYRE, 1996, p. 48).

Em vista disso, há, nesse novo regionalismo, uma ideia de brasilidade nas referências simbólicas de características imaginárias do território, o que ocasionou um desejo de mudança nas artes. Foi pautado nesse olhar que aconteceu o I Congresso Regionalista, entre os dias 7 e 11 de fevereiro de 1926, no Recife, sendo o primeiro do gênero não só no Brasil, mas na América<sup>7</sup>. Considerando esse um país de regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais, as ideias regionalistas visavam superar o estadualismo e substituí-lo por um sistema de regiões. Para Gilberto Freyre (1996), regionalmente é que o país deveria ser não só administrado, mas interpretado enquanto cultura e geografia. Procurando reabilitar valores e tradições do perigo de serem abandonados frente a práticas modernizantes que colocavam em xeque um modo de pensar e sentir resguardado por trás de expressões, da arquitetura e da cultura, os regionalistas de 1926, se dedicavam a uma antiga tradição do século XIX de pensar o país não como um estado unitário, mas federativo. Desse modo, o movimento propôs pensar o país a partir de uma outra perspectiva que não da unidade, calculando essa transição para o moderno a partir da realidade de cada região.

Centrado na discussão de temas atrelados à região – de forma parecida que nos poemas lidos acima –, pensando nessa esfera cultural do Regionalismo, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior (2011), a forma como vemos o Nordeste hoje foi, a partir da década de 1910, inventada mais na esfera cultural que no plano político. Antes, ele não existia enquanto recorte espacial, de um lugar imaginário e real no mapa do Brasil. Frente a isso, o regionalismo seria uma forma de instituição cultural e social da região e dos próprios nordestinos, sendo o espaço, nesse sentido, um acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, uma invenção baseada no culto à tradição. A “invenção do Nordeste”, para aludir ao pensamento desse autor, por meio da recriação de imagens e enunciados que formavam o antigo Norte, tem origem na crise que atinge padrões tradicionais de sociabilidade, possibilitando, assim, a “emergência de um novo olhar em relação ao espaço, uma nova sensibilidade social em relação à nação, trazendo a necessidade de se pensar em questões como a da identidade nacional, da raça nacional, do caráter nacional”

---

<sup>7</sup> Somente depois do I Congresso Regionalista do Nordeste, no ano de 1926, sediado no Recife, capital do estado de Pernambuco, foi que aconteceu, nos Estados Unidos, a Conferência Regionalista de Charlottesville, na Virgínia, da qual participou o sociólogo Gilberto Freyre.

(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 52), trazendo, ainda, a premência de se pensar uma cultura nacional capaz de incorporar as diversidades sociais do país.

Nisso, está implícito que a linguagem não apenas representa o real, mas criam reais, ou novas camadas de reais, de forma que os discursos inscrevem, produzem e legitimam espaços, fazendo com que as possibilidades de paisagem se multipliquem sobre eles. O Nordeste, neste sentido, é tomado como uma invenção pela repetição de certos enunciados, ressaltando que a verdade sobre uma região é constituída a partir do embate entre o visível e o dizível. Assim, para Muniz, o modernismo paulista, que tem como marco a Semana de 1922, seria um modernismo de superioridade, que se sustenta no desprezo pelos outros e no orgulho de sua ascendência. Para esses, o Nordeste era uma área que deveria ser modernizada a partir das suas ideias, o que seria uma descaracterização da identidade regional em função de uma identidade nacional unitária. O Regionalismo de 1926, nesse tocante, precisou instituir uma verdade que fosse contra a caracterização do Nordeste como uma zona miserável e abandonada, de modo que se levanta pela defesa de valores tradicionais, pensando o país como uma diversidade sociocultural e não como uma unidade.

Em vista disto, o Centro Regionalista do Nordeste<sup>8</sup>, de iniciativa de Odilon Nestor, foi fundado em maio de 1924, no Recife. Defendia entre seus objetivos a tradição e promoção dos interesses da região. Com sede localizada na Rua do Imperador, entre o programa do Centro, estavam ações que congregavam elementos da vida nordestina, como publicações dedicadas a questões regionais e ao registro da vida e da cultura (DIARIO DE PERNAMBUCO, 18 maio 1924). Um fato importante para o movimento foi a publicação do livro comemorativo do centenário do *Diario de Pernambuco*, o *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre (2005): projeto intelectual que serviu como base para o movimento de 1926, desenvolvido no decorrer do I Congresso Regionalista<sup>9</sup>, um

---

<sup>8</sup> O grupo de regionalistas começou a se reunir na casa do professor Odilon Nestor, em volta de uma mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região. Nesses encontros, discutiam-se problemas do Nordeste. E assim foram corporificando as primeiras ideias que desembocariam no Movimento Regionalista de 1926, sobretudo no I Congresso Regionalista. Um dos traços do grupo está na heterogeneidade dos congressistas, misturando ideias, posições políticas e sociais, mas que convergiam para um lugar comum: o interesse pela reafirmação e delimitação das mais diversas identidades que formam o imaginário da região Nordeste.

<sup>9</sup> A solenidade de abertura do congresso foi realizada no salão nobre da Faculdade de Direito do Recife em 7 de fevereiro de 1926, sendo a sessão presidida por Odilon Nestor, presidente do Centro Regionalista do Nordeste. A solenidade contou com a participação de Moraes Coutinho, que apresentou e esclareceu o programa do movimento regionalista, exibindo traços que

ano depois da publicação, revelando um teor teórico desse regionalismo. Como pensa Gladstone Vieira Belo (2005), o livro contribuiu com o avanço dos estudos sociais no Brasil ao desencadear mudanças nos mecanismos de exame da realidade, contribuindo para um modelo de análise interdisciplinar. As ações promovidas por esse centro foram interpretadas pelos paulistas como um separatismo, o que levou Freyre (1924) no artigo “Do bom e do mau regionalismo”, publicado na *Revista do Norte*, a explicar a natureza do movimento. No geral, o encontro reuniu intelectuais empenhados em dar sentido regional à cultura. Segundo Anco Márcio Tenório Vieira, eminente estudioso do assunto, foi nesse congresso que surgiu muito da sensibilidade artística que se desenhou a partir dos anos de 1930, e que, nesse sentido, os

temas debatidos pelo Congresso de 1926 caracteriza-o, dentro de um complexo Projeto Civilizatório, como a primeira grande tentativa interdisciplinar de pensar, no século que nascia, o Brasil e, particularmente, o Nordeste, em todos os aspectos: estéticos, artísticos, urbanísticos, sociais, antropológicos, históricos, religiosos, políticos, econômicos e, principalmente, o ecológico. Um ecológico que encerra não somente a ideia de preservação, mas que se firma como elemento que vai calçar o Projeto Civilizatório (VIEIRA, 2006, p. 96).

Isso porque o Regionalismo de 1926, diferente dos demais movimentos modernistas brasileiros, foi o único que não se ateve apenas ao caráter estético, tendo em vista que todas as áreas do conhecimento foram debatidas ao longo do congresso. É por isso que ele desempenha, como pensa o autor, um caráter civilizatório, sendo o fator estético apenas um de seus temas. Propondo a união de região, tradição e modernidade, o movimento defendeu preceitos de uma modernização filtrados pelos conceitos de região e tradição, isso em virtude de que outros modernismos estético-literários, como a Semana de Arte Moderna, não comungavam com valores materiais e espirituais do território. Para esse novo regionalismo, admitir o progresso só seria possível se conciliado com o tradicional. Nesse sentido, o movimento foi de grande importância não só para a obra de Joaquim Cardozo, mas de outros expoentes que olhavam para a região

---

diferenciam o “regionalismo” e o “separatismo”, contou ainda com a participação de Ascenso Ferreira, que declamou poemas, e do alagoano Manoel de Lima, que executou vários trechos no violão (JORNAL DO COMMERCIO, 9 fev. 1926). As reuniões plenárias realizadas nos dias seguintes aconteceram no salão de conferências do Departamento de Saúde e Assistência. Além de sessões formais, foram visitados diversos edifícios, como as igrejas de São Pedro dos Clérigos, da Conceição dos Militares e da Madre de Deus, no Recife; a casa-grande do Engenho Magahype, em Jaboatão; e os centros históricos de Olinda e Igarassu. O congresso foi encerrado com um jantar nordestino que também aconteceu no Departamento de Saúde e Assistência.

e para aquilo que lhe é característico. Assim, os traços expressionistas presentes na obra do poeta recifense é um ponto que traz à baila a particularidade de seu regionalismo, quer dizer, o fato de entender o país dentro de especificidades regionais não anula a tendência ao cosmopolitismo da sua obra.

Esse modo de olhar a país por outra perspectiva ressalta a ideia de que o movimento de 1926 tinha base não somente no tradicionalismo, mas em um modo particular de ser modernista. Nesse sentido, poemas como “Terra no mangue”, apresentado anteriormente, contribuem para uma nova expressividade de assuntos voltados para a região. Propunha o movimento o estudo do que fosse regional para uma melhor compreensão do nacional, ressaltando que não há como se ter uma visão nacionalmente do que se é brasileiro sem conhecer o que é regionalmente brasileiro. O *Livro do Nordeste*, com o seu conjunto de ensaios coletivos, representa as diversas especificidades que se encontram em função do tema da região. Foi essa publicação responsável por disseminar um novo tipo de abordagem da realidade geográfica, ecológica, econômica e cultural a partir de uma inter-relação de saberes. Esse regionalismo, assim, empenhou-se em pesquisar e reinterpretar inspirações tradicionais. Não traçou normas à modernização da literatura: estimulou sensibilidades, oferecendo novas perspectivas da vida e da cultura regional, e o regional, nesse caso, não seria passível de se aplicar apenas ao Nordeste, mas a qualquer região do país.

Com isso em mente, a leitura desta dissertação aponta para o desenvolvimento de uma estética regionalista na poética cardoziana e de seu diálogo com princípios e traços da estética expressionista, o que ressalta um modo particular do seu modernismo, de modo que essas ressonâncias da arte de vanguarda constroem paisagens poéticas através de aspectos ligados ao que a região tem de característico, mas por meio de um subjetivismo que forma a imagem do mundo segundo a sua vontade, sendo, em primeiro lugar, “as suas visões que criam a realidade” (WOLF, 2004, p. 7). Em suma, a pesquisa estética própria da poesia moderna, combinada sua apreensão do transitório, compõe paisagens com traços expressionistas, mas uma paisagem que debate questões caras ao Regionalismo, como a memória, problema que a poética cardoziana não deixou de perseguir pelas suas caminhadas por uma cidade em profunda mutabilidade. Sobre isso, observa-se que o livro *Poemas* aponta a renitência do tema da memória transfigurada pelo olhar do eu poético. A visão obscura e fantasmagórica da realidade oferece representações paisagísticas em que a

relação entre o subjetivo e o objetivo articula tensões como o real e o irreal, a memória e a ruína, o cosmopolitismo e as particularidades do regional.

Considerando a conjuntura histórica que circunda a arte modernista, no Brasil, as cidades do começo do século (como também acontece em escala mundial) estavam submersas em um contexto de transformações que contribuíam para a criação de um novo imaginário urbano. Nesse cenário de transição, assim como o ambiente dos cafés abrigou a burguesia intelectual alemã, no Recife, os cafés no início do século haviam se estabelecido como redutos de uma intelectualidade. Na virada do século, tempos áureos dos cafés recifenses, como ressalta Mário Sette (1981), o Continental foi certamente o mais famoso. Ele ficaria associado à Esquina da Lafaiete, referência que se deve à charutaria e ponto de cigarros da Fábrica Lafaiete, que ficou cognominado ao Café Continental pelo costume de suas mesas se estenderem na calçada até a esquina. Reduto literário, essa esquina, cruzamento das ruas do Imperador com a Primeiro de Março, no centro do Recife, foi uma esquina de ação política de encontros e crítica literária. O período do Cenáculo da Lafaiete, como nomeiam outros críticos, vai de 1923, época da adesão de Joaquim Cardozo, a meados de 1938, quando o poeta vai de mudança para o Rio de Janeiro.

O fato de a Lafaiete estar localizada na Rua do Imperador, dava-lhe uma expressão especial. No seu entorno, ou tendo como centro a esquina, ficavam, à época, os jornais mais importantes da capital: o *Diário de Pernambuco*; o *Jornal do Recife*; o *Jornal Pequeno*; o *Jornal do Commercio*; e o *Diário da Manhã*. À noite, fervilhava a esquina de jornalistas e intelectuais. Por trás dessas reuniões com gosto de cenáculo, havia a construção de uma crítica modernista. Os livros novos, com repercussão no país e no mundo, eram levados e comentados mesmo antes de qualquer referência de jornal ou revista local. Joaquim Cardozo era um dos que adquiriam revistas (*Les Annales*, *Yugend*, *Der Querschnitt*) e guardava o costume de levar os exemplares, hábito que se tornou comum entre os habitués. Foi ele um dos membros mais influentes, podendo mesmo dizer que o grupo tomou saliência por sua presença. Sabia levantar questões, sempre informado da situação das artes no mundo, o que levou Souza Barros (2015) a considerá-lo uma das figuras mais autênticas da década, sempre aberto à troca de ideias, num constante reencontro com as coisas do Nordeste. O cenáculo, assim, era uma agitação não só na literatura, mas nas esferas política e cultural.

O lugar foi classificado como um ambiente de encontros e reuniões de intelectuais, de forma que a esquina se tornou referência. Apesar de o grupo que ali se encontrava ser bastante heterogêneo, tinham algo em comum: a curiosidade pelo novo, um anseio pela renovação política e cultural, o interesse de ouvir falar de transformações por que passavam países europeus depois da Guerra e de uma busca pela conexão das matrizes regionais com o que havia de mais recente no panorama das vanguardas. Com base na historiadora Maria das Graças Andrade Ataíde de Almeida (2001), em 1937, a Esquina da Lafaiete, como ficou conhecido esse ponto de encontro, passou a ser vista como um foco de críticas ao novo regime. Após 1938, com a expulsão de Joaquim Cardozo pelo Estado Novo, os encontros deixaram de acontecer devido ao controle da interventoria em coibir encontros que suscitassem discussões intelectuais. Apesar disso, a atividade dos cafés foi um espaço fundamental para a formação de ideias modernistas com a utilização de temas que dissessem respeito não só à cidade, mas à região, como também para discutir a situação da arte no mundo.

Com efeito, a revista torna-se muito importante em um mundo marcado pela velocidade com que a arte exercia suas mutações. Passou a ser comum que o registro da multiplicidade de manifestações e questões surgidas em centros urbanos se desse nas páginas de revistas de discussão literária e cultural, o que confirma a profunda ligação da literatura da modernidade como veículo de reflexão sobre e do seu próprio tempo. Em suma, as revistas assumem o caráter de caixa de ressonância dessas mudanças estéticas, condição que se fez mais adensada pelas vanguardas. Sendo assim, ao passo que as revistas representavam traços compartilhados pelos artistas de determinado grupo ou região, tornar-se-iam um espaço de crítica em que os poetas-críticos ou poetas e críticos se encontravam na encruzilhada dos debates da arte moderna. Fruto dessa atmosfera de encontros e discussões intelectuais, a *Revista do Norte*, publicada sem muita regularidade, foi um dos veículos de informação que deu forma ao modernismo no Recife, com a sua primeira fase entre meados de 1887 a meados de 1891. Com sede na Rua do Imperador, desde sua primeira leva, a sua orientação estava pautada na facilitação de uma leitura séria de temas diversos (REVISTA DO NORTE, n. 1, 10 mar. 1891), entre os quais ideias que versavam sobre a produção cultural e intelectual da região.

Em sua segunda fase (por volta de 1926), é acrescido à revista o subtítulo “aspectos de vida regional”, tendo como um dos seus diretores Joaquim

Cardozo. Nessa fase, são renovados o padrão estético e o visual. Desde a formatação do texto até as capitulares e as capas. De acordo com o historiador Antonio Paulo Rezende (2016), estudioso da cidade do Recife na década de vinte, o editorial defendia uma tradição ao mesmo tempo que se propunha a produzir o que se possuía em matéria de arte moderna, o que atribui um valor singular ao desempenho da *Revista do Norte*. A publicação ressaltava um caráter nacionalista coincidindo com propostas regionalistas anunciadas pelo *Livro do Nordeste* e construídas ao longo do I Congresso Regionalista. Neroaldo Azevedo (1984), apesar de concordar que havia na revista uma postura tradicionalista, resalta que não se configurava nela a pretensão de iniciar algum movimento de renovação cultural. Conscientemente adota a perspectiva de voltar-se para a região no que ela tem de tradicional. No prefácio que Joaquim Cardozo escreve para Souza Barros, resalta a alusão à semelhança da *Revista do Norte* ao grupo *d'Abbaye de Créteil*, círculo de poetas franceses que viviam em uma casa em Créteil, a que deram o nome de “Abbaye”, onde eles próprios compunham tipograficamente suas obras. Sobre a *Revista do Norte*, afirma:

A *Revista do Norte* estão associados quatro aspectos curiosos: o primeiro, a grande preocupação pelo aspecto da revista, pouco importando o seu dia de saída, aspecto gráfico, que produziu talvez, na época, as mais belas páginas da arte de impressão do Brasil; o segundo era as peregrinações do grupo da revista, as visitas, as caminhadas que nos levavam às vezes, tarde da noite, a Olinda ou a Igarapu, onde contemplávamos os conventos e igrejas, alguns em ruínas; o terceiro, as reuniões noturnas no Café Continental, onde se comentava nas conversas sobre tudo o que se passava durante o dia, assim como era de onde saíamos para frequentar os concertos no Santa Isabel; o quarto, era a reunião que se fazia, aos sábados, na própria oficina de José Maria de Albuquerque e Melo, para as quais mandou ele construir um pequeno edifício próprio (CARDOZO *apud* BARROS, 2015, p. 168).

Em torno desse projeto, estava articulada uma geração modernista do início do século. Essa iniciativa se ampliou ainda mais na segunda geração e com os encontros na Lafaiete, ressaltando um certo caráter comunitário, que também aparece nos expressionistas<sup>10</sup>, como destaca Norbert Wolf (2004).

---

<sup>10</sup> Como sublinha o autor, nas suas associações mais ou menos estreitas, os expressionistas procuraram sempre o aspecto comunitário, isso certamente por uma visão de objetivos práticos, e acima de tudo para dar a conhecer os seus trabalhos por meio de exposições e de publicações em grupos. Os pintores do grupo Die Brücke, por exemplo, costumavam compartilhar tudo, os *ateliers*, os modelos os materiais, o que é evidentemente consequência da falta de dinheiro, mas, também, é esse um fato que acentua a cooperação fraterna do movimento.

Escritores comentavam a obra de colegas pintores e estes ilustravam romances e poemas, gerando uma intensa troca que ia de encontro ao desejo de reintegração das artes entre si e delas com o cotidiano. A Lafaiete e a *Revista do Norte* foram, por isso, lugares onde praticou-se uma convivência livre de convenções sociais guiada apenas pelo desejo de pensar um modernismo. Por esse viés, a mesma coletividade e diversidade que se encontra no I Congresso Regionalista é possível de identificar na *Revista do Norte*, de modo que esse periódico manteve pontos de confluências com o Regionalismo de 1926 por ambos defenderem um modernismo atrelado à tradição. Nesse contexto, o Recife do início do século fora agitado por intermédio de um grupo que se reunia em torno da *Revista do Norte* e se completava nas mesas do Continental.

Em um estudo acerca do desenvolvimento da literatura entre 1900 e 1945, o crítico Antonio Candido fala da relação entre o local e o global que performa a história da literatura brasileira. Para ele, se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, “poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2000, p. 113). Sem dúvidas, não somente a produção de revistas de crítica literária, mas, também, o diálogo entre o modernismo regionalista e a estética expressionista que circunda a poética cardoziana é uma leitura deste binômio apresentado pelo historiador da literatura. Como já fora dito, o estudo empreendido por esta dissertação defende que há, nas paisagens tecidas no livro *Poemas*, uma confluência entre o passado histórico e as transformações modernas, plasmada por um eu poético capaz de articular elementos da arte de vanguarda ao lado de traços de um modernismo regionalista. Nas metáforas formadoras das suas paisagens, encontra-se uma tensão entre esses polos distintos, como a memória e o presente.

Apesar de sofrer reformas ao longo do seu processo histórico, as transformações empreendidas no Recife no começo desse século constituem um marco expressivo devido ao projeto de transformar o bairro em um moderno núcleo administrativo. Com isso, a parcela que nasceu com o Porto deixou de existir quase completamente, destruindo parte substantiva de registros históricos para dar lugar a avenidas. No sentido de preservação da sabedoria das ruas, tal qual foi empregado pelos regionalistas, o ecletismo<sup>11</sup> assomado à arquitetura

---

<sup>11</sup> O ecletismo foi um movimento artístico-intelectual originado na Europa, mais precisamente na França oitocentista, e difundido no mundo. Se centra no dualismo entre modos tradicionais de

moderna reflete uma ruptura com a tradição, tendo em vista que essa modernização foi responsável por transformações radicais. Em meio a essa atmosfera, o Regionalismo abria-se a uma crítica que colocava em questão o despreço pela memória regional. Atravessava-se uma profunda crise marcada pela decadência, e se para alguns isso representava um avanço, o regionalismo, por outro lado, considerava que cada rua conserva a sua história. Derrubam-se igrejas, sobrados, arcos e gameleiras antigas, contando que uma cidade advinda de processos de colonização se assemelhasse a modernos centros urbanos.

O conforto, higiene e segurança idealizavam um ideal de civilização burguesa, e isso, como pensa Cátia Wanderley Lubambo (1991), serviu de desculpa para a reforma. Nesse sentido, tudo que não se encaixava nessa nova ordem foi destruído, o que nos leva a pensar a importância da memória arquitetônica como referência simbólica. Isso porque a cidade não é apenas o lugar em que vivemos, mas o elemento constituinte da nossa subjetividade. As transformações acontecidas no Recife (popularizada como “bota abaixo”) criaram, portanto, um cenário de pensamentos preservacionistas alinhados às ideias de intelectuais que preconizaram a defesa das tradições em torno do Regionalismo de 1926. Com a reforma, não só as estruturas arquitetônicas, mas o vocabulário ornamental colonial era substituído. O passo seguinte, como pensa Rodrigo Cantarelli (2014), foi dado com a destruição de referenciais coloniais e a sua substituição por novos edifícios, de modo que essas transformações não se limitaram à recomposição de fachadas ou à construção de edifícios, mas levou à demolição de quase todo o bairro, que foi transformado profundamente.

A história da cidade, em suas transformações sociais e arquitetônicas, é importante para ler a poética de Joaquim Cardozo pelo fato dele ter visto de perto toda essa transição, de modo que, paralelo a isso, uma atmosfera de passagem encobre parte de seus poemas plasmando o sentimento de um eu poético que sente na alma o desaparecimento de uma cidade da qual fazia parte, seu olhar expressionista sobre o espaço torna evidente essas contradições. O livro *Poemas*, nesse sentido, é assinalado por textos que protagonizam paisagens da região, mas também por imagens que corporificam aspectos de modernas relações urbanas do Recife. Sua poética parece restaurar bens culturais (D’ANDREA, 1998), e isso se apresenta por meio de atitudes melancólicas diante

---

produção e inovações, podendo dizer que é eclético aquilo que é formado por elementos escolhidos em diferentes sistemas simbólicos, o que é passível de aplicar na arquitetura.

de processos que destroem a sua cidade ideal, ressaltando-a como um espaço transfigurado, adensado por temas expressionistas como os contrastes violentos e a nostalgia do claro-escuro, responsáveis por compor uma atmosfera paisagística que suscita as vibrações da alma. Em alguns de seus poemas, o passado destruído volta mediatizado por fragmentos do presente devido ao tecido histórico que alimenta a memória poética da paisagem, como se vê:

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

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 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.  
 (CARDOZO, 2007, p. 158-159).

O poema “Recife de outubro”, apresentado acima e retomado outras vezes no decorrer desta leitura, remonta uma forma poética de criar paisagens urbanas. Como apresentado no primeiro verso: “Ó cidade noturna!”, o eu poético caminha por um cenário encoberto de luzes e sombras, por uma “velha, triste,

fantástica cidade”, de forma que a paisagem é reconstruída por uma ótica de decadência, traços marcantes da estética expressionista em um cenário regional. O poema expressa o momento em que as ruínas das ruas servem de expressão ao homem. “Caminh[ando] a passo lento”, por uma “trapeira sem flores, sem poesia”, o sujeito poético enxerga a transfiguração da cidade: “Toda cidade, eu vejo, está transfigurada” / “É um campo desolado, negro, enorme”, de modo que essa transformação, intensificada por elementos como a “massa negra dos edifícios” e “cadáveres revoltados, remexidos”, reflete um estado melancólico na sua alma. A mutilação é confirmada pelo sentimento de falência que o seu olhar empresta às coisas. Evidenciando uma experiência subjetiva, ele sublinha o estrato histórico da cidade, de modo que o caminhar é a fonte que anima essa paisagem. Assim, toda área semântica do poema produz o efeito de uma atmosfera fantasmagórica, como se o patrimônio arquitetônico tivesse a função de encarnar uma identidade. Há, nisso, uma tendência ao sombrio, o que resulta em temas que envolve o grotesco e estados de tensão.

Isso para ressaltar o fato de que nessa poética, entre o regionalismo e a vanguarda expressionista, a memória ganha forma concreta na imagem: a forma na qual subsiste uma consciência material e simbólica. Nesse sentido, se a paisagem é uma perspectiva, o eu poético encara a realidade por meio de uma ótica transfigurada. É dessa experiência de transformações que resulta o aspecto sombrio, tal como sugere a leitura do poema “Recife de outubro”, e isso certamente se manifesta em outras composições que plasmam um teor noturno e fantasmagórico da paisagem. Há, por trás da organização de objetos materiais no espaço, uma sensação de equilíbrio mental, de forma que rupturas bruscas interrompem o contato com objetos incorporados ao imaginário. Isso para dizer que as imagens produzidas pela paisagem poética desempenham um papel na memória e que processos que destroem um dado espaço-tempo causam mudanças nas relações estabelecidas do grupo com o meio. Nesse sentido, o Regionalismo de 1926, que encontra ressonância na obra cardoziana, defende a preservação de valores tradicionais, tais como os monumentos históricos, e isso porque, ao contrário da Semana de 1922, esse movimento não buscou somente um projeto estético-literário, mas um projeto civilizatório. Nesse sentido, o poema “Velhas ruas” – apresentado na íntegra a seguir –, ressalta essa linha de ideias associadas ao clamor do eu diante dessa passagem, ressaltando um *ethos* negativo, mais um traço da estética expressionista em um cenário regional:

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,  
 Tato das mãos ligeiras invisíveis.

Velhas ruas!  
 Cúmplice 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,  
 Estes muros que a ferrugem da noite rói sugerem  
 O velado esplendor espiritual dos conventos,  
 O ritmo das coisas imperfeitas,  
 A volúpia da humanidade.

Trêmula, dos lampiões  
 Desce uma luz de pecado e remorso,  
 E o Cais do Apolo acende os círios  
 Para velar de noite o cadáver do rio  
 (CARDOZO, 2007, p. 152).

Em “Velhas ruas”, segundo poema de Joaquim Cardozo publicado na *Revista do Norte*, em 1926, e que mais tarde comporia seu primeiro livro de poesia; há uma elegia na decadência da cidade, e isso é possível de ser comprovado por meio de uma atmosfera de sombra que encobre a paisagem. “Cúmplices das trevas e dos ladrões”, como no dizer do eu poético, essas ruas, “escuras e estreitas”, abrigando “humildes pardieiros”, representam o “espírito coletivo das gerações passadas”, de modo que a imagem da transfiguração da cidade é arrematada na estrofe final com a imagem do “cadáver do rio”. A imagem de putrefação para a construção da paisagem regional está urdida por uma clara tendência expressionista. O poema, nesse sentido, evidencia que essa modelagem não se trata de uma substituição, mas de uma mudança radical que atinge tanto o fator espacial como o estético, e é nesse viés que o sujeito poético sente em sua alma o peso de um mundo degradado, segundo seu olhar interior. Existe, no poema, uma instabilidade social que afeta a forma física da cidade e se produz no aspecto formal da metáfora que personifica a imagem das

“velhas ruas”. As imagens da composição revelam expressões da ruína cultural. Assim, o passado torna-se uma chave de compreensão do presente caótico.

No poema, tanto a referência à cidade como a citação aos antigos referem-se a um passado vivo que comporta o peso da vida moderna. O “velho” que adjetiva as ruas representa a história frente às transformações. No contexto histórico, do mesmo solo que brotava a nova cidade, também se alimentava um Recife tradicional, e, em relação a isso, o Regionalismo não se colocou em oposição às mudanças, buscou calcular o formato e a dimensão dessa passagem. Tudo isso recria, portanto, o real e o transforma em um novo real, de modo que o poema se apresenta como uma interpretação da realidade por surgir como um sistema organizador de imagens produzidas na mente. A apreensão do mundo pelos imaginários não anula a realidade, mas desloca seu sentido por meio da ótica particular do sujeito poético. Assim, “os muros que a ferrugem da noite róí” não representam apenas uma edificação, mas uma estrutura simbólica multiforme. A modernização da cidade segue o seu curso sobre a cabeça e os pés do eu poético, de forma que a composição expressa os dramas e os traumas aí implicados, mostrando como esse processo inspira e força a sua alma.

Para focalizar o Regionalismo (forma particular de pensar o nacional) em associação ao Expressionismo na poética de Joaquim Cardozo, é preciso, de antemão, ponderar que o teor expressionista não guarda nenhuma relação com um discurso nacionalista, é, nesse sentido, apenas uma vazão para fortalecer o diálogo com certas questões. O que se encontra contido nessa relação é uma crítica à sociedade moderna, sobretudo no que diz respeito à discussão sobre uma nova postura do eu diante a inserção de uma realidade catastrófica. Tais mudanças provocadas pela modernização impelem uma dissociação do eu. Desse modo, o diálogo com a estética expressionista nessa obra aparece como ressonância de um mundo em constante mutabilidade. Dizendo de outro modo, essa estética vanguardista tem relação com a crise da identidade em uma época entendida, como já fora dito, como era das catástrofes. De forma parecida com a obra de Baudelaire, o poeta recifense serve-se, em seus poemas, de um conjunto de imagens extraídas do prosaísmo da metrópole e desse cotidiano obscuro de mudanças e destruições. Nesse sentido, o teor de obscuridade presente em poemas como “Velhas ruas” resgatam questões que dizem respeito à condição humana. Desse modo, a imagem do ser humano está no centro do pensamento expressionista, assim como a valorização da experiência pessoal.

Essa discussão nos leva a pensar que esse mundo modernizante do início do século inaugura um estado mental, com suas transformações paisagísticas e as formas de senti-las. Forma que o poeta recifense lança ao combinar seu regionalismo com a estética expressionista, de modo que caminhar aparece, em certos poemas, como uma forma de sentir tais mudanças. Isso para ressaltar o fato de que a rua tornar-se-ia uma caixa de ressonância dos ditames modernos, de maneira que, nessa poética, a paisagem urbana está imbricada num projeto de lírica moderna, assim como o seu apego pela representação do presente histórico. Em meio a isso, caminhar é a maneira a qual o eu poético utiliza para lançar a sua visão sobre o espaço. É desse elemento contingente, transitório e fugidio que ele extrai o poético. E este comportamento de caminhante também é o vetor por onde passa a sua crítica, uma vez que elementos como a melancolia e a decadência figuram seus poemas. O seu caminhar observa, pelas marcas do seu regionalismo, a transição para o moderno, e isso certamente é resultado de uma pesquisa estética em torno de uma tradição no fazer poético, possível de observar no diálogo de obras como um Baudelaire e na construção de ideias que orbitam elementos de sua paisagem, como se vê:

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  
(CARDOZO, 2007, p. 154).

Desse exercício contemplativo do urbano, Joaquim Cardozo parece ter encontrado um novo meio para sua poesia não somente na cultura do caminhar na era moderna, mas por ter compreendido que a rua é um órgão vital da cidade,

de forma que elas acolhem uma certa realidade (JACOBS, 2014), e isso significa dizer que práticas como a deambulação geram imagens da condição humana e da relação da consciência e do mundo, de forma que esse tema é abordado de diferentes maneiras na sua poesia, sobretudo em razão da experiência. A esse respeito, quando escritores começaram a dizer que viviam numa era de grandes cidades, aludia-se, entre outros fatores, à importante novidade que esses espaços passaram a representar. Assim, guardada as proporções, um novo tipo de arte e literatura estava se desenvolvendo em paridade com o conjunto dessas transformações, e isso certamente era resultado da vivência histórica. O poema “Tarde no Recife”, é um exemplo dessa busca de plasmar a paisagem urbana.

Como sugere a leitura desse poema, a rua passou a conjugar as mais diferentes realidades, e para recriar isso o poeta utiliza do artefato da paisagem reinventando traços de um eu poético *flâneur* e de elementos como a multidão, certamente fruto de sua pesquisa estética. Constituída uma atmosfera urbana do movimento da rua como uma atração aos olhos, nessa composição, é possível visualizar imagens de uma tarde vista na “ponte Maurício”. Considerando que o texto plasma esse novo contexto no qual a cidade se encontra inserida, o poeta se apropria de artefatos linguísticos para representar o ritmo acelerado do espaço, exemplo disso são as três primeiras estrofes, que figuram um compasso veloz, recriando elementos diversos que dão forma à paisagem, sendo alguns deles: “fachada”, “cais”, “gameleiras”, “torre”, “bondes”, “automóveis”, de modo que essa multiplicidade compreende os estímulos pelos quais o sujeito poético é atravessado. O movimento urbano é plasmado enquanto ele observa a “gente apressada” e a “tagarelice dos bondes e dos automóveis”, havendo nisso uma simultaneidade de planos que abarca a forma como a realidade é percebida. Os verbos que compõem a última estrofe (“assistiram”, “assistem” e “assistirão”) instauram uma sequência poética da história, sendo essa uma forma de eternizar a cidade e o poema. Há, ainda, uma anáfora do perene que é histórico, mas que transcende o tempo pelo fato das imagens serem poéticas.

Sob a vivência da modernidade, o problema do indivíduo ganha uma nova dimensão. Poemas como “Tarde no Recife” provam que a multidão e a solidão são termos que podem tornar-se convencionais, isso porque o texto trabalha, nas entrelinhas, essa solidão do homem moderno, o drama de um lugar, e não somente da vida, de forma que apenas uma cidade vasta poderia permitir tramas tão cheias de caminhos. Nesse sentido, a fragmentação de imagens é outro

artefato encontrado pelo poeta para criar a paisagem, e isso se justifica pelo fato de, como pensou o sociólogo Georg Simmel (1973), a experiência da cidade produzir estímulos que aguçam e delineiam a percepção. A base psicológica do tipo metropolitano consiste, assim, na intensificação de estímulos nervosos. Essa fragmentação é então algo característico e é plasmado no poema.

Com ritmo e multiplicidade, o espaço urbano extrai do homem uma quantidade de consciência, de forma que interfere tanto na percepção da ordem do cotidiano como no conjunto sensorial de imagens. A cidade está associada a uma fragmentação de estímulos que chegam de toda parte, proporcionando, por um ritmo constante, associações visuais e auditivas filtradas pelo olhar poético. É esse, pois, um dos textos mais emblemáticos do livro *Poemas*, e que inclusive será retomado por diversas vezes ao longo deste trabalho por representar esses novos aspectos cotidianos, de barulho e tráfego, ao qual está sujeito o eu poético. A modernidade é, assim, um conjunto de sensibilidades perceptivas, sobretudo por construir espaços onde novas experiências pudessem ser desenvolvidas, havendo nisso um jogo com o imaginário. As imagens e os sons que compõem a ambiência urbana formam um conjunto de elementos que lançam a sensibilidade a interpretações, é por isso que o cenário paisagístico de “Tarde no Recife” se coloca como uma tradução desse novo tempo.

Na criação desse imaginário citadino, o caminhar é uma forma de criar paisagens, de modo que não apenas as realizações da ciência erguiam essa civilização, mas também o surgimento de novos imaginários que remetiam a uma nova condição histórica. Frente a tal contexto, um dos problemas centrais do livro de estreia do poeta recifense é a experiência do moderno. Se por um lado o eu poético exprime a paisagem diurna da cidade no poema “Tarde no Recife”, ao contrário disso, em poemas como “Velhas ruas” ele exprime o clamor sombrio de um tempo que não pode compreender. Nessa direção, a obra é atravessada por elementos contingentes e transitórios, de modo que parece ter aprendido que o que é próprio da modernidade é a mudança, a transformação. Todos esses recursos são, portanto, fruto de uma pesquisa estética frente às necessidades de representação, o que vai desde a criação de um tecido paisagístico até um *ethos* negativo, resultado da interação com a arte de vanguarda, realizando, por meio disso, um diálogo de sua poética regionalista com a estética expressionista, como ficará evidente nos próximos capítulos desta dissertação, ressaltando, dessa maneira, um modo particular da obra do poeta de ser modernista.

## 5 A PAISAGEM COMO FORMA DE VER O MUNDO

### 5.1 A cidade e os aspectos da região como marca da poética cardoziana

As fissuras da transição para o mundo moderno, tanto na esfera local como global, provocaram mudanças sem precedentes. O Recife do início do século estava envolvido em uma atmosfera de transformações que influíam nos modos de perceber a realidade. Tais processos foram observadas, no capítulo anterior, a partir de três aspectos, a saber: a relação entre o regional e o universal, a experiência e o imaginário criado em torno da rua e a criação de uma crítica literária modernista por vezes em diálogo com a arte de vanguarda. Esses elementos ecoam na produção poética cardoziana, de modo que, imerso nesse contexto de transição, no seu livro *Poemas*, o eu poético usa do caminhar e do recurso da paisagem sugerindo uma equivalência entre o movimento físico e a expressão de um eu atormentado. Estando esta leitura centrada na poesia e na sua relação com o mundo, a paisagem, assim, não deve ser entendida como uma fragmentação de dado espaço. Tampouco revela sua totalidade com uma mera descrição de seus elementos. Há que percebê-la como uma composição de traços sociais e naturais que dependem de um olhar, ressaltando, com isso, uma relação recíproca entre o homem e o cosmo. No dizer de Michel Collot,

a paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade (COLLOT, 2013, p. 15).

A experiência da paisagem, proveniente da interação do indivíduo com a natureza, fornece um modelo para pensarmos a complexidade da realidade, sugerindo que o ato de ver o mundo desencadeia o pensamento de uma dada maneira que certas ideias nos advêm dessa relação. Tendo em vista que a poesia nos fornece a expressão do espaço vivido, este conceito de paisagem é de grande importância para esta leitura da poética cardoziana, considerando que o sentido da multidimensionalidade aparece na interação entre a cidade, com os seus prédios e ruas; por sua vez, o espaço antrópico e a natureza representam a intercalação de tempos históricos, na tensão entre a transformação moderna da urbe e os resquícios de sua memória secular. O eu poético que aparece em poemas como “Tarde no Recife”, e que olha para um “Recife romântico dos crepúsculos das pontes” (CARDOZO, 2007, p. 154), apresenta-se como um

interstício entre o indivíduo e a memória. Sua mirada poética esboroa a dicotomia sujeito-objeto, de modo que a paisagem citadina é composta pela sensibilidade de ver e sentir o espaço. Ele entende a paisagem para além do mero lugar objetivo, posto que o espaço é composto de sua própria multiplicidade. Neste sentido, a rua, elemento da urbanização moderna pensado por esta dissertação, figura, em certos poemas, uma paisagem em que o natural e antrópico se inter-relacionam. É por este dispositivo de passagem em que caminha o eu poético, de forma que a rua apresenta uma dimensão da consciência no mundo.

De acordo com o pensamento de Sandra Jatahy Pesavento (1996), isso tem ligação com a redescoberta da rua como um espaço de sociabilidade, despertando novos tipos de experiências. Esse processo, marcado pela transformação capitalista, gera, como pensa a autora, uma postura de atração-repúdio. Isso porque o elemento novo, que instaura uma outra ordem, é, ao mesmo tempo, um elemento de destruição e ameaça, ao passo que o indivíduo que vivencia a modernidade é, a um só tempo, ameaçado e seduzido. Pensando nisso, a paisagem urbana ganha outras dimensões, sobretudo pela rua ser habitada por novos atores sociais que por elas transitam, fato que no poema aparecem na imagem da “gente apressada” e por “um camelô gritando: - alerta!” (CARDOZO, 2007, p. 154). Aspectos antes relegados, como traços da vida do homem comum, são postos em ênfase na busca de elementos trazidos da experiência baudelairiana, um periscópio sobre a marginária citadina, do homem da multidão<sup>12</sup> e da vida cotidiana moderna. De maneira parecida, o eu poético de “Tarde no Recife” é atraído pelas estruturas do movimento urbano, pela sua

---

<sup>12</sup> O poema “As massas”, de *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa* (2016), de Baudelaire, ressalta que caminhar na multidão é entregar-se a uma orgia de vitalidade. É ter uma paixão nômade dentro da qual é possível assumir identidades e se submeter a alegrias febris.

[...] Multidão, solidão: termos equivalentes e intercambiáveis para o poeta atento e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão tampouco é capaz de isolar-se em meio à aglomeração barulhenta. / O poeta goza desse incomparável privilégio: poder ser, a seu bel-prazer, ele mesmo ou um outro. Como essas almas penadas que buscam um corpo, ele assume o personagem de qualquer um. É para ele que tudo está vago, e se algumas portas parecem se fechar à sua chegada, é porque a seus olhos tais locais não valem a pena de uma visita. / Quem sai para caminhar sozinho e pensativo obtém um prazer singular dessa comunhão universal. Aquele que se entrega de boa vontade às massas descobre alegrias febris de que será privado eternamente o egoísta, trancafiado como cofre, e o preguiçoso, encovado como molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que a ocasião lhe apresenta. / Aquilo que os homens chamam amor é bem pouco, bem restrito e bem débil comparado a essa inefável orgia, a essa santa prostituição da alma que se dá por inteiro, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa (BAUDELAIRE, 2016, p. 26-27).

Esse isolamento em meio à aglomeração, de quem se entrega ao fluxo e refluxo de miradas imprevistas, aparece, de maneira parecida, no eu poético do poema “Tarde no Recife”.

simultaneidade, de modo que se lança a caminhar pelas ruas da cidade para retirar o sublime poético da vida corriqueira. É, portanto, a rua, e a paisagem criada em seu em torno, uma forma de perceber essa nova relação.

Na tentativa de pensar a composição paisagística que se encontra no cerne de sua obra, poderíamos dizer que essa linguagem que contorna a paisagem poética está sedimentada na interação com a natureza e com a cultura, e, nesse caso, as imagens da natureza se estendem tanto pelo urbano como pelos aspectos naturais da região, de modo que a paisagem é proveniente dos estímulos diante de tais relações que atravessam o eu poético enquanto ele caminha. Nessa obra, encontram-se experiências que abrangem diferentes maneiras por meio das quais se constrói a realidade com elementos que a dramatizam. Poemas como “Tarde no Recife” marcam esse movimento que cria a paisagem do urbano. O olhar, atrelado ao fator perceptivo, contribui para criar a espacialidade à medida que direciona a análise da cumplicidade que o sujeito poético estabelece com o mundo, como é possível verificar na primeira estrofe da composição em que ele se encontra parado frente à cidade, como se vê:

Tarde no Recife.  
Da ponte Maurício o céu e a cidade.  
Fachada verde do Café Maxime,  
Cais do Abacaxi. Gameleiras.  
(CARDOZO, 2007, p. 154).

O mesmo eu poético que compreendeu “a beleza das prostitutas e dos portos”, que sofreu “a violência da solidão no meio das multidões das grandes ruas” (CARDOZO, 2007, p. 172), como aparece no “Poema dedicado a Maria Luiza”, também do livro *Poemas*, é o que figura o poema “Tarde no Recife”, e que se propõe a contemplar o mundo. Como pensa o supracitado crítico e teórico francês Michel Collot, a paisagem mantém relação com o espaço percebido e, portanto, está ligada a um ponto de vista. Ela é a extensão de uma determinada região que se oferece ao olhar do observador. Nesse poema, o sujeito poético é um contemplador e, por isso, construtor da paisagem. Isso nos leva a pensar que a construção paisagística gira em torno de três elementos: um local a ser olhado, um olhar para ser lançado e um conjunto de imagens produzidas a partir das sensações que atravessam o sujeito. A imagem, afim à sensação visual, é um modo de presença que “tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 2000, p. 19). Assim, essas imagens poéticas intercedidas pelas palavras e que corporificam os traços

paisagísticos no poema é um modo de apreender o mundo. Pensando nessa vertente, a paisagem, na poética cardoziana, é resultado da interação com o local, sua percepção e uma representação: o produto do encontro entre o mundo e uma perspectiva, no qual o olhar constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis. Esta relação sujeito-objeto mediada pela poesia é um traço importante à sua obra e à forma com que ela extrai pontos fundamentais do regionalismo renovado pela práxis modernista, quer dizer: ele não recai na busca por uma representação pitoresca, nem obedece às velhas formas de um realismo propedêutico, que guiou o regionalismo do século anterior.

Na França, Baudelaire foi quem melhor soube definir questões relativas à paisagem. Ao fazer isso ele pensa uma modernidade confrontada com o vazio e com a inacessibilidade desse horizonte, que foge como uma transcendência vazia e ilusória. Assim, inaugura uma crise que afeta a prática poética da paisagem. Isso porque principia um novo modo de pensar a poesia, tomando a vivência subjetiva como fator estético. Responsável, destarte, por inaugurar uma modernidade poética<sup>13</sup>, em sua obra, a imagem da cidade é dominante, o que está atrelado a um novo tipo de percepção, de modo que o problema central da sua obra é a experiência do moderno. Pensando que a arte pudesse existir na vida cotidiana, Baudelaire (2018) faz poesia até quando não faz poesia: quando caminha, quando se perde pelas ruas, quando se sente atingido pelo tédio. Seu trabalho é, sobretudo, uma maneira de manifestar o tédio, característica que foi empregada no *O Spleen de Paris*, seus poemas em prosa.

Caminhando nessa direção, um dos exercícios da poesia de Joaquim Cardozo é reconstruir o cotidiano da cidade. Poemas como “Terra do mangue”, já mencionado anteriormente, tematizam a perplexidade diante dessa realidade de passagem para a modernidade. Essa vida de sedução, de barulho e de tráfego em sua poesia é a cidade como algo autônomo que aparece nos versos de “Tarde no Recife”, não mais possível de ser controlada. Esse eu poético caminha por uma cidade em transformação. A variedade e a movimentação são

---

<sup>13</sup> Com Baudelaire a lírica francesa, como pensa Hugo Friedrich (1978) passou a exercer influência dentro e fora da Europa, o que leva alguns críticos a pensarem em ser esse o maior exemplo da poesia moderna. Uma das explicações possíveis para tal afirmação se justifica pelo fato de ser Baudelaire (2006) um dos criadores dos significados que giram em torno da palavra *modernidade*. Uma das primeiras vezes que empregou tal termo foi em 1863 quando publica pela primeira vez o ensaio “O pintor da vida moderna”. A possibilidade da poesia na civilização dominada pela técnica faz, em sua obra, que estímulos da realidade sejam convertidos em temas e estruturas poéticas. Por **isso**, é este, para muitos, considerado o início da poesia moderna.

marcas dos poemas. Sua paisagem reside no tipo de narrativa, na tipificação, de forma que a experiência é o seu método de ficção. Nesse último poema, por exemplo, é possível perceber o movimento da cidade impresso no ritmo dos versos, de forma que o presente assume uma dimensão cotidiana e o eu poético assiste “[a]o movimento das ruas tumultuosas” (CARDOZO, 2007, p. 154). Isso ressalta uma visão centrada na vida da rua cheia de flagrantes aos olhos e aos sentidos, nos telhados, nas pontes e nas águas, à vida do rio de beleza católica.

Por outro lado, há, também no livro *Poemas*, uma tendência em construir paisagens que, longe do ambiente da cidade, recriam elementos naturais da região, sendo expressões da vida pernambucana que o poeta vai reunindo e colecionando em seus poemas, pois, para sentir uma região, não basta viver perto dela, é preciso atravessá-la, ter lidado diretamente com ela, ter sentido a sua natureza substancial, as suas peculiaridades, numa troca contínua. Essas duas modalidades de paisagem (a paisagem urbana e a paisagem natural da região), compreende elementos e intenções diferentes. Assim, da mesma forma que existe uma paisagem atrelada ao urbano, a errância do poeta recria imagens da região por meio de poemas que apresentam aspectos naturais de uma paisagem regional, como é o caso de “Imagens do Nordeste”, apresentado a seguir na íntegra. Isso fica visível na atitude contemplativa do eu poético diante da natureza nas suas imbricações com os aspectos nativos deste espaço. E esta paisagem suscita e articula uma memória que é involuntária e que advém do ato de um caminhar lento e contemplativo diante da natureza.

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  
 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  
 És a flâmula discreta.

És a lâmina ligeira  
 Cortando a lã dos cordeiros,  
 Ferindo os ramos dourados;

– Chama intrépida e minguante  
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, Jaboaão;  
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 do chão.

Terra crescida, plantada  
De muita recordação  
(CARDOZO, 2007, p. 180-182).

O poema não só apresenta a expressão “paisagem, profundamente”, como delinea uma distância apontando para um horizonte que é toda imagem de um território que tende ao infinito. Tendo o caminhar como chave de leitura, nota-se que não só o olhar do eu poético perpassa os fenômenos, mas estes

últimos também se apresentam em um processo de movimento, animados por gerúndios que povoam a composição (“batendo”, “cortando”, “crescendo”, “cobrindo”). A forma dos versos com poucas sílabas, aponta para uma dinâmica que acusa o movimento das imagens que se sobrepõem para construção de um Nordeste múltiplo suficiente para demonstrar o caráter heteróclito da própria região. Nesse sentido, essas paisagens não apenas representa uma região, mas nasce sobretudo das ressonâncias interiores do eu poético ao se colocar diante dessa natureza. O poema, assim, recupera um espaço contemplado, que é construído pela memória do olhar, conforme a estrofe final: “Terra crescida, plantada / de muita recordação”. A memória dessa “várzea crepuscular” é fruto do estado interior do sujeito poético que ocupa e cria um lugar próprio para caminhar, sendo ele mesmo a memória que compõe essas imagens de pensamento que podem ser trazidas de volta com a leitura do poema.

Esses elementos que dão contorno à região ganham forma por meio das imagens das “mangabeiras”, das “frutas maduras” e das “mangas vermelhas”, de modo que a “transparência do dia” encobre esses traços. Na oitava estrofe, o sujeito poético ressalta nomes como “Mamanguape”, “Persinunga”, “Pirapama”, “Serinhaém”, “Jaboatão”, são territórios por onde caminha, “cruzando barras de rios”, se deixando perder-se na solidão dos caminhos. Esse modo de ver representa a relação com a terra que está no cerne de sua poética. Os olhos que se deparam com o espaço, reconstroem formas paisagísticas. Conforme já exposto, este movimento do eu poético rompe a pretensa solidez da dicotomia sujeito-objeto, uma vez que a região tem como organização não estruturas objetivas, mas de um olhar em movimento. A quebra dessa dicotomia que, muitas vezes, definiu a visão de um regionalismo anterior ao modernismo, em voga na poesia romântica, é uma marca indelével do elemento expressionista no texto cardoziano, uma vez que existe um dogma básico no Expressionismo que afirma que os “impulsos criativos brotam das profundezas do indivíduo, a um nível primitivo da vida emocional” (CARDINAL, 1984, p. 9). Caminhar representa, assim, um ganho de consciência que se manifesta como método ficcional, de forma que a sua poesia trata de uma visão imagética e subjetiva.

Além do movimento impresso pelos versos curtos, o uso de redondilha, bem ao gosto da poesia popular, assinala que o teor regionalista deste poema não se encontra somente na temática, mas se estende à forma. Uma lírica transpassada de valores emocionais, ligados à terra e à vida das regiões por

onde passou. Trata-se de um poema longo, em que é possível se deparar com a atitude de uma alta sensibilidade, de modo que esses versos imprimem um conhecimento tanto do fenômeno poético sobre a ondulação musical dos metros populares como da mobilidade evidenciada por um caminhar que pensa e articula paisagens. De modo geral, esse poema parece ser uma visão constituída pelos sentidos que nos proporcionam o caminhar, pela sensação das coisas que passam sobre os olhos e pelos acontecimentos que se sucedem de forma quase simultânea. Esse caminhar vislumbra um território pitoresco e elementar, uma extensão imaginária e viva, que se apresenta no poema, sendo ele um grande descontínuo, “uma paisagem, profundamente”. O que se encontra nisso é a experiência de mover-se à contemplação, uma paisagem em que se observa o rumor das folhas, das águas, dos ventos e dos sons da natureza.

Assim, o uso do homem comum e da vida cotidiana como também de elementos da natureza são traços que estão imbricados na poética cardoziana, o que mantém relação com o uso de técnicas e materiais advindos de uma cultura literária centrada na pesquisa estética. Tal inquirição faz com que uma certa “despersonalização” (FRIEDRICH, 1978, p. 36) ocorra pelo olhar do poeta moderno. Isso no sentido de que a palavra lírica não nasce da unidade entre poesia e pessoa empírica, tendo em vista que a lírica moderna se centra em um eu que elimina a casualidade da pessoa, de forma que a poesia expressa qualquer possível estado de consciência. Quer dizer: embora fale a partir de um eu, este ser não se resume ao seu eu empírico. Em razão disso, com frequência, Baudelaire disse que seu sofrimento não é apenas o seu. Esse fato marca uma relação dialógica entre o mundo objetivo e a sua dimensão subjetiva da paisagem mediada pelo olhar do eu poético. Pela força da sua linguagem, a poesia nomeia o mundo: faz do invisível algo que pode ser apreendido. É isso que o poeta faz a partir de uma consciência de que a representação abre espaço para a irrupção do real. Em outras palavras, ele é capaz de manter uma distância necessária para obter uma visão do conjunto e a abertura de um mundo comum, que ultrapassa os limites do território. Essa abertura criada pela construção poética e imagética é a condição para o surgimento da paisagem.

O ambiente visual é um conjunto estruturado a partir de um ponto de vista, que põe as coisas em relação umas com as outras, isso porque nossa visão não funciona como um panorama, mas por um agrupamento de perspectivas que se modificam e se completam à medida que se caminha. No poema “Imagens do

Nordeste”, o ambiente visual é estruturado por imagens escritas, de forma que o quadro paisagístico não é uma construção contingente, mas uma estrutura perceptiva. Nesse caso, se a paisagem é configurada como forma de pensamento é porque a experiência também é fonte de sentidos. A paisagem que emerge do livro *Poemas* aparece como imagem de um mundo vivido. Isso significa que a percepção não é a simples somatória de dados sensoriais, mas uma construção significativa no microcosmo criado pelo eu poético. Ela é um ato de pensamento e não só reúne e organiza os dados, mas revela o que não lhe é dado de maneira imediata. O que faz com que o visível suporte uma parte invisível, de modo que a paisagem não se apresenta como um panorama, mas como uma cena que precisa ser percebida. Livre das ilusões de uma *mimesis* objetiva, a poesia libera a expressão subjetiva. É nesse sentido que a poética cardoziana é submersa em mudanças de iluminações e de atmosferas.

Enquanto poeta que dialoga com o Movimento Regionalista de 1926, Joaquim Cardozo potencializou paisagens poéticas regionais sem deixar de inocular as relações subjetivas e as contradições sociais que permeiam o seu projeto estético, de forma que essa articulação entre o discurso e o concreto produz imagens. Posterior ao contato com o objeto – julgado finito o sistema de percepção que o corpo dispõe; a imagem ganha dimensões, tem um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente. Essa relação com a natureza remete à hipótese de que o imaginário decorre da coexistência do corpo e da natureza, estando, pois, a construção imagética relacionada ao mergulho no subsolo do inconsciente. Por isso, a imagem é movimento: ela “não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade” (BOSI, 2000, p. 26). Assim, a língua permite a continuidade da imagem através da palavra, sendo o fenômeno verbal uma conquista dos modos de franquear o intervalo que media a imagem entre corpo e objeto, tendo, dessa forma, a função de dizer o sem forma. Portanto, essas imagens nos poemas cardozianos são paisagens: uma forma de ver o mundo que translada entre as marcas inconfundíveis da região. A sua paisagem não é a região real, mas como essa região é organizada por seu ponto de vista, e que cada um reinterpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina. Marcado, desde a juventude por lugares que tocaram o profundo de seu ser, o poeta não privou a paisagem de suas ressonâncias interiores, de seus ecos na memória e de seus prolongamentos no imaginário.

## 5.2 Um poeta paisagista: expressões de um modernismo regionalista

Na primeira fase de sua poesia, sobretudo no que diz respeito ao livro *Poemas*, Joaquim Cardozo dedicou-se em grande parte a uma tendência moderna de tratar a paisagem urbana. No poema “Tarde no Recife”, por exemplo, discutido anteriormente, o cenário urbano é enquadrado por aspectos físicos e humanos: os rios, as ruas, as edificações e o cotidiano. Desses e de outros elementos que permeiam a obra, emerge uma paisagem poética cidadina. Caminhando, ele descobre um Recife que habita na arquitetura, nos “andaimés” e nos “patíbulos” que circundam a paisagem, ora apresentada sob aspectos de luz, ora absorvida por uma atmosfera de penumbra do claro-escuro. Partindo de outra perspectiva, os poemas ancorados nesta parte do texto, assim como o poema “Imagens do Nordeste”, voltam-se para a recriação de aspectos naturais que compõem a região pela qual o eu poético caminha. De modo geral, esses poemas são marcados por uma luminosidade, diferente da atmosfera que se instala nos poemas que vivificam a paisagem urbana. A ideia de poeta paisagista surge a partir da localização desses elementos, como se vê na leitura do poema:

Venho para uma estação de águas nos teus olhos;  
Ouves? É o rumor da noite que vem do mar.  
Meu amor.

Perto de mim o teu corpo cheirando a flor de cajueiro.  
Que saudades do sol. Do mar de sol.  
Do nosso mar de jangadas.

Escuta:  
A noite que vem cantando  
Vem do mar.

Para que eu voltasse tu me prometeste novas carícias  
No entanto o que me dás agora é ainda o mesmo amor  
De antigamente.  
E depois estás mais velha.  
Os teus olhos bruxuleiam.  
Os teus lábios se apagaram.  
E vou partir.  
As barcaças vão passando junto ao cais.  
Eu vou partir, viajar.  
Itapissuma. Goiana. Itamaracá.

Olha o verão que vem!  
Viva o verão que vai chegar.  
Viva a paisagem roxa dos cajueiros que vão florir!  
Eu vou partir, viajar  
(CARDOZO, 2007, p. 160-161).

“Canção” é mais um poema que remonta a figura contemplativa em torno da poética cardoziana. É através do movimento entre a concretude do mundo e as densidades do sujeito poético, que aparece o traço inalienável da expressão, já que se trata de uma obra em que o fator de expressivo é dramático e visível, de modo que “a função expressiva é tão ressaltada, que as ressonâncias emocionais são sob formas excepcionalmente vigorosas” (CARDINAL, 1984, p. 25). Esse eu poético não é somente um caminhante urbano, mas um caminhante que cria imagens da região. A iluminação solar é uma marca das suas composições quando voltadas para elementos tradicionais da terra. Imagens como “a flor de cajueiro” e “as barcaças” que se movem junto ao cais são exemplos de que o poema é uma exaltação da terra, nele está contido o amor do verão que chega, e, junto a ele, “a paisagem roxa dos cajueiros que vão florir!”. Tais feitos fazem deste, nos limítrofes desta leitura, um poeta paisagista, pois, e dentro desse aspecto encontra-se uma compreensão identificadora da paisagem de uma região e da representação de um cenário natural, apreendido pela subjetividade. Na sua poética, há uma forma de ler no traçado paisagístico o modo como ela foi vista e sentida através da expressão das densidades íntimas desse eu poético, uma característica fortemente expressionista. Em poemas como esse, portanto, o poeta estetiza aspectos da natureza regional. Esta representação do cajueiro estaria dentro da tendência moderna regionalista.

Dessa maneira, o poema representa um vetor de expressão de sentimentos de um sujeito que se descobre à medida que se abre para o mundo. Disso, baseia-se a construção de representações imagéticas que contribuem na invenção de uma memória. A correspondência que o poema instaura entre a paisagem e o estado d’alma tem sentido duplo: supõe não somente a projeção da afetividade sobre o mundo, mas a repercussão deste sobre a consciência do sujeito. Isso ressalta relações entre a consciência e o mundo que não são mais percebidas como substâncias separadas, mas como uma relação, de modo que “a emoção da paisagem faz com que aquele que a experimente saia de si” (COLLOT, 2013, p. 86). Esse movimento da consciência está relacionado ao aspecto físico do caminhar e do ver com os sentidos. Nesse viés, em poemas como “Cajueiros de setembro”, apresentado na sequência, a contemplação não se dá de maneira estática como também não se limita a uma simples apreensão do visual. Ela é acompanhada de um percurso que suscita um movimento da alma, um impulso para o pensamento e para a imaginação. Prolonga-se em um

devaneio que é, ele próprio, uma errância: uma visão interior e subjetiva que a paisagem possibilita. Além de recriar elementos da região, há também uma predominância por uma iluminação diurna, como é possível observar na leitura:

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

As praias e as nuvens e as velas de barçaças  
 Que vão seguindo além de rumos marinhos  
 Fazem com que por tudo se vislumbrem  
 Luminosos domingos em setembro,  
 Cajueiros de folhas cor-de-vinho.

Presságio, amor de noites perfumadas  
 Cheias de lua, de promessas e carinhos,  
 Vivas canções serenas e distantes,  
 Cajueiros de sombras inocentes  
 Debruçados à beira dos caminhos  
 (CARDOZO, 2007, p. 156-157).

De forma parecida acontece com o poema “Chuva de caju”, como se vê:

Como te chamas, pequena chuva inconstante e breve?  
 Como te chamas, dize, chuva simples e leve?  
 Tereza? Maria?  
 Entra, invade a casa, molha o chão,  
 Molha a mesa e os livros.  
 Sei de onde vens, sei por onde andastes.  
 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  
 (CARDOZO, 2007, p. 166).

Em ambos os poemas, o eu poético não recria apenas o que vê diante de si, mas também o que vê em si mesmo. Estamos, portanto, diante de um poeta paisagista de elementos, formas e cores da região<sup>14</sup>. Um desses elementos é o cajueiro, uma planta originária do Nordeste do país, que aparece em diversas

---

<sup>14</sup> Isso não acontece somente no livro *Poemas*. Em *Signo Estrelado* [1960], por exemplo, as “Canções varzeanas e praianas” ressaltam, por meio de poemas como “Aquarelas”, “Canção de veraneio”, “Nesse mar”, “O meu canto é de sol” e “A várzea tem cajazeiras”, elementos que dão cor e que compõem a região, como: as “macaibeiras” (CARDOZO, 2007, p. 193), os puídos ventos sobre os coqueiros, as chuvas de junho, as púrpuras de jambeiros, o verde do mar e das cajazeiras, de modo que esses traços são frutos da tendência regionalista própria de sua obra.

representações artísticas e naturalista da flora dessa região. O texto, nesse sentido, é uma contribuição de um eu poético que compõe traços regionalistas para compor uma paisagem cujos elementos da flora ganham uma dimensão muito além de um caráter meramente naturalista. No poema “Cajueiros de setembro”, os cajueiros, cobertos de “folhas cor-de-vinho”, anunciam a fase de estio da região: “anunciadores simples dos estios”, de forma que, disso, salta um conhecimento implícito do sujeito poético localizado em elementos e formas que compõem essa região. É em torno da imagem dos cajueiros que ele redesenha a paisagem dos caminhos pelos quais atravessa. Anunciando dias de sol (“os luminosos domingos em setembro”), o florescer dos cajueiros representa, no poema, o fim das “dúvidas e as mágoas” dos que, como o eu poético, são solitários nos caminhos. Há uma atmosfera de luz dentro da qual é possível vislumbrar com clareza os elementos paisagísticos: as “praias”, as “nuvens” e as “velas das barcaças”, uma atmosfera de luminosidade que marca uma paisagem que, aos olhos desse eu, veste-se de “cajueiros de folhas cor-de-vinho”.

No segundo poema, “Chuva de caju”, no qual mais uma vez, o cajueiro representa um elemento característico da região, havendo nisso uma estetização da imagem do caju, percebe-se essa relação de imbricamento entre o sujeito poético e a natureza. Nesse sentido, a “chuva” aparece como um conhecimento intrínseco do mundo vivido e percebido por ele: “sei de onde vens, sei por onde andastes”. O uso da primeira pessoa do verbo “saber” assinala que esse conhecimento enraizado no solo é fruto da sua contemplação, e isso se comprova na apropriação dos elementos “mangueiras”, “mangabas” e “coqueiros” vindos dos “subúrbios distantes, dos sítios aromáticos”. Nos dois poemas acima, percebem-se relações atreladas à cor, ressaltando o verde, tal como o colorido dos cajueiros roxos, das folhagens novas, fazendo esse eu poético uma gradação de cores à medida que elas vão reportando sobre as folhagens que se oferecem ao seu olhar, de modo que esses poemas representam uma policromia desses verões do Nordeste, tão cheios de luz. Essa diluição da cor na paisagem é outro ponto dialético com o Expressionismo, já que, além da construção paisagística ser uma expressão subjetiva, essa diluição da cor no torvelinho do ser também ser um ponto recorrente dessa vanguarda, uma vez que “seu movimento crucial foi o de associar a cor não mais à realidade visível, mas às respostas afetivas do artista” (CARDINAL, 1984, p. 99). Esses elementos que circundam sua poética voltam a aparecer no poema “Dezembro”:

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

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

Tenho a suspeita de um talvez feliz,  
 Vaga incerteza de um prazer antigo.  
 Ah! Desejo de lembrar coisa esquecida,  
 Raras, remotas, imprecisas volúpias de segredo e de saudade  
 (CARDOZO, 2007, p. 160).

O foco agora recai sobre as cajazeiras, árvores de onde brotam os novos verdes trazidos pelo verão e que clarejam os ares da paisagem intercedida pela palavra. Assim como os cajueiros, as cajazeiras são árvores típicas da região, o que torna mais uma vez possível a comparação da figura do poeta com a de um paisagista do regional. Nessa cena, as “andorinhas” que voam sobre os telhados ressaltam as luzes e as flores do verão que se derramam pelas estradas pelas quais o eu poético caminha. Não à toa a “profusão dos verdes novos” e as “cajazeiras todas enfolharam” fazem jus ao título do poema, “Dezembro”, propositalmente o mês que anuncia o início do verão. O uso da primeira pessoa na expressão “eu vejo” – marca recorrente em sua obra –, aponta o espaçamento do sujeito, de modo que esse eu sublinha que a perspectiva pela qual as imagens são construídas parte dos seus olhos. Pensando nisso, caminhar proporciona um pensar e um sentir, devolve à alma a tragicidade que encobre a sua “tristeza espiritualizada”. Uma tristeza marcada pela “suspeita” de um futuro que se aproxima e pela “saudade” de um passado que se esvai.

É por meio de tais deslocamentos que o eu poético imprime cores, sons e elementos que, combinados, constroem paisagens imaginárias da região. Ele caminha à medida que se entrega à natureza. Esses componentes tradicionais da terra que compõem a poética cardoziana são marcados por uma profusão de atmosferas de luz que refletem sobre ingredientes naturais da região. São esses, poemas de sol, que cantam os verões florindo, em que a luminosidade é

ressaltada a partir de cores, de manhãs nascentes, de um profuso verão; tonalidades que se abrem ao olhar do sujeito poético ressaltando essa atmosfera de luminosidade. O que esses e os outros poemas têm em comum é o fato de ressaltarem particularidades da região, como as “cajazeiras” e as “macaibeiras” chovendo suas flores amarelas; a “água de coco verde” e a “água do nordeste”, as “chuvas de junho”, as cores que fundam o verão, de modo que o poema “Imagens do Nordeste” pode ser compreendido como uma síntese desse teor regionalista, desses traços localizados no tecido paisagístico dos poemas “Canção”, “Cajueiros de setembro”, “Chuva de caju” e “Dezembro”: são imagens de pensamento, expressões da flora pernambucana. Configura-se, assim, a relação subjetiva desencadeada pela paisagem, pois, para sentir uma região, não basta viver perto dela, é preciso ter lidado diretamente com ela, ter sentido a sua natureza substancial, as suas peculiaridades, na missão de troca contínua:

Ao passo que o fato de estar mergulhado na Natureza é uma solicitação permanente. Tudo fala conosco, nos cumprimenta, chama a nossa atenção: as árvores, as flores, a cor dos caminhos. O sopro do vento, o zumbido dos insetos, o curso do riacho, o impacto das pisadas sobre a terra: é todo um rumorejar que responde à nossa presença. Até mesmo a chuva. Uma chuva leve e suave é um acompanhamento permanente, um murmúrio que se escuta, com suas entonações, estalos, espaçamentos: pancadinhas distintas da água ricocheteando na pedra, ou o longo tecer melodioso das cortinas de chuva caindo com uma velocidade regular. É impossível de estar só quando caminhamos, de tanto que dispomos de coisas ao alcance dos olhos, que nos são dadas, que são nossas pela tomada de posse inalienável de contemplação (GROS, 2011, p. 61).

Esse contato com a natureza é uma forma de interação da percepção com o mundo, sendo este captado a partir dos olhos e dos sentidos. Disso, desperta uma relação entre o caminhar e o pensar suscitada do diálogo com a natureza; entre o ato de contemplar e construir imagens mentais. Para Alfredo Bosi, anterior à experiência da palavra, a imagem se projeta diante do olho, isto é, a descoberta da imagem atinge primeiro o corpo, sendo essa afim à sensação visual, pois “o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha” (BOSI, 2000, p. 19). Assim, o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência, ressaltando uma coexistência do corpo e da natureza. Nesse contexto, os poemas apresentados neste tópico marcam um diálogo entre a natureza e a sensibilidade do eu poético, sendo essa relação uma forma de interação e

percepção. Os poemas, ressaltam, ainda, a paisagem regional perpetrada por diversos aspectos que esta apresenta de flora propriamente nativa, além de imprimirem novas formas e significados a imagens, outro traço do modernismo regionalista arraigado na obra de Joaquim Cardozo. Assim, a sua obra é um ponto intermediário criado a partir da experiência criativa, de forma que recria a própria existência. Nesse ato contemplativo, o visível ganha materialidade a partir de imagens escritas que criam a paisagem, de modo que os poemas funcionam como quadros na natureza. O eu, assim, não reproduz ou descreve a paisagem, ele a produz, sendo o tecido imagético resultado da vivência sensível, pois o corpo é o meio pelo qual o sujeito processa e cria o mundo.

Essa poética está marcada por uma “intensidade” e intencionalidade, outros elementos-chave do credo expressionista, o que ressalta “uma estética da espontaneidade por meio da qual o sentimento atrelado à paisagem transborda sob formas não programadas” (CARDINAL, 1984, p. 26). O eu poético conduz seus sentimentos a formas extremas, estabelecendo um jogo enfático com suas emoções. A escrita, assim, emerge da relação do impulso espiritual com o gesto de caminhar. Esse movimento constitui a assinatura de uma performance que, embora concluída, pode ser recriada pelo leitor, que se entrega à atividade de representar mentalmente as imagens desse movimento. A paisagem, nesse sentido, não se trata da delimitação de uma região, mas de aspectos dessa região, que é formada tal como se apresenta ao olhar do observador. Ela é, portanto, o espaço percebido e, por isso, vivido. Considerando a maneira sensível em que ela se manifesta, a sua relação com o mundo não é a de um sujeito que se coloca frente a um objeto, mas de uma relação entre o dentro e o fora, de modo que as sensações se dedicam à criação da paisagem.

Para esse eu poético, o sentimento da natureza advém de uma integração entre dados objetivos e subjetivos. Esse sentimento não diz respeito nem ao sujeito nem ao objeto, surge de seu encontro. Há, nisso, uma atmosfera que dá cor e forma tanto à paisagem que se apresenta diante dos olhos como ao estado da alma, correspondendo a uma unidade na qual o homem e a natureza aparecem integrados. Ela implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora, de modo que essa experiência opera no fazer do poeta como se a paisagem pensasse no sujeito e este fosse a sua consciência. Nesse sentido, o mundo é o “prolongamento do corpo”, de forma que, quando olho, me lanço e penso esse mundo; quando caminho, eu sou esse mundo e a

consciência dele está em mim (COLLOT, 2013, p. 32). A paisagem manifesta um conjunto de relações que corresponde a um *logos* imanente ao mundo, que o poeta recupera pelo olhar e pela palavra. Cabe a esse olhar revelar esta topologia antológica do visível. Ela não resulta da simples recepção de dados sensíveis, mas de sua estruturação perceptiva. Depende ao mesmo tempo do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo. Há, nisso, portanto, uma filiação entre a vivência subjetiva e a criação literária. Para poder ver e escutar a natureza o poeta entrou em osmose com o entorno. É assim que ele se transforma na mesma matéria que o espaço.

Ele pinta nesses poemas não só elementos da região, mas sobretudo os verdes tropicais vistos durante suas caminhadas pelas terras de um Nordeste captado por sua singularidade subjetiva, voltando seus olhos para as cores intensas das folhagens, como a cor dos cajueiros, das mangabeiras e cajazeiras, as cores dos frutos e do mar, recriando nesses versos imagens da paisagem regional apreendidas pelo seu espírito observador. Sendo assim, a expressão estética cardoziana está em consonância com o Expressionismo em que a escolha da cor corresponde à intenção de “demonstrar valores universais, sem perder de vista o compromisso pessoal e emotivo” (CARDINAL, 1984, p. 103). É esse, pois, um poeta paisagista, por traduzir um sentimento mediante uma composição, sendo a paisagem que aparece em sua poética uma comunicação deliberada de um estado de espírito diante formas da natureza. Quando faz isso, ele oferece, à sua maneira, um princípio fundamental expressionista: a confiança irrestrita na expressão direta de sentimentos que se originam da sua própria vida.

A perspectiva paisagística de sua poética não dá somente a ver, mas deixa adivinhar. Eis aí uma qualidade da sua poesia: ver o que se tem a ver, mas também adivinhar, em uma dialética do finito e do infinito, do visível e do invisível. Octavio Paz afirma que a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e a revivê-la. Dessa forma, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si, de modo que, o poeta nomeia as coisas: “o poema não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1996, p. 38). Logo, há, pois, que se remeter à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece ser incapaz, de maneira que o poeta faz com que a língua chegue à sua extrema tensão e, assim, o verso diz ditos irredutíveis não explicáveis se não por si mesmo, é assim a questão da paisagem em sua poética, tal como analisados nos poemas acima e nos apresentados adiante.

### 5.3 Todos os caminhos levam à cidade

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 Assembleia.  
 As alvarengas!  
*Madalena. Deus te guie. Flor de zongue.*  
 Negros curvando os dorsos nus  
 Impelem-se 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;  
 E seguindo-as também em curvas n'água propagadas,  
 A dor da Terra, o clamor das raízes  
 (CARDOZO, 2007, p. 152).

O poema “As alvarengas”, tem como epígrafe o seguinte verso: *Tous les chemins vont vers la ville* [em livre tradução: “todos os caminhos levam à cidade”], de Émile Verhaeren, poeta belga de expressão francesa, considerado um dos precursores europeus do Expressionismo, ainda no final do século XIX. O poema que se faz menção é “La Ville” [“A cidade”]. A cidade tentacular de Verhaeren, que desafia os limites de extensão com os seus milhões de telhados de ângulos retos alçados ao céu, se aproxima da “cidade voragem” do poema “As alvarengas”. A imagem das alvarengas, que são um tipo de embarcação típica do Recife, além imprimirem a ideia de movimento, representam, no poema, o transporte da “ignota riqueza que o solo vencido abandona”, configurando uma luta “tenaz” entre “o homem e a terra” para extrair as riquezas que alimentam, no largo sentido da palavra, a cidade. Diante disso, ao observar a cidade, a visão deste eu poético aparece marcada por uma atmosfera melancólica, em que pode ser sentida a eminência das trevas sobre a paisagem, presentes tanto nesse como em outros poemas, fato que revela um traço fundamental da poética expressionista na representação de paisagens obscuras e fantasmagóricas.

No poema, a imagem das alvarengas é concebida a partir do modo que o eu poético percebe esse artefato. Posterior ao contato com o objeto, e suscitada, posteriormente, pela reminiscência da palavra, a imagem ganha dimensões. Tem um mínimo de coesão para subsistir em nossa mente o que Bosi (2000) menciona como *constância da forma*. Essa construção perceptiva remete à hipótese de que o imaginário decorre da coexistência do corpo e da natureza, estando, pois, a imagem relacionada a uma espécie de mergulho no subsolo do inconsciente. Em seu contexto histórico, as alvarengas, essas embarcações de porte variável, exerciam a função de realizar viagens curtas por águas rasas. Por ser Recife uma cidade de rios, sobretudo o Capibaribe, por onde carreava o transporte do açúcar da Zona da Mata pernambucana até a capital, era de costume o uso das alvarengas para tal atividade. Com efeito, os rios que cortam a cidade sempre foram uma marca, um meio de transporte e de sobrevivência, e as alvarengas um elemento emblemático da paisagem. É por meio da imagem dessas embarcações que o eu poético ressalta o impacto sofrido pela tradição ruralista devido a reorganização de forças de produção. Este traço revela a tensão entre o moderno e o tradicional, dentro do movimento que perpassa a perspectiva apresentada pela progressão do poema, a se confundir com o próprio movimento das antigas embarcações que bordejam o Recife moderno, ao trazer outrossim aspectos da história social desta cidade.

Além deste encontro trans temporal entre o passado e o presente, há também, no poema, uma relação entre a capital e o interior, uma vez que as embarcações são capazes de trazer à cidade, por meio do bojo negro, a “ignota riqueza que o solo vencido abandona”. Os termos que representam os desdobramentos destas tensões que formam o poema aparecem em versos como “A cidade voragem / É o Moloch, é o abismo, é a caldeira”. Isso porque a cidade surge como devoradora daquilo que as alvarengas trazem à urbe. A referência expressionista ainda se manifesta na evocação do monstro Moloch, cuja referência bíblica o apresenta como um deus babilônico que exercia rituais de sacrifícios humanos, representando, ele mesmo, a monstruosidade da cidade. Inclusive, este mesmo monstro é utilizado no filme expressionista de Fritz Lang, “Metrópolis”, de 1926, película que representa a sociedade da exploração anônima, onde os operários escravos consomem suas energias físicas e espirituais em prol da cidade. No poema em questão, a cidade também é representada pelo deus Moloch, de modo que o individual é reduzido ao *status*

de peça sobressalente desprezível, problemas da técnica no mundo moderno, assim como o progresso aparece no bojo do movimento das alvarengas.

São transpostos para o poema o movimento da cidade refletida no correr das embarcações, e isso aparece tanto no uso do “vão” e “vem” da segunda estrofe como na enumeração de elementos ao longo dos versos. Esse diálogo com a estética expressionista também traz os sons atrozes da “cidade voragem”, apresentados por elementos como a “caldeira” e o movimento das “hélices de fumo”, sendo esses itens uma marca do progresso monstruoso da cidade que traga “o latente rumor das florestas despedaçadas”. As notações auditivas são muito frequentes nas descrições do poema e ecoam na musicalidade de seus versos, cujo ritmo e melodia sugerem a amplidão da paisagem e a profundidade dos sentimentos que esta inspira. Assim, é importante ressaltar que essa tensão “dissonante” é um objetivo da arte moderna em geral (FRIEDRICH, 1978, p. 18). Isso para sublinhar o fato que há, no poema, uma fealdade que é intencional, sendo preciso, para aludir à ideia do autor, acostumar os olhos para a obscuridade própria da lírica moderna. Nessa lógica, o poema nos conduz ao âmbito do não familiar, tornando os objetos deformados, em que os versos têm o efeito dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, de perturbar quem sente.

O “azul céu, suavemente” marca a “tarde sombra do velho Cais do Apolo”, sendo o “azul” e o “sol das cinco” elementos que ressaltam simbologias do dia. Considerando essa atmosfera de luminosidade que envolve a paisagem, a presença do sol carrega a representação do “fecundo”, da “produtividade” (CHEVALIER, 1998, p. 836). Na tradição filosófica, o sol aparece como um meio de apresentar a verdade, não o sol em seu sentido biológico ou cosmológico, mas na acepção de fonte do pensamento, de abertura à clareza do mundo das ideias. No poema, o sol é símbolo da fecundação e da iluminação, se centra na esfera das coisas visíveis. A luz solar, responsável por distinguir os seres e as coisas, faz o eu poético perceber a medida de si mesmo e do mundo que o cerca, tal como nos elementos que compõem a paisagem. As alvarengas, como elemento interno à lógica do texto, é a imagem síntese dos vários processos que marcam o funcionamento e o crescimento da cidade por meio da exploração da terra e do homem. Outro fator que assinala a construção da paisagem poética, e que se estende a poemas como “Tarde no Recife”, é o fato de que, na tentativa de desenvolver um enquadramento diversificado, as imagens que dão forma à paisagem são apresentadas de maneira pontual por meio da figura de linguagem

enumeração. De igual maneira, os elementos “alvarengas”, “ar silêncio” e “azul céu”, articulados a outros, contribuem para isso. O mesmo acontece no oitavo verso na enumeração das embarcações: “Madalena”, “Deus te guie”, “Flor de zongue”, sendo este um mecanismo recorrente em seus poemas.

A epígrafe tomada como inspiração para o poema, expressão habitualmente empregada quando se quer indicar que, apesar das várias possibilidades de percursos, todas as alternativas nos levam para um mesmo lugar, acaba por ganhar novos usos no contexto. Isso acontece tanto no poema “As alvarengas”, quanto em “La Ville” (1893), de Émile Verhaeren. Nesses textos, *Todos os caminhos levam à cidade* simboliza que todas as riquezas, todas as fontes de exploração, todos os investimentos, tudo de concreto e material passou ou vai em direção à cidade. O tratamento paisagístico da poesia, tanto de um como do outro, é um aporte para pensar a exploração capitalista, refletida no imaginário da cidade. O poema “La Ville”, publicado no livro *Les campagnes hallucinées* [1893], recria o espaço por meio do conceito de cidade tentacular<sup>15</sup>, como foi visto. Ambos assinalam contradições da convivência e da exploração da cidade sobre a vida do campo<sup>16</sup>, de modo que a cidade suga o campo como extração, da mesma forma que suga o homem e a sua força de trabalho.

O poema de Verhaeren é marcado pelo crescimento vertical do espaço que desafia a dimensão do céu, como a realização de um sonho babélico. Esse cenário com suas pontes de ferro, interligando pontos, blocos e colunas que levam as torres, as centenas de telhados com seus ângulos retos, formam a cidade tentacular. Em “La Ville”, as águas dos rios imprimem o ritmo da cidade que se movimenta não somente por meio das embarcações, mas também pelos

---

<sup>15</sup> A cidade tentacular, com seu modo de representação, seus elementos internos, seus artefatos imagéticos, carrega uma simbologia. A preocupação social do poeta Emile Verhaeren, assim como por parte de Joaquim Cardozo, parece ser uma marca. As visões da cidade apocalíptica abrem precedente para entender a cidade tentacular. Além de sua massa agigantada, ela estende seus tentáculos ao campo em um avanço desordenado. O eu poético mostra o lado trágico da cidade: “Do fundo das brumas, / Com todos seus estágios em viagem / Mesmo ao céu, vai a mais altos estágios, Como d’um sonho, ela se exuma”. E continua: “Lá, / Estas são pontes de músculos de ferro, / Lançadas, de salto, através do ar; / Estes são seus blocos e colunas / Decorados por esfinges e górgonas; / Estas são suas torres nas periferias, / Estes, seus milhares de telhados, / Elevando ao céu seus ângulos retos: / É a cidade tentacular, / De pé, / Ao final das planícies e campos [tradução realizada pelo autor] (VERHAEREN, 1893, p. 29). Essa cidade tentacular que desafia os limites da natureza, também aparece no poema “As alvarengas”.

<sup>16</sup> Essa relação campo-cidade é comum não somente na poética de Joaquim Cardozo, mas na obra do próprio Baudelaire, como também na de Emile Verhaeren, no poema “La ville”, mencionado anteriormente. Esta interpretação é passível de ser demonstrada nas recordações de imagens que aparecem em pelo menos três poemas dos “Quadros Parisienses”. São eles: “Paisagem”, “O sol” e, sobretudo, em “O cisne”, como uma paisagem da lembrança do eu poético.

automóveis e trens. De forma parecida, no poema “As alvarengas”, intercede-se uma batalha pela construção da paisagem e isso se confirma quando ele retrata os “negros curvando os dorsos nus”, transportando para a cidade, dos campos saqueados, a riqueza. Ao passo que há uma luminosidade sobre os elementos, por outro lado, encontra-se uma atmosfera sombria própria do diálogo com a estética expressionista que compreende a paisagem, promovendo um jogo de luzes e sombras, de modo que o poeta compreendera “o poder das sombras que ligam o decorativo e o enigmático aos símbolos” (EISNER, 1985, p. 95). O poema apresenta como tema a natureza corrupta do capitalismo, composto de mudanças de cenários, que transitam entre o irreal e o real, assim como os personagens anônimos, que agem mais como símbolos de impulsos universais do que como pessoas, drama fortemente marcado por uma consciência social.

A paisagem urbana presente no poema é a cidade voragem, capta tudo aquilo que é capaz de tragar. É nesse sentido que o eu poético remonta a figura de Moloch. Isso para dizer que, nos versos, o sacrifício construído em torno da simbologia do deus Moloch representa os sacrifícios da cidade. A sociedade da exploração anônima é retratada onde os operários-escravos consomem suas energias físicas e espirituais em prol da cidade, representada como o deus maligno que tudo suga, o indivíduo é reduzido ao status de uma peça sobressalente, uma imagem do sistema de economia capitalista. Este recurso expressionista do uso da ótica desfigurada impressa na paisagem também confere um traço muito importante à poesia que é a inoculação de contrapontos aos arroubos do progresso. Por meio de um decadentismo melancólico, o sujeito poético critica as projeções mais otimistas do mundo burguês e de sua evolução técnica, e, não por acaso, no poema, é uma antiga embarcação, as alvarengas, que leva o progresso, como se as sublimações mais futuristas tivessem as marcas indeléveis do passado colonial da cidade. O eu poético colhe destas contradições sua crítica voraz à cidade que lhe é contemporânea.

Ele repensa e não apenas articula os termos, de forma que ele não apenas cria seu texto, mas pensa um texto anterior absorvido pela historicidade da sua condição. Isso quer dizer que os processos de sincronia e diacronia não são somente realizados pelo leitor, mas pela orientação prévia do próprio texto que lhe serve de sustentação. Quem lê a figura é o leitor, mas ela só será completa desde que faça uma (re)leitura. Pensando nessa relação entre texto e sociedade, Charles Baudelaire é um dos que utilizaram da poesia para retratar

o cotidiano da cidade. Foi responsável por introduzir um elemento novo na poesia moderna: o *prosaísmo*, com uma sintaxe mais próxima da fala. Considerando a complexidade em torno do espaço, a recriação de imagens poéticas passa pela visão extraída da comparação de elementos que dão forma ao espaço, sendo essas representações arquitetadas a partir de padrões subjetivos. Seguindo por essa vertente, as metáforas que recriam a experiência da cidade podem ser consideradas como aparelhos de visão que reorientam o olhar do observador-leitor a aspectos não habituais. A paisagem da urbe moderna parece ser um exemplo de exploração, como aparece no poema.

Há, nele, uma relação estabelecida entre a consciência e o mundo por parte do eu poético, mediada por um subjetivismo que se inscreve dentro do horizonte da paisagem. O Expressionismo representa um subjetivismo levado ao extremo, ao mesmo tempo que demonstra a afirmação de um eu totalitário e absoluto, que forja o mundo aproximando-se de um dogma que comporta a abstração do indivíduo. Essa abstração nasce da inquietação que o homem aterrorizado experimenta pelos fenômenos à sua volta e dos quais é incapaz de decifrar. Essa melancolia do sujeito poético ao se deparar com o espaço desperta nele a vontade de “arrancar os objetos de seu contexto natural no mundo exterior, ou, melhor ainda, de libertá-los de seu vínculo com outros objetos” (EISNER, 1985, p. 21). Ela não pertence a uma realidade objetiva. Mas, ao mesmo instante, o seu traçado depende de fatores físicos e objetivos, como é o caso das alvarengas. Dessa forma, a paisagem extrai da visão do sujeito boa parte da área percebida, o que ultrapassa os limites da paisagem visível. Entre o eu e o mundo é instaurado uma relação de alteridade. Este paradoxo está no centro da poética cardoziana, de forma que a paisagem exprime o sujeito, mas ultrapassa-o e abre-o, assim, a uma dimensão desconhecida dele e do mundo.

A matéria-emoção resulta da fusão entre o mundo e as impressões que despertam na alma do contemplador. Se a interação e a imaginação formam a paisagem, isso acontece a partir das sugestões que nela são inscritas. Não é se desviando do que vê que o poeta constrói a paisagem, mas prolongando-o pela imaginação. Esta última empresta seus elementos do real para redistribuí-los como imagens e signos em uma configuração nova e original. Ela não tem por finalidade inventar outros mundos, mas recriar o nosso, revelar outras faces, de modo que a verdade na arte não se limita à reprodução de uma realidade fixa. Nesse sentido, a poesia de Joaquim Cardozo está marcada por problemas de

sua época: a racionalização, a mecanização, a vida desumana nos grandes centros urbanos. O poema “As alvarengas” redesenha esses males, retrata-os de maneira corrosiva, apontando as contradições das mutabilidades modernas sobre o mundo tradicional. Concentra atenção tanto na natureza quanto nos sentimentos, colocando no centro de suas reflexões o “eu” e suas experiências, evidenciando a característica ambígua de sua vivência. Entre outros recursos expressionistas, cabe ressaltar o uso do grotesco, que projeta um mundo decadente e caótico e que tende a deformar o aspecto natural das coisas. Há nisso um inconformismo em não se identificar com a realidade. É por essa vertente que o poeta encontra no grotesco um meio de externar sua melancolia: a imagem grotesca, desfigurando as proporções, exagerando determinados aspectos, de modo que os fenômenos são interpretados sob um prisma negativo.

Essas imagens revelam um caráter demoníaco da natureza cuja obra parece surgir de um claro-escuro. A cidade torna-se, nesse contexto, símbolo apocalíptico. O tema do apocalipse, que evoca a destruição da cidade, é a fantasia sedutora existente nas paisagens urbanas de Ludwig Meidner, que chegou a produzir um ensaio intitulado “Uma introdução à pintura de grandes cidades” [1914], recomendando a utilização de massas escuras, caóticas, com perspectivas ambíguas, e uma aspereza brutal na apresentação da paisagem. Esse impulso de distorcer a aparência do mundo é, como pensou Cardinal (1984), parte integrante da linguagem expressionista. O eu poético não reproduz, configura: não se mantém passivo, procura; de forma que os fatos ganham significado à medida que ele atravessa um mundo angustiante. O temor expressionista do poema é traduzido em visões fantasmagóricas alimentadas por um estado de espírito, no qual o homem é uma criatura ameaçada, o que reflete em imagens grotescas que captam o caráter da cidade e suas forças demoníacas que, como tentáculos, ameaçam o sufocar. O poema “As alvarengas”, por fim, configura a natureza hostil da realidade moderna, o desencantamento das forças fatídicas do mundo urbanizado. Encontra-se a expressão contra as forças transfiguradoras do progresso, de maneira que a cidade aparece no poema como um mundo maldito e as imagens dos versos finais vinculam-se a uma postura negativa e, assim, é possível enxergar aí uma atração pelo que é obscuro e indeterminado, que resulta na doutrina apocalíptica do Expressionismo revelando que esse sujeito poético, tomado pela melancolia e pelo tédio, procura sempre o lado obscuro da existência.

#### 5.4 Joaquim Cardozo, um *anti-flâneur* na periferia do capitalismo

Poeta que utilizou recursos de uma temática da região sem desprender-se da universalidade, Joaquim Cardozo foi uma espécie de homem-universo, como pensou Everardo Norões (2007) no prefácio que escreveu para o volume *Poesia completa e prosa*. O engenheiro poeta tomou posse de vários artefatos do saber, no entanto, foi a sua região, o Nordeste, e particularmente a sua cidade, Recife, a matriz onde brotou e cresceu sua obra em direção ao universo. Filia-se, desde o início, à modernidade baudelairiana (LEAL, 2001), cujas raízes encontram forças teóricas que fundamentam parte de sua poética: é um caminhante que sente o impacto do progresso, de modo que entender sua poesia é percebê-lo como observador. Apesar de atmosferas distintas, poemas como “Tarde no Recife” e “Imagens do Nordeste”, já apresentados, reforçam o fato de que o poeta desenvolve uma escrita caminhante, de modo que um dos temas da sua obra, como se insiste desde o início, é a paisagem. Dividindo por trás da paisagem a experiência, sua obra oferece imagens subjetivas do espaço. Considerando o caminhar como um ato estético-filosófico, a figura de um eu contemplativo diante da natureza é uma constante, como em “Tarde no Recife:

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

É experimentando a cidade que o poeta alcança imagens. Se Paz (1982) designa com a palavra *imagem* toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema, para Bosi, da mesma forma, a imagem no poema já não é evidentemente um ícone do objeto que se fixou na retina: é uma palavra articulada, racionalizada. Dessa forma, a superfície da palavra é apenas uma cadeia sonora; assim, “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 2000, p. 29). A língua é, nesse sentido, um sistema construído para fixar experiências valendo-se de táticas para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos do homem. A palavra, nessa direção, intercede na construção das imagens por meio de uma cadeia de frases que vai se urdindo até formar uma teia de significados, de forma que, no fim, a palavra não tem outra saída senão buscar a imagem. No poema,

o eu poético utiliza de uma lógica sensorial, ao recriar o tumulto causado por uma “gente apressada” que dá contorno à multidão “das ruas tumultuosas”; e sonoro, ao destacar a “tagarelice dos bondes e dos automóveis”, de forma que o ritmo dos versos se torna dinâmico. Além do espírito observador, ele assimila “o que viu de modo muito pessoal” (EISNER, 1985, p. 152). É dessa relação contemplativa que ele conduz a espacialidade para dentro do texto. Texto esse construído pelo corpo antes de ser formulado em palavras. Inserido nesse contexto, caminha à medida que se entrega à cidade. A figura de linguagem enumeração, cujo uso sugere um desejo de totalização, revela a aspiração por abarcar tudo em seus versos criando elementos imprescindíveis para a sua paisagem. Em razão disso, é possível estabelecer um paralelo do sujeito poético com a figura do *flâneur*, tipo literário consagrado por Baudelaire, pois, a fim de estabelecer relações da paisagem por meio da palavra, ele media sua interação com espaço através de uma série de relações. Sem perder a privacidade, ocioso, deambula, e a multidão se torna um objeto. Procura nela um refúgio. De maneira parecida, usa do esforço físico<sup>17</sup> e do prazer à contemplação.

Junto à modernidade, o fenômeno urbano de expansão capitalista propiciou novas experiências, o que contribuiu não somente para a reformulação

---

<sup>17</sup> Como pensou Walter Benjamin (2017) nas suas “Notas sobre os Quadros Parisienses, de Baudelaire”, esse poeta conferiu à ociosidade o estatuto de método poético, do seu próprio método. Em vários períodos da sua vida sequer teve o que se poderia chamar de uma mesa de trabalho. Fazia e refazia seus versos em plena flânerie, como no poema “Le soleil” [O sol]:

Le long du vieux faubourg, où pendente aux mesures  
 Les persiennes, abri des secretes luxures,  
 Quand le soleil cruel frappé à traits redoublés  
 Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,  
 Je vais m'exercer seul à ma fantasque esgrime,  
 Flairant dans tous les mots comme sur les pavés,  
 Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

Tradução:

Pelos velhos subúrbios onde nas moradas  
 Persianas acobertam lascívia veladas,  
 Quando o sol, cruel, castiga violento demais,  
 Na e nos campos, tetos e trigais,  
 Vou, só, praticar minha singular esgrima,  
 A farejar em tudo os acasos da rima,  
 Tropeçando em palavras como num passeio,  
 Esbarrando nuns versos buscados com anseio  
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 264-265).

Embora seja evidenciada uma marca paisagística do campo, o tempo e o espaço do poema são o da metrópole, é nas ruas da cidade que o eu poético baudelairiano exerce sua esgrima, que, esse contexto de composição, funciona como metáfora da representação do trabalho do poeta.

de ideias, mas acarretou o surgimento de novos ambientes, resultado disso foram novos modos de perceber o espaço, sendo o *flâneur* um deles. O termo *flâneur*, do francês “flanar”, “para passear”, obteve, a partir da poesia de Baudelaire, o sentido de uma pessoa que caminha pela cidade para experimentá-la. Com isso, o século XIX consagrava um dos maiores arquétipos literários da poesia moderna. A figura de um homem caminhante com um espírito observador foi despontada. Andando a ermo pela cidade, o *flâneur* se deixa encantar pela variedade. Sem a pretensão de explicar nenhum fenômeno, mas de mostrar, induz a pensar a partir de suas experiências. Essa multidão não serve de modelo, mas “impregna a criação poética como uma figura oculta” (BENJAMIN, 2017, p. 116), que pensa a cidade por meio de representações e de sua qualidade essencial de presente pelo fato de saber que há, na vida cotidiana, um movimento tão rápido que exige do poeta idêntica velocidade de execução. O *flâneur*, nesse sentido, é um arquétipo do espaço público, movido por estímulos decorrentes dessa multiplicidade, de modo que o eu poético é um fisionomista e, ao andar, recria a paisagem, como um pintor do circunstancial.

A multidão é o seu universo, como o ar é dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é explorar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso jubilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 2006, p. 857).

Esse espírito observador que explora a multidão, que lança o seu olhar para o fugidio, é um tipo que aparece no poema “Tarde no Recife”. Isso envolve uma relação com a vivência da cidade, tendo em vista que o crescimento das metrópoles influencia tanto as condições materiais como seu imaginário. Tendo em vista que no poema o caminhar aparece relacionado com a produção poética, isso implica dizer que fazer poesia depende não somente da atividade da escrita, mas também do acaso, da experiência. A existência ociosa do eu poético, desprovida de identidade social, faz do seu isolamento uma insígnia. Com isso, Joaquim Cardozo reinventa contornos de um *flâneur* na periferia do capitalismo a partir de um olhar de vanguarda. Como pensa Benjamin, os hábitos do *flâneur* se caracteriza como uma espécie de botânico do asfalto de modo que a cidade, e as passagens, é o mundo onde ele habita. Para este estudioso da obra de

Baudelaire, caminhar na cidade é o remédio infalível contra o tédio. A *flânerie* oferece para isso as melhores perspectivas; como observador, faz uso pleno de seu estatuto incógnito. “A sua indolência é apenas aparente” (BENJAMIN, 2017, p. 43). Por detrás dela esconde-se o olhar desperto, assim, vê abrirem-se à sua percepção vastos domínios, desenvolvendo reação ao ritmo da grande cidade

Essa errância desenvolvida pelo *flâneur* é o que diferencia dos demais caminhantes da cidade. Dessa forma, acredita-se que o caminhar, assim como os ritmos corporais que ele incorpora, reflete ou gera processos mentais do pensamento abstrato, “como se a batida metronômica do passo do caminhante pudesse marcar o tempo, moldando numa narrativa coerente os pensamentos que provoca” (COVERLEY, 2016, p. 36). Isso confirma o legado do caminhar na poética cardoziana, incorporado na figura do caminhante. Para o eu poético, deambular é, como se defende desde o início desta dissertação, uma atividade consciente na qual se atribui um significado em si. Em uma direção parecida, a errância ressalta essas paisagens do caminhar, ou do caminhar como forma de ver paisagens, ou, ainda, não somente como modo de ver, mas de criar paisagens. Nesse sentido, o caminhar é capaz de revelar zonas inconscientes e o suprimido da cidade. Assim, a paisagem em poemas como “Tarde no Recife” arquiteta esse vazio. Há, por fim, na errância desse sujeito poético uma possibilidade expressiva que ressalta a importância do inconsciente e do acaso.

Pensando nisso, o ato de flunar compreende a superposição de três condições: a cidade, a multidão e o capitalismo. Sua prática abarca imagens de circunstâncias urbanas do mundo moderno. O *flâneur* caminha dentro da multidão. E essa multidão é fruto de um mundo que tudo se transforma em objeto de consumo. Nesse mundo, citando o autor, o *flâneur* “desvirtua a solidão, a velocidade, o atarefamento e o consumo” (GROS, 2011, p. 179), e, por isso, tem uma atitude subversiva, pois subverte a multidão, a mercadoria e a cidade, assim como seus valores. Seu gesto de caminhar impõe o impacto vívido de uma ruptura. Ele se mistura a essa massa “mecânica”, mas não a partir de um movimento imposto, mas por um movimento voluntário. Desse modo, “o anonimato não é para ele uma pressão a esmagá-lo, mas uma oportunidade de regozijo: passa a sentir tanto mais ele mesmo, a partir de suas reversas interiores” (GROS, 2011, p. 180). No interior de sua solidão, move-se na multidão, é, porém, tomado pelo tédio, e essa desnivelamento com os demais o distrai da massa, o singulariza para si, havendo nisso uma subversão da rapidez.

Na multidão cada um está *apressado*, em duplo sentido: quer andar rápido e sofre pressão em contrário. Já o *flâneur* não está obrigado a ir aqui ou acolá. Então ele para diante de brilhos de luz, rostos o detêm, ele diminui o passo nos cruzamentos. Mas, resistindo à velocidade do sistema da sobrecarga de afazeres, sua lentidão se transforma na condição para uma agilidade superior: a do espírito. Pois ele vai captando, no ar, imagens. O transeunte precipitado alia o ritmo rápido do corpo ao embrutecimento do espírito. Ele só quer saber de andar depressa e seu espírito é como uma máquina girando à toa, ocupado simplesmente em contabilizar o vazio. O caminhante desacelera o corpo, mas seus olhos continuam a deslocar-se e seu espírito é atraído por mil coisas ao mesmo tempo (GROS, 2011, p. 180).

O *flâneur* é demasiado reflexivo, envolve-se na multidão como uma condição de lugar para observar. Apesar de se encontrar dentro dela, mantém uma faculdade reflexiva acerca daquilo que enxerga. Isso implica dizer há, nessa sua posição contemplativa, uma mirada circundante frente ao utilitarismo que o cerca. Apesar de se colocar contra a conjuntura imposta, mantém seu espírito atento, e é por isso que não para de criar imagens poéticas. Ele apreende, intercepta no ar encontros improváveis, coincidências fugidias. Se deixa ir além da objetividade para resgatar o efêmero, o fugidio. E isso, no poema “Tarde no Recife” aparece na simultaneidade de imagens da terceira estrofe, composta por uma variedade de elementos, entre eles a “gente apressada”, a “tagarelice dos bondes e dos automóveis”, o “camelô gritando, a “algazarra” e os “sinos” (CARDOZO, 2007, p. 154). Mas, diferente desse poema, em outros textos não existe esse encanto, tendo em vista que há uma fuga do eu poético cardoziano da multidão para um ambiente noturno, desolador. Ao invés de tomar a rua como atração aos olhos, ele desenvolve caminhadas noturnas, ressaltando aspectos fantasmagóricos da paisagem, não se interessa pela cidade do capitalismo. Isso é possível de ser observado na quarta estrofe do poema “Recife de outubro”:

Caminhos a passo lento.  
 Creio que alguém me espia do alto, das cornijas.  
 Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos  
 (CARDOZO, 2006, p. 159).

Ao contrário de “Tarde no Recife”, neste poema o eu poético caminha pelas ruas da cidade noturna, e, ao passo disso, a atmosfera paisagística aparece encoberta por uma aura sombria e fantasmagórica. Isso se encaixa no que Friedrich denomina como “categorias negativas” da lírica moderna (FRIEDRICH, 1978, p. 23). Como pensou o próprio Baudelaire, só se pode

conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal. É esse o único reduto em que a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do progresso. Pode-se apontar esse fator como um diálogo com a estética expressionista pelo uso de contrastes violentos, no jogo do claro-escuro e das sombras, nas visões alimentadas por um estado de espírito, sendo essas expressões desta poética. Diante do ato contemplativo, o sujeito poético descreve os estímulos provenientes do espaço de modo que essa é uma maneira de maximizar contatos e colocar o corpo e a alma à prova. Caminha tanto por ruas noturnas e fantasmagóricas da mesma forma que vislumbra dias ensolarados ao cruzar pontes e avenidas. A paisagem que desponta no poema “Recife de outubro” é um texto em que extremos coincidem: contrastes entre o passado e irrupções urbanas do presente. Percebe-se aí ambiguidades suscitadas a partir de processos que dão à cidade ritmo veloz; da cidade que ganha estradas incertas e que enterra, sobre o asfalto, o passado. Esse tédio que atinge o eu poético, o leva para longe desse cenário diurno da cidade, como é possível perceber com a continuação da leitura do poema:

Ó cidade noturna!  
 Velha, triste, fantástica cidade!  
 Desta humilde trapeira sem flores, sem poesia,  
 Alongo a vista sobre as águas,  
 Sobre os telhados.  
 Luzes das pontes e dos cais  
 Refletindo em colunas sobre o rio  
 Dão a impressão de uma catedral imersa,  
 Imensa, deslumbrante, encantada,  
 Onde, ao esplendor das noites velhas,  
 Quando a noite está dormindo,  
 Quando as ruas estão desertas,  
 Quando, lento, um luar transviado envolve o casario,  
 As almas dos heróis antigos vão rezar  
 (CARDOZO, 2007, p. 158-159).

As exclamações nos dois primeiros versos representam um clamor melancólico de um eu que alonga a vista por uma “velha, triste, fantástica cidade!”, por uma “humilde trapeiras sem flores, sem poesia”. O verbo “alongar”, presente no quarto verso, representa o olhar contemplativo do sujeito poético. Ele se depara sobre os “telhados” e as “luzes das pontes e dos cais” que refletem “em colunas sobre o rio”. Essa atmosfera noturna, ressaltando um jogo do claro-escuro, que evidencia esse valor de penumbra, de deserto, de uma noite que suscita “as almas dos heróis antigos”, é um diálogo com a estética expressionista, assim como as perambulações pelas ruas sombrias em que o eu

poético é movido por uma força obscura que o faz recordar paisagens estranhas, situações grotescas. Ao alongar a vista sobre as águas e os telhados, ele enxerga “uma catedral imersa, / Imensa, deslumbrante, encantada”. Caminha na medida que se depara com o “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”. Ao caminhar, sente no seu sangue “a carícia da noite”. Este caminhante não se sente integrado à sua própria sociedade. Por isso a razão pela qual ele escapa dela. A imagem da rua como interior na qual se concentram as fantasmagorias do *flâneur* é inseparável de uma atmosfera: “No silêncio as horas morreram; / E ao saimento / Das horas mortas / Um sino toca”. Por trás desses traços expressionistas há uma conexão com sentimentos associados ao desconforto, à melancolia. Esses traços caracterizam-se como uma tendência de enxergar a realidade por uma ótica pessimista, da precariedade da existência, como no poema “Velhas ruas”:

Velhas ruas!  
 Cúmplices da treva e dos ladrões,  
 Escuras e estreitas, humildes pardieiros  
 Quanta gente esquecida e abandonada!  
 (CARDOZO, 2007, p. 152).

A figura solitária que caminha sente-se “esmagada” pela feiura à sua volta, sendo a paisagem poética fruto da impressão sentida em momentos de melancolia, de modo que ela veicula o clamor do observador. Nesse ponto, a inspiração expressionista aparece tal qual no quadro de Edvard Munch, *O Grito* [1893] – já mencionado nesta dissertação; na qual o caminhar da personagem grotesca em primeiro plano cria uma diluição de cor a partir de si mesmo, das suas densidades interiores. Com efeito, não há no expressionismo cardoziano um entusiasmo diurno, suas caminhadas mais parecem com as andadas noturnas de um eu poético pejado pela melancolia, dentro de um ambiente fantasmagórico que mais parece com as sequências da película “Nosferatus” [1922], ícone do Expressionismo alemão, de Friedrich Murnal, do que o palmilhar baudelairiano pela Paris da Belle Époque. As forças da ação tornam-se interiores e não se tem uma cidade, mas um homem caminhando por ela. A sua paisagem, assim, dá-se tanto nas caminhadas como em digressões, sendo ela alcançada em seu caráter sensorial que especializa o sujeito poético. De forma parecida, no poema “Recife morto”, apresentado na íntegra a seguir, as imagens sugerem um caminhante solitário no deserto, no noturno, por ruas escuras e sombrias.

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

Gotas de som sobre a cidade,  
 Gritos de metal  
 Que o silêncio da treva condensada em harmonia.  
 As horas caem dos relógios do Diário,  
 Da Faculdade de Direito e do Convento  
 De São Francisco:  
 Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia.

Agora a ouvir as horas que as torres se 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.

.....  
 Os andaimes parecem patíbulos erguidos

.....  
 Vão pela noite na alva do suplício  
 Os mártires  
 Dos grandes sonhos lapidados.

.....  
 Duendes!  
 Manhã vindoura. No ar prenúncio de sinos.  
 Recife,  
 Ao clamor desta hora noturna e mágica,  
 Vejo-te morto, mutilado, grande,  
 Pregado à cruz das novas avenidas.  
 E as mãos longas e verdes  
 Da madrugada  
 Te acariciam  
 (CARDOZO, 2007, p. 161-162).

Sublinhando o clamor ao se deparar com um Recife “morto”, “mutilado” e “grande”, neste poema, que será analisado em maior profundidade em momento posterior com o intuito de ressaltar a temática da morte como um diálogo com a estética expressionista; o sujeito poético resgata imagens da sua memória para salvar a cidade da precariedade do tempo. A paisagem desse Recife “morto” formado pela descontinuidade temporal e advinda da rasura moderna sobre a vida de antigos laços, impede o flunar contínuo do eu, daí sua dimensão *anti-*

*flâneur* que esta leitura vislumbra. A cidade é, sobretudo, um lugar de fratura, de forma que no poema o eu poético caminha reconstruindo espaços destruídos. O próprio Baudelaire pensa o progresso como decaimento constante da alma, predomínio evolutivo da matéria. O progresso seria, então, uma atrofia do espírito. É por isso que se encontra a dissonância contida no seu conceito de modernidade. O decadente e o noturno oferecem matérias estimulantes que são apreendidas pelo “mar de sombra das vielas” e pelo “clamor [da] hora noturna”. Há, porém, uma diferença entre a *flânerie* de baudelariana e o caminhante que aparece em poemas como “Recife morto”. Enquanto no primeiro a representação do caminhante é a de um observador, por vezes encantado, o segundo desenvolve uma relação de choque e de estranhamento, o que leva a pensar que é esse um *flâneur*, mas de atitude contrária, portanto, um *anti-flâneur*.

Logicamente que a situação do Brasil, enquanto periferia do capitalismo, cujas cidades como a Paris de Baudelaire são o centro deste sistema, é bem diferente. Os quatrocentos anos de vida agrária do país que representam um corolário de seu passado colonial são dados de sua condição de periferia deste sistema global. Sua condição periférica do capital o faz enxergar a realidade e a própria instauração do progresso de forma diferente da de Baudelaire. Diferente do caminhante do século anterior (andariço em solo europeu), o caminhante que aparece nesses poemas de Joaquim Cardozo já não é um “observador apaixonado”, como sugere o próprio poeta francês em seu já mencionado ensaio, “O pintor da vida moderna”, no qual utiliza termos como a “beleza da modernidade” (BAUDELAIRE, 2006, p. 853). Esse eu poético cardoziano não se mostra encantado com a “beleza” presente nessa passagem precária para a modernidade. Quando caminha na cidade, desenvolve uma relação conflituosa, sentindo na sua alma o peso dessa transformação, e, por esse motivo, foge desse lugar de falso encanto para se abrigar nas ruas noturnas, desertas. Essa melancolia acompanhada de uma atmosfera sombria e fantasmagórica, resulta em como o sujeito poético compreende as ressonâncias provocadas pela cidade. É nesse sentido que a sintonia passa a ser dissonância. A curiosidade e o prazer de caminhar são substituídos pelo estranhamento, e o ócio se torna um cansaço profundo. Tomado pela melancolia, o eu poético forja uma fuga para um mundo apartado da cidade do capital, onde é possível escapar da lógica do progresso.

Embora os poemas de Joaquim Cardozo também apresentem contrastes entre o velho e o novo tal como em poemas de Baudelaire, o que se encontra

contido nesses poemas é um estranhamento de outra ordem. Não se trata de um contraste entre a velha dicotomia campo-cidade, tão bem trabalhada por Raymond Williams (2011). As dicotomias trabalhadas pelo poeta recifense tensionam uma outra realidade histórico-temporal (a de viver na periferia do capital). Ele já não se espanta ou se deslumbra com o moderno. Essa atmosfera de progresso já se encontra condensada e reflete na amargura porque essa transição deteriora tanto o aspecto físico como a alma do eu poético. O que resulta em paisagens que compõem uma visão negativa da realidade. Essa inadequação com o espaço mantém relação direta com esse mundo mecanizado, e esse sentimento de ruptura transpassa do exterior para o interior, marcando a própria condição do homem. Esse sentimento interior, por sua vez, contamina a realidade e os objetos que compõem a paisagem; fatos exteriores se tornam em elementos interiores, e incidentes psíquicos são exteriorizados.

O *flâneur* e o anti-*flâneur* são frutos dessa ação de antítese propagada na obra do poeta recifense no diálogo do seu regionalismo com a estética expressionista. A paisagem fantasmagórica aparece de maneira decisiva como traço expressionista da obra cardoziana, marcando a ressonância desse mundo de destruição na alma do sujeito poético como um dos temas que perpassam a paisagem. Em oposição a isso, a luz, como no poema acima, é uma forma de sublinhar os traços paisagísticos regionalistas, no binômio entre o regional, local / expressionista, cosmopolita, que, conforme aponta esta leitura, é plasmado pela lírica moderna cardoziana. Isso se justifica no fato de o eu poético caminhar sobressaltando dessa atividade uma vitalidade que às vezes o fascina, mas quase sempre não se deixa seduzir por quadros de movimento urbano, e por isso observa-se uma atmosfera nada glamurosa que se coloca em contraste com o passado da cidade, como debatido em poemas envolvidos por uma atmosfera noturna e fantasmagórica. Até os objetos ganham contornos personificados, de modo que as coisas sentem e ressentem a realidade. Fatos como esses demonstram uma atração pelo incerto, pela noite, longe da luz da vida inóspita, uma atração pelo escuro, de modo que está aí a ambígua nostalgia das trevas.

A melancolia cardoziana também pode ser lida como um rechaço ao ímpeto do progresso do capitalismo, o que justifica a fuga da cidade por parte do eu poético para um cenário noturno e fantasmagórico. Ele cria uma paisagem urbana noturna, fantasmagórica e morta. Com efeito, uma leitura de um poeta como esse não deve olvidar o caráter da crítica social presente na sua obra,

sobretudo ao estudar os aspectos da experiência urbana em um país da periferia deste sistema econômico, sua paisagem poética de um Recife entre o progresso e a destruição da memória. A melancolia e os aspectos expressionistas da sua poética devem ser vistos dentro desta correspondência com os elementos da sua realidade social. Sendo assim, o *flâneur* baudelairiano pode ser entendido como um olhar crítico sobre a vida urbana (de um urbano que transiciona do campo para cidade), dos desdobramentos societários mais severos da Revolução Industrial, outrossim, em Joaquim Cardozo, o social abrange a condição de capitalismo periférico. E isso aparece como nas iluminações que criam a atmosfera em poemas sob a égide melancólica, fantasmagórica de um *anti-flâneur*, sendo “Velhas ruas”, “Recife morto” e “Recife de outubro” exemplos.

Quando esse eu poético caminha por uma atmosfera citadina noturna, ele traça a cidade do presente ao passo que pensa o passado. Percorrer a cidade é uma forma de acessar memórias. Isso em mente, é possível afirmar que a cidade é, a um só tempo, espaço do novo e do antigo. O eu, antes unilateral, sente agora a angústia, a melancolia e a exaustão do seu tempo. Não se deslumbra com a beleza do urbano, nem se entrega ao encanto das ruas. A sua obstinação consiste na busca de imagens sombrias. Nisso, há algo que é próprio da estética expressionista: a ambiguidade, tendo em vista que ela é uma prospecção de estados fronteiros e posições extremas, implicando em gestos hiperbólicos dirigidos em direções contrárias. Atração e repulsão são um exemplo que define essa experiência, tendo em vista que os expressionistas “podem ser obcecados pela vida urbana e, mesmo assim, ansiarem por uma vida campestre; consideram a individualidade como valor supremo, e, apesar disso, demonstram um notável entusiasmo pela ação coletiva” (CARDINAL, 1984, p. 17). Esse caráter de antítese aparece na poética cardoziana, fazendo desse eu poético um ser da cidade, mas que, ao mesmo tempo, foge desse cenário, sendo ele, simultaneamente, sujeito dessa lógica de contrários: *flâneur* e *anti-flâneur*.

A experiência do vivido embasa a produção poética, de forma que fabula, na superfície do texto, uma coleção de nomes e lugares preenchidos pela subjetividade. Dentro dessa atmosfera, o eu poético é um caminhante e que, apesar de criar paisagens de onde salta certa luminosidade, dispõe de uma prevalência pelo sombrio. Em poemas como “Recife morto” há, portanto, um corpo vivido que cria e recria em torno de si o espaço. A percepção do entorno não depende somente da visão, mas do movimento. A experiência revela que o

corpo é, ao mesmo tempo, vidente e visível, tocante e tocado, sujeito e objeto. A consciência tem lugar no espaço, e esse lugar é o corpo caminhante que pensa e cria. É dessa relação, cuja principal referência é um ponto de vista, que surge a paisagem, e a troca que ela estabelece entre o homem e o mundo é traduzida pela linguagem. O sujeito poético é a própria paisagem, ela é o que ele sente, pensa e vê. Ele se torna parte da natureza e sua ação funciona como um acontecimento, nos levando a pensar que a natureza em nós tem relação com a natureza fora de nós. Assim, a emoção suscitada pela paisagem aparece como a expressão dessa relação recíproca. Ela é fruto de uma experiência corporal, um ato reflexivo do movimento. Funciona como uma coprodução da natureza e da cultura em suas manifestações materiais e espirituais. Para esse eu poético, a cidade não é um objeto sobre o qual imprime sua marca, mas manancial vivo da sua construção da poesia. Não se trata de imitação, mas de colaboração.

Com base nisso, o mundo escrito pode estar em homologia com o mundo vivente, tanto daquele de hoje como de ontem e o de amanhã, considerando a obra, neste sentido, uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo. Para que o poeta alcançasse certa precisão nas imagens criadas foi necessário a atenção extremamente precisa e meticulosa aplicada na composição de cada imagem, na escolha minuciosa dos objetos, da iluminação, da atmosfera. Com vista nisso, pode-se dizer que a arte moderna é uma arte de reação devido a uma sociedade que se transforma de maneira impactante, e é por isso que o poeta toma essas transformações elaborando uma prática poética; cria uma estética sombria e fantasmagórica como consequência disso, expressa o clamor de um tempo que não pode compreender. Há, assim, um elemento contingente, transitório, efêmero que corporifica sua obra, uma memória evocadora no esforço de estabelecer uma paisagem – o que se configura enquanto cidade para o *anti-flâneur*. Ele procura por imagens, onde quer que elas estejam. Sendo a paisagem uma forma particular de ver o mundo, e, por isso, já não existe o mundo objetivo, senão a visão interior que este provoca. Quando caminha, o eu poético se entrega às suas sensibilidades, aos seus impulsos. É nesse sentindo que a imagem do mundo reflete uma pureza primitiva, isso porque a realidade é criada por nós, a imagem do mundo só existe em nós.

## 6 A PAISAGEM QUE VEMOS, A PAISAGEM QUE NOS OLHA

### 6.1 Poesia e melancolia

O tema da melancolia, com suas variantes, é sobretudo recorrente na obra de um número expressivo de poetas e pintores modernistas, o que faz possível tomá-lo como uma metáfora esclarecedora das relações do poeta com o mundo moderno. A tela “Melancolia” [1892], de Edvard Munch, por exemplo, considerado esse um dos mais influentes protagonistas da arte expressionista; representa a visão pessimista da vida que é traduzida em cores ousadas. Em primeiro plano, observa-se um sujeito sozinho, ensimesmado, em meio à paisagem praiana, de cabeça baixa, apoiada em uma das mãos. A composição, formada de tons escuros, dá vazão a um protagonismo melancólico na expressão do sujeito. À título de definição, a melancolia é caracterizada pela psicanalista e crítica literária Julia Kristeva como um “abismo de tristeza, uma dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato” (KRISTEVA, 1989, p. 11). Mantendo a criação literária relação com esse estado, como destaca a autora, pode-se dizer que a paisagem cardoziana aparece mediada pelo olhar de um eu poético que sente o peso de uma cultura decadente. Isto em mente, neste capítulo, a leitura tangencia outros elementos temáticos, a saber: a melancolia, a morte e a fantasmagórica, e isso se justifica pelo fato de que há em comum nesses poemas uma atmosfera noturna que encobre as paisagens.

Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia. O *spleen* (palavra da língua inglesa derivada do grego “splénos”, que significa “baço”), esteve por muitos séculos associada à produção de bile negra, cujo excesso acreditava-se ser responsável pelos efeitos melancólicos. Essa palavra assume uma conotação própria dentro dos domínios da literatura, dizendo respeito à fonte de tudo aquilo que implicaria na morte da alegria de viver. Embora o termo tenha ganhado popularidade a partir da obra baudelairiana, há referências anteriores, presentes sobretudo no Renascimento. Em *As flores do mal*, o *spleen* aparece tomado pela significação do tédio, denota uma dor na alma, uma inquietude na existência, um sentimento de inadequação em si e no mundo. Na obra desse poeta francês, país central no capitalismo e em plena Segunda Revolução Industrial, a melancolia aparece

como crítica ao mundo burguês e à sua pretensa sociabilidade. De maneira parecida, em Joaquim Cardozo, a melancolia do eu caminhante recria os traumas de um Recife em mudança na periferia do capitalismo. Neste, orbitam elementos que ressaltam uma atmosfera obscura, o que se justifica pelo fato de certos poemas se valerem de um clamor diante do caos da transformação; no livro *Poemas*, portanto, há uma via de encontro com uma atmosfera melancólica na construção simbólica de certos elementos, sobretudo no que diz respeito a cenários sombrios. Em vista disso, esta análise debruça-se em atmosferas que envolvem particularidades paisagística da noite, do escuro, das ruas vazias. No poema “Velha ruas” [1925], o sujeito poético sente na alma o peso da passagem de tempo, de modo que as velhas ruas não significam somente a destruição material, mas a memória das ruas “escuras” e “estreitas”. Eis o poema:

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,  
 Tato das mãos ligeiras invisíveis.  
 Velhas ruas!  
 Cúmplice 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,  
 Estes muros que a ferrugem da noite rói sugerem  
 O velado esplendor espiritual dos conventos,  
 O ritmo das coisas imperfeitas,  
 A volúpia da humanidade.

Trêmula, dos lampiões  
 Desce uma luz de pecado e remorso,  
 E o Cais do Apolo acende os círios  
 Para velar de noite o cadáver do rio  
 (CARDOZO, 2007, p. 152).

A composição delinea imagens poéticas da cidade, e o topônimo “Cais do Apolo”, ao final da última estrofe, é uma notação de orientação geográfica regionalista, como aponta o projeto estético do autor. A espacialidade, assim, é apresentada por perífrases seriadas que expressam o universo urbano que perpassa a lírica cardoziana na sua representação paisagística. Para o eu

poético, a cidade é “cúmplice da treva e dos ladrões”, de igual maneira que representa uma “sombra indulgente para os malfeitores”. O jogo do claro-escuro, outro traço próprio da estética expressionista, revela, nesse contexto, aspectos desviantes da cidade. A atmosfera noturna, na imagem da “treva”, é moldada pela luz “de pecado e remorso” que sai dos lampiões e que menos revela uma iluminação ampla do que aspetos fantasmagóricos, cujo poema que a define termina com a imagem do “cadáver do rio”, de modo que uma iluminação assim aumenta a tensão da atmosfera e os efeitos da luz que tremula sobre as formas indistintas. O sujeito poético dessa composição joga com o claro-escuro, criando imagens arrebatadoras. A luz trêmula dos lampiões desenha a penumbra por meio desses fochos de luz que irrompem estridentes como gritos. Essas luzes artificiais e a escuridão natural de caminhadas noturnas transformam a cidade, por assim dizer, em paisagens onde há sempre um tipo de prazer desconcertante

No poema, o significado em torno do termo “velhas” não recai sobre o que não se tem mais funcionalidade. O “velho” se refere àquilo que goza de longa existência e, por isso, carrega uma aura de significação, sendo essas velhas ruas o objeto apartado do eu e que contribui para o sentimento melancólico, tendo em vista que o objeto idealizado se encontra dentro do sujeito, e, por sua vez, a perda dele significa, também, a perda de si mesmo. Os “pardieiros”, junto a outros elementos que contribuem para a construção paisagística quando o eu poético diz que “as varandas se alongam / Num gesto atento e imóvel de quem espreita”, expõe uma apreensão desse espaço enquanto personificação dos elementos. É, inclusive, dessa visão que a voz lírica desnuda as partes e os viventes mais obscuros da cidade, onde pululam “a sombra indulgente para os malfeitores”, “o ritmo das coisas imperfeitas” e “a volúpia da humanidade”. O teor melancólico dos versos parece na luminosidade trêmula dos lampiões, nas luzes que servem para velar o cadáver do rio. Assim, a construção paisagística com contrastes de sombras e luzes decompõem e unem determinados elementos.

Essas velhas ruas, que funcionam de abrigo para as “trevas”, são reconstruídas no poema à medida que o olhar flutuante do eu poético se desloca. Tendo em vista que a paisagem passa pelos seus sentimentos, sendo ele mesmo a própria cidade, há nisso uma certa condutada melancólica presente no rumor da “sombra de passos que passaram, / Tato de mãos ligeiras invisíveis”. Diante do clamor impresso nos versos, as “velhas ruas” representam, assim, a materialização da memória de uma “gente esquecida e abandonada”. Conforme

já dito, a personificação desses elementos, como é o caso das “varandas”, funcionam como objetos que sentem, quer dizer: a recorrência dessa figura de linguagem aparece como um prolongamento das densidades interiores e melancólicas do sujeito poético que faz o espaço sentir a sua dor. A atmosfera de penumbra, tal como a de sombra, é uma marca que aparece em outros composições, como é o caso de “Recife morto”, quando o eu evidencia que “falam baixo na pedra as vozes da alma antiga”, sugerindo que tais processos enterram a cidade, e isso aparece no material que dá forma à paisagem erguida da imobilidade e que, por isso, reflete a “mudez imbecil dos espaços imóveis” (CARDOZO, 2007, p. 161) por onde pairam os fantasmas, no sentido que o teor melancólico advém de um sentido de perda da autenticidade da cidade.

Dizendo de outra forma, o poema ressalta o “valor desviado e a coragem anônima” que significa andar por essas velhas ruas. Ruas essas que fazem ressurgir um “espírito coletivo das gerações passadas”. Ao resgatar esse passado durante sua caminhada, o sujeito poético recria elementos corroídos pelo tempo, sendo essa uma imagem que assinala a memória da cidade voragem, já trabalhada anteriormente no poema “As Alvarengas”. Há, nisso, uma fantasmagoria que demarca não somente as assombrações, mas aquilo que deixa de existir. É mais ou menos nesse sentido que Walter Benjamin (2012) se atém a elementos que recriam a ideia de ruína e de fragmento. Em seu texto “Sobre o conceito da História”, há um panorama em torno da destruição e de reflexões acerca do presente e do passado, do velho e do novo. Nessa direção, dentro da unidade significativa do poema “Velhas ruas”, o eu poético estabelece um jogo de imagens que oscilam entre as trevas e a luz, criando uma atmosfera melancólica. Essas marcas significam uma forma de reação diante do presente, de modo que carrega um teor melancólico como reação a um estado de perda.

Essa taciturnidade está contida na imagem da pulverização da cidade, marcada por elementos como a “ferrugem da noite”. Há, nessa direção, uma relação entre a postura melancólica e o pensamento contemplativo de uma caminhada, como se o espírito esmorecido despertasse o exercício da observação. Movimentar-se, assim, como escreveu o inglês Robert Burton, no seu famoso *Anatomia da melancolia* [1621], é o melhor remédio para a melancolia. É nesse sentido que o eu poético do poema “Velhas ruas” (re)cria a paisagem: caminhando, ele choca-se com o que vê e torna-se melancólico em relação à perda. Mas, a melancolia não se reduz às condições passadas, ela

também afeta o presente, de forma que a morte se torna uma imagem, sublinhando o fato de que esse mundo está fadado à decomposição. Nesse cenário, a luz dos lampiões intensifica o negrume da atmosfera, o remorso que marca a alma do eu poético, e isso é confirmado com a imagem final do Cais do Apolo que, como resultado desse clamor, acende suas luzes em forma de círios “para velar de noite o cadáver do rio”, ressaltando os efeitos da luz que tremula sobre formas indistintas. Da mesma forma que Paris era radicalmente transformada quando Baudelaire escreveu as suas *Les fleurs du mal* [1857], o Recife atravessava transformações quando Joaquim Cardozo escrevia *Poemas*, e isso, apesar dos contextos diferentes, afetou, em ambos, não somente a infraestrutura material, mas as relações entre as formas de perceber o mundo. Os quadros urbanos que saltam desses poemas dão uma dimensão dessa modernidade imposta, em que a paisagem vacila entre a luz e a treva, recriando e representando a experiência da cidade. É nesse sentido que o eu poético cardoziano busca a expressão do mundo fragmentado, tendo em vista que se tem aí a sensação de uma identidade estilhaçada diante de novas dinâmicas.

Há, nessa composição, uma atmosfera turva, de sombras, fato que reflete tanto na alma do sujeito poético como na paisagem: uma paisagem “velada”, melancólica, onde a luz “de pecado e remorso” cria uma penumbra, sugerindo a atmosfera incerta do claro-escuro, o que aumenta a intensidade da ambiência. Assim sendo, esse eu poético expressa estados de consciência. Ele fala de si na medida que se sente vítima da modernidade, mas tem consciência que o sofrimento não é apenas seu. Mede em si as fases que surgem sob a coação do seu tempo: a melancolia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade; e, por isso, se recolhe ao vazio. No poema, deambulando, esse eu sente o peso da existência. Ao caminhar, recupera imagens da noite, do escuro<sup>18</sup>, que

---

<sup>18</sup> A primeira estrofe da segunda parte do poema “O cisne”, Baudelaire, ressalta algo parecido:

Paris change! Mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! Palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mès chers soucenirs sont plus lourds que des rocs.

Tradução:

Paris muda! mas não minha melancolia!  
Velhos bairros, palácios novos, quarteirões,  
Andaimes, para mim tudo é alegoria,  
E mais que rochas pesam-me as recordações  
(BAUDELAIRE, 2019, p. 303)

também aparecem em poemas de Baudelaire, de forma que ambos, embora em situações históricas diferentes, têm uma visão pautada no mundo como fonte do mal. Isso para dizer que a produção paisagística do poema “Velhas ruas” está ligada ao tema da memória por um teor melancólico. O sujeito lírico se move em busca de experiências que refletem seu fazer poético e que salvem a cidade da precariedade do tempo. Nessa direção, os versos, em meio a esse cenário de destruição, é uma forma de, além de recriar a vivência da modernidade, evocar um passado. Em geral, o melancólico é manifestado na tentativa de preservar a memória frente a forças esmagadoras. Ele olha para a cidade e tudo que vê é uma massa obscura, feito que marca a sua alma com uma atmosfera sombria, de modo que, em toda parte, flutuam sombras misteriosas, vacila a luz trêmula dos lampiões, utilizando-se do claro-escuro para criar suas paisagens.

O cenário paisagístico dos versos são acontecimentos noturnos. Enquanto elementos que simbolizam a atmosfera melancólica que envolve os poemas, o sujeito poético escolhe, como objetivo puramente simbólico, a noite e o espaço entre a madrugada. Isso pelo fato de que é à noite que as ruas se revelam, que se deixam serem vistas. Em síntese, é por meio dessas imagens que ele nos leva a recriar a sua experiência. Pensando o tema em uma perspectiva mais geral, o poema apresenta uma marca melancólica em razão do “desgosto” experimentado por um eu poético ferido no olhar, o que se estende ao seu modo de criar a paisagem. Por isso, caminha na bruma das madrugadas, como se encontrasse nisso uma fuga dessa realidade caótica; exalta a negrume, o enigmático claro-escuro, a solidão infinita. Nesse espaço ilimitado pelo qual a sua alma preza, flutuam eflúvios tenebrosos e densos associados ao desconforto diante de sua vivência no cenário histórico da modernidade, o que gera um certo estranhamento, de modo que sua força nasce da “percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam” (LOPES, 1999, p. 17). Ele significa a tristeza que o submerge, produzindo, dessa maneira, elementos estranhos ao mundo exterior que correspondem à superfície perdida impressa nos símbolos.

Para esse eu poético, atrelada à percepção de passagem do tempo, a melancolia está em constante atração por imagens da morte. Ela aparece associada às condições que permeiam o mundo externo e reflete na experiência. Em “Velhas ruas”, há uma contemplação do passado em detrimento das reais condições do presente. Com base em Reinaldo Marques (1998), a questão da melancolia faz parte dos desafios do poeta. E isso é resultado da tensão do

indivíduo com um tempo de destruição. A recorrência do tema permite tomá-lo como uma metáfora das relações do escritor com o mundo moderno e com o lugar problemático que lhe cabe. Se a vivência moderna requer uma constituição heroica, o herói da modernidade é um herói melancólico, um herói que sente em sua alma o peso das transformações. Assim, os traços melancólicos que saltam do poema são resultado de um ensimesmamento do eu confrontado com experiências de perda em que a rua desempenha um papel trágico.

A melancolia na poética cardoziana funciona como uma estrutura da sensibilidade, e não como uma experiência “patológica” (FREUD, 2012, p. 87). O sujeito experimenta um profundo desânimo na medida em que perde o interesse pelo mundo. Partindo do pressuposto de que a vida do poeta está em constante conflito com a existência, há, na modernidade, uma crise que atinge tanto o fator objetivo como o subjetivo. A melancolia, assim, constitui uma reação à perda, comportando um estado de espírito penoso, uma vez que a elaboração da perda não se completa. E não se completa porque não se sabe exatamente o que se perdeu. Isso quer dizer que a melancolia está relacionada a um dano objetal extraído da consciência. Nesse sentido, poderíamos dizer que essa é uma obra capaz de captar e sofrer aquilo que não vai bem na cultura (sintoma social do seu próprio tempo), uma sensibilidade incapaz de se adaptar à realidade; tendo em vista que o poema “Velhas ruas” exalta o apagamento de um rastro do passado diante da visão linear, centrada no futuro, enaltecida pelo capitalismo. Numa lírica de transformações, a dor da existência leva o eu poético a pensar a noção de indivíduo e coletividade. De igual maneira que só entende o que diz o poema aquele que divisa na solidão deste a voz da humanidade.

A melancolia toma uma atitude crítica diante do eu, acarretando um estado de isolamento, como é possível perceber no poema. Isso revela uma atitude de problematização do mundo moderno, centrado em uma racionalidade que constitui o sujeito pelo viés da renúncia e do sacrifício de uma parte de si. Longe de se tratar de uma patologia, a melancolia, ao contrário, revela um caráter produtivo na construção de “novas possibilidades epistemológicas e políticas” (TRAVERSO, 2020, p. 370). Diante disso, há alguns pontos temáticos que saltam da leitura da composição e que delineiam uma poética da melancolia, sendo eles: a ambiguidade na representação da natureza, existindo nisso um desequilíbrio que marca a relação do sujeito com o espaço; a tendência à contemplação, o que ressalta o fato do eu poético ser atravessado por um

sentimento de solidão, apartado do homens e do mundo, levando-o a uma aguçada consciência de si e do espaço-tempo; a consciência da transitoriedade, o que conduz esse sujeito poético a se colocar em meio a ruínas do espaço para reconstituir fragmentos; e a relação entre ideia e forma, sentimento e expressão, apontando para a busca de preencher o vazio com uma forma. Há, portanto, em poemas como “Velhas ruas” uma representação dessa ruptura que torna o eu poético desencantado. Nessa perspectiva, o desencanto aí encontrado marca a vivência, sendo a paisagem construída por uma constância de melancolia.

A sua poesia toma inspiração na experiência sensível. A escrita explica o sentido dessa experiência e faz da palavra uma “paisagem-pensamento” (COLLOT, 2013, p. 41). É por sua aptidão de criar relações entre as palavras e as coisas que o poeta leva em conta a singularidade da sua relação com o mundo, de forma que produz imagens que restituem uma paisagem subjetiva, criando um modo de composição que desfaz e refaz o mundo. A aparente contradição entre a desolação, o imobilismo melancólico e o movimento caminhante da voz poética se conflagram em uma paisagem marcada por traços tanto expressionistas quanto regionalistas, quer dizer: a melancolia e o caminhar acompanham a poesia cardoziana na construção de suas paisagens, de forma que isso se revela nos componentes sonoros e visuais, nas atmosferas sombrias e melancólicas. Nesse caso, a paisagem não é a região, é uma maneira de vê-la ou figurá-la por meio de uma perspectiva subjetiva do eu. Para compreendê-la, importa menos compará-la a seu referente do que considerar a maneira como é expressa. O tecido paisagístico é um espaço percebido e concebido. Nele são investidas sensações, percepções e imaginações que aguçam os sentidos.

A paisagem está aberta a todas as sugestões do invisível. Ao invés de enfatizar elementos visíveis, a evocação poética dá a imaginar e a entender a repercussão interior do espetáculo exterior. Esse tipo de poesia exprime um estado de espírito que une, dentro da atmosfera da paisagem, o estado de alma do sujeito e a ressonância do poema. Isto é: a voz lírica dá a ver o invisível, isso devido à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre, para além do visível, o campo desta segunda visão, que é a imaginação. O fundamental não é saber por que crises existenciais o poeta passou, mas reconhecer em seus textos a afirmação expressiva de crises internas e, a partir disso, entrar em contato com vibrações de uma sensibilidade. O signo expressionista da paisagem convida o leitor a experimentar um contato

com o sentimento gerador da obra, de forma a identificar-se como o executor da expressão, passando a ser aquele que sente agora o que foi sentido então.

O poema acumula imagens que correspondem não somente a um lugar, mas a uma atmosfera emocional. Dessa forma, o teor regionalista da sua poesia não é um mero decalque geográfico, mas um manancial de onde o autor retira elementos que servem a seu projeto estético, assim como os retira da vanguarda expressionista. “Velhas ruas” não se mostra nada que seja fértil ou que enalteça a vida. Cada verso é a variação de um mesmo tema, que pode ser sintetizado como desamparo e morte. O desânimo que existe na enunciação de cada estrofe desperta uma vibração emocional que é um sobressalto: trata-se de um discurso sobre o vazio e a decadência. Isso revela importante traço expressionista, que não vê, olha, como assina Kasimir Edschmid, endossado por Norbert Wolf que assinala que, nesta vanguarda, para quem “o espírito [expressionista] cria e não reproduz; forma a imagem do mundo segunda a sua vontade; são em primeiro lugar as suas visões que “criam” a realidade” (WOLF, 2004, p. 7). De modo que existe uma preocupação em compor uma atmosfera que sugere as vibrações da alma. Seu subjetivismo é representativo de uma vivência histórica e o estilo expressionista caracterizado por mudanças de cenários que variam entre o real e o irreal. Existe nisso uma temática de dor e uma base existencial. Há uma entrega em busca da experiência, de forma que deixa a ver uma vida interior.

Didi-Huberman (2010), em busca de compreender o porquê do que vemos diante de nós nos olha, antes, por dentro, ressalta que a criação artística colabora com a elaboração da questão do ser e com a expressão de sentido do mundo. O que vemos só passa a existir em nossos olhos pelo que nos olha. O ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois: o dentro e o fora. Nesse sentido, o eu poético fornece o pensamento, mas o que é pensado só surgirá como uma travessia. Quando contempla a cidade à sua frente, ela não é simplesmente um objeto de uma plenitude visual. Não se mostra a ele nem uniforme nem abstrato, nem puro em sua opacidade. A cidade, para o sujeito poético, é uma profusão de sentimentos, de modo que o espaço se torna aquilo que ele sente, processa e vive. Na melancolia, ele reluta em renunciar o objeto perdido por meio de uma atitude contemplativa. Por isso, o melancólico é acometido de inspirações e visões. Em “Velhas ruas”, por fim, o poeta problematiza o seu tempo. Um tempo de perdas, por isso propício à melancolia. As coisas que eu vejo veem-me tal como eu as vejo. É essa a natureza da percepção sobre a qual ele escreve.

## 6.2 A paisagem da morte em torno da cidade

O tema da morte é, sem dúvida, um dos mais recorrentes na história da literatura ocidental. Foi no século XIX que a temática ganhou papel preponderante, sobretudo pela renovação estética do romantismo, que coloca os temas do sombrio, do grotesco ou da potência do amor ao lado da morte conduzida por emoções arrebatadoras. É esse um tema comum no delírio expressionista como pensou Cardinal (1984), do qual surgem textos como a descrição macabra da dissecação de cadáveres nos poemas-necrotérios de Been; ou nas inúmeras cenas de leitos de morte retratadas por Munch; ou, ainda, no filme de Fritz Lang *Der Müde Tod* (1921, literalmente “A morte cansada”). A obra poética de Baudelaire, que também pode ser lido como um neorromântico, trabalha de igual maneira o tema, dedicando uma seção em *As flores do mal* que tem como título “A morte”, releitura que permite a depuração de traços românticos, oferecendo possibilidades de entender uma morte polissemântica, com a abertura à novas perspectivas do tema. Nas sendas abertas pela poesia moderna, Joaquim Cardozo, poeta da periferia do capital, coloca esse problema sob novas perspectivas, a exemplo da morte como destruição.

O tema da morte aparece com recorrência na obra poética cardoziana<sup>19</sup>. É essa, portanto, uma das linhas temáticas recorrentes do livro *Poemas*, de

---

<sup>19</sup> A temática da morte parece ser um mote que se encontra no cerne do projeto estético de Joaquim Cardozo, assim como no seu trabalho de pesquisa estética. Poema de estrofe única, “Morte amiga”, publicado em *Um livro aceso e nove canções sombrias*, destaca essa relação da morte estabelecida pelo eu poético, como se vê:

Ao meu lado sempre tive a morte  
Desde a infância.  
A morte amante, sempre perto de mim  
Sem me magoar... Também, sem me querer.  
Por tanto tempo!  
(CARDOZO, 2007, p. 348).

Pensando o tema de uma maneira ampla em sua obra, no livro *Signo Estrelado*, encontra-se uma abordagem transcendente da morte, a exemplo do soneto “Aparição da rosa”, que se debruça sobre mistério da finitude ao qual estamos todos submetidos. E uma abordagem mais física: em uma seção de composições nomeada “Elegias”, a exemplo do poema “Elegia para Maria Alvez”. A criação de uma morte mais metafísica ganha contornos no livro *Trivium*, possível de ser destacado em três poemas: “Prelúdio e elegia de uma despedida”, “Visão do último trem subindo ao céu” e “Canto da serra dos órgãos”. Em *Um livro aceso e nove canções sombrias*, a temática da morte aparece no poema “Morte amiga”. No livro *Mundos Paralelos*, também há uma seção de poemas que têm a morte como tema: “Réquiem de uma vida desnecessária”. Sendo o termo “Réquiem” uma prece religiosa para os mortos; composição sobre o texto litúrgico da missa dos mortos, cujo introito começa com as palavras latinas *réquiem aeternam* [em livre tradução: “repouso eterno”]. O tema da morte perpassa a poética dramatúrgica de Joaquim Cardozo, como pensou João Denys, estudioso da sua dramatúrgica. “Não a morte destruidora da vida e das

forma que algumas composições carregam traços de uma morte que, por vezes, performa o imobilismo do objeto perdido da melancolia. O poema “Velhas ruas”, lido anteriormente, é um exemplo. A referência que o eu poético faz a um rio defunto ressalta essa relação temática da morte, em que uma luz de pecado e remorso serve “para velar de noite o cadáver do rio” (CARDOZO, 2007, p. 152). Isso evidencia a decadência da cidade e tem relação com a visão melancólica advinda da mudança radical que atinge o aspecto espacial da cidade. No mesmo livro, o tema encontra forma no poema “1930”, apresentado na íntegra:

Na estanha madrugada  
 O homem alto transpondo o portão da velha casa, depôs no chão  
 [frio  
 O corpo inanimado do seu irmão.  
 Da sombra das velhas mangueiras, por um momento,  
 Surgiram, curiosas, as sombras dos melhores heróis de  
 [Pernambuco antigo.  
 Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro  
 (CARDOZO, 2007, p. 167).

Chama atenção o caráter narratológico deste poema, entre as ações da personagem que leva o corpo do seu irmão e os elementos fantasmagóricos do espaço “na estranha madrugada”. O acontecimento episódico de um homem disposto no “chão frio” é transformado em poesia. Dessa atmosfera, com a “sombra das velhas mangueiras” (surgem “as sombras dos melhores heróis de Pernambuco antigo”), uma referência ao passado. A própria natureza parece conceder uma consideração especial a esse morto, deixando cair sobre ele “gotas de orvalho e flores de cajueiro”. Embora o texto aborde o tema da morte humana, essa atmosfera obscura é uma constante no livro. Responsável por desenvolver uma escrita caminhante, no dizer desta dissertação, o tema central dessa poética é a paisagem; ou “província”, como pensou Carlos Drummond de Andrade (1947) quando prefaciou a primeira edição de *Poemas*, em 1947. Entenda-se esta polissemia entre cidade e província no bojo da tensão das transformações da cidade frente ao seu passado provinciano e à problemática

---

ideias; não a morte apartada da vida (contra essa, ele vai lutar até a morte), mas a morte inserida na vida e propiciadora de vida” (DENYS *apud* CARDOZO, 2017, p. 7). Em *O coronel de Macambira*, de 1963, por exemplo, os personagens Mateus, o capitão, e Bastião e Catarina andam à procura do boi perdido a fim de lhe salvar da morte, ocasião em que se deparam com muitos nordestes e muitos brasis. “Seu teatro”, continua Denys, “de sombras e luzes é povoado de duplos, personagens-mortes que caminham em regiões não apenas determinadas pela paisagem seca e hostil, mas pelas contingências históricas, econômicas e sociais” (Id., 2017, p. 7), de forma que pode ser denominado como um teatro nômade, teatro dos caminhos.

da destruição da memória. Divisando por trás da paisagem sua particularidade histórica, o eu poético oferece imagens paisagísticas. No poema “Recife morto”, é por meio da visão da cidade que se percebem ambiguidades suscitadas a partir da modernização, sendo essa uma cidade que, como no poema “Terra do mangue”, enxerga tudo que está à sua volta: “vê as nuvens, o céu”, “vê quando sobe a maré”, enxerga os “automóveis” e, sobretudo, o “Progresso” (CARDOZO, 2007, p. 171). O progresso que altera o ritmo da cidade que ganha estradas incertas, e que enterra, sob o asfalto, o seu passado. Eis o poema “Recife morto”:

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

Gotas de som sobre a cidade,  
 Gritos de metal  
 Que o silêncio da treva condensada em harmonia.  
 As horas caem dos relógios do Diário,  
 Da Faculdade de Direito e do Convento  
 De São Francisco:  
 Duas, três, quatro... a alvorada se anuncia.

Agora a ouvir as horas que as torres se 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.

.....

Os andaimes parecem patíbulos erguidos

.....

Vão pela noite na alva do suplício  
 Os mártires  
 Dos grandes sonhos lapidados.

.....

Duendes!  
 Manhã vindoura. No ar prenúncio de sinos.  
 Recife,  
 Ao clamor desta hora noturna e mágica,  
 Vejo-te morto, mutilado, grande,  
 Pregado à cruz das novas avenidas.  
 E as mãos longas e verdes  
 Da madrugada  
 Te acariciam (CARDOZO, 2007, p. 161-162).

Inicialmente, vale ressaltar que, na poesia cardoziana em geral, é muito recorrente uma organização fragmentada, paratática, na qual os elementos visuais são separados por traços gráficos compostos por uma linha pontilhada, como se fossem cortes em uma montagem sequencial e imagística. O que poderíamos aludir à linguagem dos expressionistas, “entrecortada, que subverte a ordem sintática”, que suprime pronomes e artigos (EISNER, 1985, p. 18). Assim como em outros poemas analisados, “Recife morto” busca apresentar o ser poético da paisagem urbana. A primeira estrofe, dentro do projeto estético de apresentação paisagística, oferece uma enumeração de elementos desta paisagem, como ocorre de maneira parecida nos poemas “Tarde no Recife” e “Recife de outubro”. Na composição em questão, essa seriação aparece nos seguintes versos: “Recife. Pontes e canais / Alvarengas, açúcar, água rude, água negra”, e isso ressalta uma tentativa de abarcar um número considerável de elementos paisagísticos. Os adjetivos “rude” e “negra” dão uma dinâmica decadentista para a representação, de forma que, mais uma vez, personifica-se certos objetos. Na segunda estrofe, soçobram os traços sonoros desta paisagem fantasmagórica, o som assombroso dos “gritos de metal”, próprio de uma atmosfera melancólica, está em consonância com a própria cidade, mostrada por metonímia pelos seus equipamentos, como a “Faculdade de Direito”.

O aspecto narrativo do poema, próprio de um eu poético que perpassa a cidade como um *anti-flâneur*, está não somente nas imagens relacionadas ao tempo, como no movimento dos relógios. A colocação adverbial “agora” abre a terceira estrofe, ao passo que os versos seguintes deixam claro a visão subjetiva do eu frente à paisagem. O movimento deste se dá dentro da tarde que se esvai, e o teor expressionista condensa esta busca poética paisagística. Como mencionado, os traços que dividem as estrofes, separando-as como quadro de imagens sequenciadas, fornecem a dimensão temporal e seu aspecto narrativo fragmentado da paisagem e do pensamento. Nesta passagem de tempo, em que a paisagem é apresentada do “crepúsculo” ao fim da madrugada, é a noite o centro deste poema. Os elementos do urbanismo e da arquitetura são recorrentes por toda a composição, tais como: “torres”, “telhados”, “postes”, “sacadas”, “andaimas”, “patíbulos”. Em sua maioria, os adjetivos que qualificam estes traços concretos compõem uma atmosfera sombria, como é o caso de: “desvairadas”, “aflitas”, “carcomidas” e “sombrios”. A personificação desses elementos espaciais ressalta que esses objetos sentem e ressentem o clamor

que atinge o eu, de modo que ele emprega adjetivos e verbos que servem para seres vivos para falar dos objetos, isto é, “as mesmas qualidades lhe são emprestadas, [de modo que] eles agem e reagem da mesma forma” (EISNER, 1985, p. 29). Isso porque, na fraseologia do Expressionismo, a personificação do objeto se amplia: a metáfora se expande e mistura pessoas e objetos

No poema, a morte na composição da paisagem designa o fim absoluto do positivo. Enquanto símbolo, é o aspecto perecível e destrutível da existência. Ela indica aquilo que desaparece na evolução inconversível das coisas, exprimindo a transformação, a mudança, a fatalidade irreversível. Representa, ainda, a condição para o progresso e para a vida. Assim, ao anunciar a “morte” da cidade, o eu poético demonstra insatisfação com processos que a desfiguram, de forma que a recriação dos elementos contribui para a construção imagética da paisagem, como se cada verso formasse uma imagem. Diante o seu clamor às vozes antepassadas, “enterradas” pelas pedras, ele dá indícios de uma cidade que parece não mais parar, e as palavras carregam uma grande carga sonora. Caminha à medida que recria as transformações enquanto vai “navegando o mar de sombra das vielas”. É esse sujeito poético, sobretudo, um *anti-flâneur* tomado pela melancolia, que fala sobre o impacto das invenções modernas no urbano: os bondes, os automóveis, as estradas incertas e as ações que modificam o espaço com suas “avenidas” que se projetam no vazio. Nesse cenário, a luz chega mesmo a dar um ar de sonoridade. Ao vislumbrar os fantasmagóricos arranha-céus, com vapores das máquinas destruídas, o sujeito poético utiliza de mecanismos de luz para aumentar a intensidade da atmosfera decadente que encobre a sua melancolia. Entender a sua poesia, portanto, é percebê-lo como um eu envolvido com o que examina, de forma que há nesse olhar uma busca por compreender a destruição da cidade ideal que se esvai.

Diante dessa aura de transformações, o eu poético cardoziano, quando os novos traçados urbanos prenunciavam o advento da modernidade, não se contenta em externar seu clamor poético diante de uma cidade transfigurada: espregada, pois, um Recife “morto” e “mutilado”, “pregado à cruz das novas avenidas”, que passa a sofrer mudanças que colocam uma cidade no caminho de uma metrópole. Peculiaridades bastante comuns, sobretudo um ritmo acelerado de crescimento, o que significa a destruição de uma forma vital de espaço. A dicotomia figurada pela antítese destruir-construir torna-se marca, de modo que demolir supõe apagar o passado, a memória e a cidade. No poema,

o moderno é visto como uma ameaça, tendo em vista que o novo coloca em risco a sedimentação da memória urbana. O que está presente aí é o reconhecimento do processo da modernização e a importância da tradição debatida pelo Regionalismo de 1926, de modo que o eu poético coloca-se frente a uma crise melancólica de perda. Andando, transforma a cidade em uma paisagem composta de signos que imprimem suas ressonâncias subjetivas. Nesse sentido, o “negro” denota o lado sombrio, a tensão, por isso o escuro serve como referência à transfiguração da cidade em um campo “desolado”, “enorme”, em que a massa negra dos edifícios apaga a memória em meio às torres agudas recortando o azul sombrio, torres essas que “apontam para o abismo negro-azul das estrelas”, e o “negro”, assim, suscita a atmosfera sombria que se instaura.

A todo tempo, o eu poético dá indícios de uma cidade que parece não mais parar. É possível comprovar isso nas gotas de som que despeja sobre a cidade em consequência do ritmo acelerado. As palavras carregam uma grande carga sonora, sendo possível ouvir os “gritos dos metais” e das “badaladas” dos relógios. O tempo é uma marca recorrente. A mudança temporal do presente para o passado ocorre a partir do momento que o sujeito poético, em sua caminhada, depara-se com “as janelas das velhas casas negras” que “dizem versos”, colocando-as em contraste com a “mudez imbecil dos espaços imóveis”, de modo que o elemento fantasma representa o passado, a fantasmagoria. Ao instante que caminha, o tempo oscila entre o dia e a noite. A ação tem início na alvorada, passa pela noite, anuncia a manhã vindoura e acaba na madrugada, o que ressalta que esse eu se priva da vida e de sentimentos durante o dia, pois é à noite que as casas reclamam a vida com juro dos habitantes irreais, depara-se com faces dissimuladas, cheias de indizível maldade. As portas tornam-se bocas “escancaradas” e gargantas capazes de lançar apelos estridentes. Além de apresentar características semânticas e temáticas recorrentes, em alguns aspectos, “Recife morto” compõe a síntese dos outros poemas por anunciar a sentença de morte da cidade. Diante disso, a paisagem mutilada, construída por uma ótica particular, se torna metáfora da historicidade do indivíduo melancólico.

A metáfora da demolição está presente nesse poema por se pautar em uma realidade em que se tecem dramas de uma sociedade que se moderniza. Ele se coloca no lugar de observador de uma ambiência impregnada de memória, ademais de uma realidade caótica. Sua poesia, no sentido de quadros paisagísticos poéticos da modernidade, estabelece uma conexão pela qual é

possível perceber uma cronologia acerca do passado, de forma que a paisagem surge como indagação da memória, do sujeito e do destino da cidade. O que o eu poético vê então é destruição. A perda da unidade é caracterizada como uma das metáforas da morte. A indiferença, a ausência de objetivo e de significados encontra lugar na cidade, pois ela não é só uma forma da vida, é a concretização de uma consciência. As imagens da morte presentes nesse poema representam processos que apagam a memória, figurados por elementos como o “patíbulo” e “andaime”. Um patíbulo se trata de uma estrutura alta, montada em local aberto, com a finalidade de, sobre ele, executar um condenado. A sua imagem, nessa composição, está associada à do andaime, estrado provisório de tábuas sustentado por uma armação de ferro sobre as quais operários trabalham em grandes construções, de forma que, em “Recife morto”, ambos, simbolizam a desfiguração ao passo que se projeta o novo e que se enterra a memória. É possível identificar aí o progresso tão inexorável quanto destrutivo.

A simbologia da morte aparece, ainda, como elementos de sensibilidade às cores, à emotividade, havendo nas representações um caráter de catástrofe, uma perspectiva de crise. As representações da morte são, antes, a consciência da transitoriedade. Isto em vista de que a condição moderna permite ao homem se enxergar como fracassado, o que instala um sentimento de melancolia, de modo que a morte se torna comovente não por ela em si, mas com sua relação com o fracasso. Há, por isso, em “Recife morto”, características associadas a um estilo de escrita que trabalha a temática da decadência. A desilusão e a dor existencial que marcam o sujeito poético imprimem uma atmosfera do fim de um tempo. Esse tom representa uma recusa da convenção, sendo possível sublinhar em torno desse poema a desintegração do mundo. Isto é: a melancolia, explorada na caminhada do eu poético, amplia a capacidade de percepção da decomposição da cidade, o que ressalta a ligação entre a melancolia e a obsessão pela morte. O livro *Poemas* surge de um questionamento de valores e dilemas impostos pelo mundo moderno. A escrita subjetiva por trás dessas composições é uma maneira de expressar questões geradas pela experiência. O tédio dessa civilização torna-se uma das molas propulsoras para novas formas e funções da palavra poética. Ao exprimir a crise do homem moderno, esse eu faz da poesia um espaço de partilha de vivências subjetivas. Assim, no poema em questão, o tema da decadência representa uma fissura pela qual é possível perceber contradições da vida moderna. Isso em um tempo em que o Recife

entrava em uma fase intensa de mudanças, havendo nisso um entrelaçamento entre a consciência da finitude e a criação de símbolos que possam permanecer.

A intensidade expressiva faz da sua poética não somente um ato de representação, mas um ato de comando. Quando o eu aí encerrado cria uma imagem da morte, ele produz a sensação de estar em um lugar de sofrimento. Ele não replica a realidade, mas oferece reações emocionais por meio de suas paisagens. Ao transformar sentimentos profundos e intensos em formas literárias, o poeta espera que sua expressão estabeleça uma comunicação. Uma forte característica expressionista que marca sua poética é a transmissão de sentimentos de parte de um eu interior, de modo que a expressão de subjetividade em meio às ruínas da cidade “marca o leitor assim como o marcou” (CARDINAL, 1984, p. 29). De todas as imagens dessa primeira fase, a da cidade “pregada à cruz das novas avenidas”, talvez seja a mais feliz, ela representa a alta expressão de um eu diante de um objeto. O eu poético caminha e, à medida que recria as ressonâncias desse espaço, “vai navegando o mar de sombra e velas”. Caminhando, “penetra o reflexo, o prodígio, / a humilde proteção dos telhados sombrios, / o equilíbrio burguês dos postes e mastros, / a ironia curiosa das sacadas”. É por meio de seu olhar que conhecemos os “telhados sombrios”, os “postes”, os “mastros”, como também “as sacadas irônicas e curiosas”, ruelas tortuosas e escuras, cujas fachadas pensas não deixam penetrar a luz. Sombras pesadas e janelas deformadas emprestam uma aura de deformação ao espaço.

O poema “Recife morto” não possui um caráter de representação de um sentimento, mas de apresentação: oferece um desafio à sensação do leitor. Nesse caso, a morte é um símbolo indicador, apresenta um significado em virtude de uma relação substancial com o objeto. O sujeito não encontra apoio em um espaço que se modifica à sua volta. Está perdido em um mundo alucinado, onde nada nem ninguém responde ao seu grito. A paisagem, assim, não designa lugares descritos, mas delinea uma certa imagem do mundo, de forma que se volta para um conjunto de significados e de elementos que constituem a matéria e o terreno de um estado de ânimo. A morte trata-se de um tema proveniente da vida sensorial, que funciona como ressonância subjetiva ao mesmo tempo que constrói uma imagem do mundo e do eu. Nesse sentido, um significado possível para a paisagem é a paisagem do autor, tal como se oferece, como sujeito e como objeto de sua própria escrita. Um pouco além disso, em um terceiro nível da significação, ela está centrada no leitor, que é responsável pela

recepção e constituição como conjunto dotado de sentido. Ela é fruto de uma percepção singular do mundo, de uma organização, de uma impressão de leitura e de uma reconstituição crítica que se poderia chamar de um “efeito-paisagem” (COLLOT, 2013, p. 55). A perspectiva paisagística abre não somente uma janela para o mundo exterior, mas para uma outra dimensão, onde se projetam as fantasias. A paisagem, na poética cardoziana, se presta, assim, a uma transfiguração que explora terrenos da imaginação. Nesse sentido, o eu poético evoca, significa, faz existir pelo artifício da imagem e para ele mesmo aquilo que se perdeu, e, portanto, o torna melancólico. É, assim, como pensa a crítica literária búlgaro-francesa, “uma construção subjetiva e, como tal, depende de uma memória, certamente inapreensível e refeita em cada verbalização” (KRISTEVA, 1989, p. 62), de modo que se instala não em um espaço físico, mas no imaginário do aparelho psíquico, situando a sua inquietação no imaginário.

Esse “eu” que figura os versos designa a condição necessária do ato poético. A angústia consciente da morte é tomada diante da perda do objeto idealizado, de forma que essa perda é também a perda de si mesmo. No poema “Recife morto”, o sujeito poético se encontra confrontado com as destruições que assolam a cidade. A lesão aberta na urbe por meio de sua morte simboliza o rasgo da consciência, que renuncia a todas as esperanças ilusórias. Entretanto, o nascer do dia dissipa estas escuridões, revelando a solidariedade das camadas de uma paisagem, cujos níveis mais sombrios sustentam os mais luminosos. Em síntese, para o eu poético, o recurso da paisagem é uma maneira de reestabelecer uma relação perdida com o mundo. Ele almeja à condição mais veemente das expressões: o grito. A imagem da morte constitui um exemplo do desempenho no ato de expressar um estado de espírito. Ao tomar como modelo os impulsos internos, um despertar espiritual emerge de um ato antológico, por meio do qual a subjetividade liberta-se de influências miméticas e tem acesso ao seu núcleo criativo, o que ressalta uma capacidade de entrar em contato com o seu eu interior. O tema da morte é, assim, a fantasia sedutora que o poeta enxergou na paisagem urbana. Há, nisso, uma preocupação com a memória cultural proveniente da tradição propagada pelo Regionalismo de 1926. Tais processos contribuem para uma desintegração da memória. É nesse sentido que imprime no poema o Recife da “tradição” e o Recife da “manhã vindoura”, pois, o que sabe que irá desaparecer, torna-se imagem, de modo que essas ruínas sugerem a impressão de uma vida que se encontra em vias de se extinguir.

### 6.3 A atmosfera fantasmagórica da noite e a expressividade das sombras

Em todas as suas expressões artísticas, entre elas o cinema e a pintura, o Expressionismo fez uso de elementos da fantasmagoria. Basta lembrar dos filmes de F. W. Murnau ou as telas de Edvard Munch, em que a composição de personagens ou de cenários deixam evidente traços sombrios e soturnamente noturnos. Nessa vertente, o tema da noite também é uma constante na poética cardoziana. No livro *Poemas*, essa aura noturna se manifesta em poemas como “Velhas ruas”, que são “cúmplices das trevas e dos ladrões” e por onde o eu poético caminha entre os “muros que a ferrugem da noite róí” (CARDOZO, 2007, p. 152), manipulando a iluminação, as janelas e as faces sombrias dos muros, de onde radiações luminosas surgem. Outro poema que possui a mesma linha temática é “Inverno”, no qual “a noite faz muito tarde” (CARDOZO, 2007, p. 155). Essa mesma temática aparece no poema “Recife morto”, com o momento que sujeito poético “crucifica” o Recife, “pregado à cruz das novas avenidas”, em meio “ao clamor [de uma] hora noturna e mágica” (CARDOZO, 2007, p. 163). A noite também figura a “estranha madrugada” (CARDOZO, 2007, p. 167) do poema “1930”, e do “Poema em vários sentidos”, com a sua “noite imprevista” (CARDOZO, 2007, p. 168). A “bem querida madrugada...” (CARDOZO, 2007, 169) do poema “Menina” e “a sombra na noite imóvel” (CARDOZO, 2007, p. 171) de “Terra do mangue” são exemplos dessa figuração da noite. No poema “Elegia para Benedito Monteiro” também é possível observar essa atmosfera:

No ângulo da parede, janela do desconhecido,  
Apareceste a meus olhos, nessa noite profunda.  
Por que vieste dos extremos limites?  
Vejo no teu rosto sereno o reflexo vazio dos teus olhos apagados,  
Nos teus cabelos há vestígios das indomáveis ventanias  
Que perturbam as paisagens inevitáveis,  
E a tua roupa está cheia de sombra...

Mas, por que trazes na mão essa flor escarlate?

.....

Ao longo dos velados,  
Das estradas reais iluminadas,  
Das estradas que se estendem para além dos arrabaldes,  
Limitando os jardins nas gentes simples,  
Ainda há cercas de papoulas.

Ainda há chuvas generosas,  
Ainda há sinos mensageiros,

Ainda há chuvas de janeiro,  
Sobre as cores estivais,

Sinos de domingos,  
Sinos de aleluias,  
Sinos de alegrias matinais.

De certo, lá fora, a luz do dia está nascendo  
O dia mais uma vez surpreende as árvores,  
Surpreende todas as formas,  
Pois os galos guerreiros estão cantando ao longo dos subúrbios  
[alheiros.

Quanto pela tua presença descansei minha lembrança!  
Aperta a minha mão, adeus, Benedito Monteiro!  
(CARDOZO, 2007, p. 165).

No poema, a paisagem fantasmagórica aparece no imagético da primeira estrofe, sendo composto através da “sombra” e da “ventania” a perturbar esta imagem vista pelo eu poético em profundo sentimento de lembrança. Nesta mesma direção, figura a imagem do morto que segura uma “flor escarlate”. Ao fim da composição, a luz quebra a taciturnidade da paisagem que revela o espectro do finado. Frente a essa atmosfera sombria e fantasmagórica, pode-se pensar na tela *A morte na sala*, de Edvard Munch, em que, sem nem focalizar o corpo morto sobre a cama, o artista cria, pelas cores e traços que compõem personagens e espaço, uma atmosfera melancólica. Nesse cômodo mergulhado de penumbra, a luminosidade não aparece como uma metáfora filosófica do esclarecimento, mas como uma revelação de mais densidades fantasmagóricas. Voltando ao poema, assim como há uma passagem de tempo, da noite para a alvorada, há também uma ampliação por meio do olhar do eu poético, desde o “ângulo da parede” ao canto dos galos, representando a pulsão da cidade. O aspecto paisagístico fantasmagórico não é composto só por uma série de imagens poéticas, mas, também, pelos sons que o poema evoca, isso aparece na composição de aspectos sonoros que figuram elementos expressionistas caros à poética cardoziana, na construção dos “sinos” e no uso de exclamações, tanto o grito quanto o som metálico são elementos da explosão lírica do poema.

Em poemas como esse, há um flagrante contingência temporal apresentada na relação entre a cidade e os elementos da natureza. As linhas que separam conjuntos de versos marcam uma diferença na construção da paisagem, que representa enquadramentos fragmentados. Os elementos dos versos fazem despertar uma atmosfera fantasmagórica da noite, na qual

aparece, dos extremos limites, Benedito Monteiro. A expressão aparece na visão do homem morto, num imbricamento entre o mundo do concreto e o além-morte, e nas distorções das formas pela atmosfera noturna. O jogo de luz e sombra (nas imagens da luz do dia, ao final do poema, “do dia [que] está nascendo”, contrastando com os traços noturnos das estrofes anteriores), responsável por criar a aspereza dos contrastes expressionistas, e assim como outros mecanismos, têm o intuito de representar visões do mundo e, nesse sentido, o volume de luz varia de acordo com a mensagem subjetiva. A perspectiva paisagística estabelece-se por meio de um jogo do claro-escuro dos planos do espaço, o que cria uma certa profundidade na paisagem. Assim, essa atmosfera de luzes e sombras do poema funciona como elemento estético, proporcionando uma experiência imagética. A iluminação carrega efeitos como as sombras, as transfigurações, o isolamento, os contrastes, como uma maneira de ver o mundo.

Diante desse contexto, vale ressaltar que o fantasma ganha um espaço preponderante na literatura moderna, como se estes espectros, suas figuras fugidias, tanto noturnas quanto translucidas, representassem o avesso da cosmovisão racionalista própria da modernidade. Dentro desta tensão entre a cosmovisão cientificista e a construção literária fantasmagórica, a teoria expressionista soube resgatar pontos do Romantismo e do Simbolismo para renovar a representação fantasmagórica sob a égide de um mundo tomado pelo avanço da técnica e pelos horrores das catástrofes. Como arte de vanguarda, aplicou uma pesquisa estética capaz de apurar os procedimentos artísticos para representar o terror do homem diante o mundo moderno por meio de elementos sombrios e fantasmagóricos. Este último adjetivo, usualmente empregado no sentido de fantasma do que de ilusão, ganha, a partir da obra de Walter Benjamin (2017) novas densidades. O termo mais associado ao que é relativo a seres espectrais, adquire sentido de irreal, químera, sendo fantasmagórica a cultura capitalista, o espaço, o tempo, dentre outros. Isso advém da transformação da experiência entre o mundo da subjetividade e o mundo objetivo, em razão da lógica capitalista da mercadoria. Nesse diálogo com a estética expressionista, saltam elementos da fantasmagoria, evocada pelas paisagens encobertas pela melancolia do eu poético, sendo tanto o fantasmagórico quanto o melancólico representações de contradições frente ao mundo cientificista moderno.

A poética cardoziana articula esta tensão entre o concreto-científico e o fantasmagórico em suas representações paisagísticas da cidade, tal como na

aparição do morto Benedito Monteiro; ou, ainda, no poema “Inverno”, no qual vê a alma do seu avô, Manoel Antônio. Nessas aparições, o eu poético projeta sua melancolia nos espectros que evocam seus afetos sobre o olhar e o viver uma cidade que ficou no passado. Essa ideia assinala que a recorrência desses heróis antigos, da alma do seu avô ou de amigos terceiros, é uma maneira tanto de retomar como de assegurar a memória da cidade, quer dizer, uma forma de ressaltar a fantasmagoria de um espaço-tempo que não existe mais. Isso para dizer que nesses traços expressionistas presentes em sua poética há um uso excessivo de elementos imagéticos, e eles representam uma exteriorização de um estado interior, uma materialização espiritual, fruto de um confronto do externo com o interno. Nesse cenário, o vento é uma personagem recorrente, elemento que aparece não somente em poemas como “Figuras do vento”, mas em “Inverno”, ambos do livro *Poemas*. Eis, na íntegra, o poema “Inverno”:

A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos;  
Ventos, velas fantasmas que vêm perdida do alto mar,  
A noite faz muito tarde.

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

A noite ressuscita o silêncio em todos os rumores.  
Inverno!  
Água que canta nas sarjetas,  
Perdoe, água mendiga.

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

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

O meu bonito avô Manuel Antonio  
(CARDOZO, 2007, p. 155-156).

Assim como o poema “Elegia para Benedito Monteiro”, nesta composição saltam elementos da fantasmagoria, e isso levando em consideração tanto o contexto de significação de fantasma como daquilo que ficou em um passado elegíaco. Se sobressai desses versos um caráter noturno em que “a noite se faz muito tarde”, de modo que ela “ressuscita o silêncio em todos os rumores”. A figura do morto também fecha a composição, intensificando o tom espectral de

uma paisagem em que o vento é um agente expressivo, não podendo este ser visto além dos seus efeitos. Esse elemento natural aparece como um vetor que anima os traços da fantasmagoria paisagística, como nas “velas fantasmas que vêm perdida do alto mar”. A ventania que agita a ambiência trata-se de um papel dramático reservado à natureza, e isso se confirma à medida que “vão pelas ruas vazias”, “batendo às portas num clamor de rajada”. Ao fim, em um “quarto sem conforto” o eu poético pensa nas horas que passaram ao ponto que surge do “deserto” da sala a alma do seu avô. Dentro dessa aura noturna, no poema “Recife de outubro”, percebe-se uma cidade que desponta do olhar do sujeito poético. É olhando para o rio que ele plasma uma paisagem em forma de clamor:

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

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 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  
 (CARDOZO, 2007, p. 158-159).

Neste poema, há um traço expressionista já nos dois primeiros versos terminados em exclamação, “Ó cidade noturna!”, de modo que o grito representa a evocação memorialística e fantasmagórica, em relação ao que não existe mais da cidade. O olhar desse sujeito poético está profundamente encoberto por uma melancolia que cria e recria imagens da desolação, de uma “trapeira sem flores, sem poesia”. Esse teor expressionista transfigura a paisagem, encobre os elementos do concreto, como “catedrais” e “cornijas”, enfim, nesta transfiguração por meio do olhar subjetivo, sendo essa refiguração da cidade um forte traço expressionista da poética cardoziana. Um dos efeitos estabelecidos na sua composição é o alongamento da vista por um sujeito poético que se lança a olhar o espaço, o horizonte, a iluminação, sugerindo um deserto à noite. Isso dá ênfase para o espaço infinito e para o vazio, fornecendo uma espacialidade para a contemplação angustiada do indivíduo isolado do seu ambiente cotidiano, na escuridão. A paisagem é apresentada sob total desolação, em consonância com o aspecto sombrio da ambiência. Os efeitos de iluminação criam uma atmosfera fantasmagórica, e o eu poético projeta estados de melancolia nesses cenários.

No vazio e no infinito da noite, esse sujeito poético canta o seu clamor diante da passagem do tempo que destrói a cidade. É na hora que “a noite está dormindo” e que “as ruas estão desertas” que ele se coloca a observá-la, evidenciando sentimentos que o perpassam à medida que evoca o passado por meio das “almas dos heróis antigos”. O momento que ele sente no sangue a “carícia da noite” assinala a “visão orientada para dentro”, estando o poema em contato com as sensações do criador (CARDINAL, 1984, p. 63). A margem do rio é o ponto de partida da caminhada, fazendo-o adentrar nas ruas escuras: “Caminho a passo lento. / Creio que alguém me espia do alto, das cornijas. / Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos”. É ao longo desse percurso que a situação da cidade reflete na alma “rude” e “amargurada” do eu poético. Realizando um contraponto entre o presente, o passado e o futuro, ele assinala o “fervor católico” que encobre a sua “triste” e “materna” e “noturna” cidade, o seu “destino” e “heroísmo”. Sendo o tempo uma constante, “Recife de outubro” é uma forma de rememorar e de colocar o poema na construção de imagens.

No decorrer desses trajetos, o eu poético depara-se com elementos que marcam a história da cidade e de processos que a envolvem, fazendo, com isso, ressaltar emoções, imaginações e a memória que instaura um outro espaço-tempo. É caminhando que o seu pensamento ganha contorno. Ao se deslocar,

ao mesmo tempo que produz a paisagem, ele colhe sentimentos à medida que seus passos se desdobram em sensações que recriam uma realidade do presente, sendo o elemento temporal uma marca. A exclamação da “Triste cidade!” ressalta o desalento, de forma que o espaço vivido é poetizado ao passo que a perambulação cria uma paisagem perpassada por um movimento que parte do interior para o exterior, e vice-versa. Com efeito, aspectos expressionistas já assinalados por esta dissertação aparecem nas exclamações que marcam os gritos ao longo do texto, uma marca da poética expressionista que as pinturas de Munch e os filmes de Fritz Lang não deixaram de trabalhar. Mas este grito não significa o resultado de um ímpeto, como uma máquina representa os esturros do progresso: ele é um brado que representa o horror.

Na contramão de um realismo descritivo, o poeta cria uma rede de sentimentos e relações temporais integrando um jogo do claro-escuro, horizontal-vertical, presente-passado. Há, nesse sentido, uma prospecção de estados fronteiros. Alegria e depressão, atração e repulsão, delicadeza e brutalidade, harmonia e tumulto são algumas das antíteses incorporadas aos argumentos criativos. A paisagem, no poema “Recife de outubro”, é fruto de um território vivido e praticado, de um conjunto de objetos e de ações que remontam a memória. Nesse cenário, o sujeito poético é lançado aos estímulos do espaço e levado a decifrar as profusões de sinais que o atravessam de todas as partes, de modo que as modificações criam um estranhamento traduzido em melancolia. A partir de uma leitura poética que toma como padrão temas que ressaltam o feio, o desagradável, a face da paisagem cardoziana é de um espaço caótico, sendo as imagens do poema reflexos de uma “velha, triste, fantástica cidade” carregada de sombras que ressaltam o teor fantasmagórico da composição.

Caminhando, o eu poético não só guarda na memória o que vê, mas recria essas imagens. Não tem uma visão automatizada, olha para o espaço como contemplação. A cidade, assim, é a metáfora pela qual se expressam as ruínas da vida, de modo que a crítica ao progresso, tal como em *As flores do mal*, reveste o poema. O olho capta as cenas despertadas pelos estímulos. Ele vê, sente e recria nos versos o caráter ambíguo e fantasmagórico da modernidade. A paisagem cardoziana enxerga a cidade como um espaço de ruínas, submersa no horror. É, portanto, uma cidade em mutação, e, por isso, a melancolia parece ter encontrado nesse eu poético um intérprete. O seu mundo está sob a condição da destruição, e sua poesia serve de escudo contra a degradação da memória.

Isso, como pensou Marshall Berman (2007), confirma o caráter contraditório que se expressa da destruição que encobre a vida moderna. Há, assim, por trás dos versos, uma experiência de pertencimento. E isso aparece como marca quando o poeta trabalha temas que giram em torno da identidade, como a pluralidade e a relação tempo-espço. É por isso que, no tecido da cidade, coexistem uma multiplicidade de referências. Assim, a paisagem poética de alguma de seus poemas é caracterizada como um lugar de entrelaçamento dos tempos, de forma que o espaço figura como marca e testemunho dessa temporalidade. Tudo é simultaneidade, e o sentido do espaço serve como prova da experiência. No poema “Recife de outubro”, a construção da cidade é uma maneira de revisitar elementos, de reconstruir laços identitários. Nesse caso, a memória centra-se na paisagem, de modo que a cidade emerge como representação da destruição.

Por fim, os signos que formam a paisagem poética fazem referência à história e conjugam temporalidades. A destruição da cidade ideal aparece como sugestão na imagem final do poema que traduz o sentimento do eu poético diante à “triste e materna e noturna cidade”. Um dos temas que constituem essa tecitura paisagística é o tema da distância. Na grande maioria das vezes, não se trata de uma distância mensurável, mas uma distância ressentida e formulada indissociavelmente como espacial e temporal, interior e exterior. Nesse poema, a distância assume valores ligados a uma interrogação sobre a morte e sobre a memória, sem tonar-se, para tanto, um símbolo abstrato, pois encarna uma série de motivos concretos recorrentes. A coerência dessa arquitetura literária, ainda que de outra ordem, “é análoga àquela da paisagem percebida, uma vez que assenta sobre um ponto de vista que organiza os dados da experiência em estruturas portadoras de sentido” (COLLOT, 2013, p. 59). Dessa forma, a distância aí identificada se exprime também por meio de certos procedimentos de composição, como a evocação de acontecimentos muito afastados no tempo e no espaço, mas que se desenrolam no mesmo lugar. O sujeito poético mantém uma atitude que marca a paisagem com figuras ausentes, em que a preposição assinala uma ligação mantida com objetos que permanecem, de certa forma, presentes em sua própria ausência, como no quadro supracitado de Munch. O longe, o longínquo, o longo não apenas caracterizam a espacialidade do texto, mas remetem à uma cidade ideal, fatos que ressaltam um caráter melancólico e fantasmagórico da paisagem noturna, pois enfocam o jogo claro-escuro e as expressividades das sombras como traços simbólicos de seu expressionismo.

#### 6.4 Caminhando por uma cidade de luz e sombras

Da mesma forma que há pintores que falam do seu trabalho em termos musicais, existem poetas que investem no simbolismo das cores. Em sua *Arte Poética* [20 a.C.], Horácio já falava que “poesia é como pintura” (ARISTÓTELES, 2014, p. 65), e apesar dessa afirmação não ter um significado estrutural, ela pode ser interpretada como um ponto em comum entre essas formas de expressões artísticas. Pensando nessa relação, para compor paisagens, Joaquim Cardozo cria tonalidades soturnas com as quais é possível estabelecer vínculos entre o dito e o mundo vivido. No decorrer de caminhadas, o sujeito poético que aparece em suas composições faz-se valer de contrastes entre luzes e sombras. Esse feito sugere significações em torno do jogo do claro-escuro, marcando um diálogo com a estética expressionista. Essa e outras antíteses perpassam a sua obra, de modo que perambular é um meio de manter contato com a natureza e de expressar a paisagem que se tem diante dos sentidos. Em poemas como “Recife de outubro” esta abordagem de luz e sombra representa uma tensão entre a realidade do mundo objetivo e as sensações do eu poético, ao passo que o aspecto expressionista transfigura as imagens. Longe de significar um binômio irreduzível, o jogo de contrários é uma síntese da leitura modernista perpetrada pelo poeta recifense, ressaltando, assim, um modo particular de ser modernista.

Isolado em uma ambiência noturna, esse eu poético é diferente do que plasma atmosferas iluminadas que compreendem as caminhadas com a intenção de recriar terrenos e elementos da região, como enfatizado no capítulo anterior, a exemplo da leitura do poema “Cajueiros de setembro”. Cajueiros esses que, além de representarem um elemento característico, ressaltam um conhecimento ancorado nas cores e nos aspectos regionais. Esse movimento realizado na natureza vista e animada pelas ressonâncias subjetivas do sujeito poético contribui, como ele mesmo destaca, para o afastamento de uma atmosfera em que “as dúvidas e as mágoas aliviam” (CARDOZO, 2007, p. 156). Na composição, a chegada do verão e de suas profusões de cores matinais são ressaltadas. Apesar dessa luminosidade presente em certos versos, há, no saldo desta antítese luz-sombra, uma predominância desta última, no sentido em que potencializa traços expressionistas condensados pela poética cardoziana. Embora esses poemas ressaltem uma atmosfera iluminada, sublinhando especificidades da terra, não é esse tipo de paisagem que nos interessa aqui.

Mesmo com a predominância do fantasmagórico ao tratar da cidade, a luminosidade revela os aspectos que têm como baliza o viés regionalista da obra cardoziana. Como já foi dito, o poema “Imagens do Nordeste” parece resumir bem a exploração do eu poético nos terrenos e das cores da região, ressaltando essa luminosidade sobre a paisagem, a exemplo dos termos: “luz macia”, “asa e flor do azul profundo” e “transparência do dia” (CARDOZO, 2007, p. 180). Longe dessa ambiência natural, como os poemas mencionados acima, os poemas “Tarde no Recife” e “As alvarengas” são os únicos que ressaltam uma atmosfera diurna da cidade. Apesar de no primeiro despontar uma paisagem envolvida pela luz do dia, de uma parte específica do dia que é a tarde, a estrofe final do poema é seguida de uma passagem de tempo marcada na enumeração: “Algazarra. Seis horas. Os sinos”, e arrematada com a imagem do “Recife romântico dos crepúsculos das pontes / E da beleza católica do rio” (CARDOZO, 2007, p. 154). De maneira parecida, no poema “As alvarengas” recai uma atmosfera diurna diante da qual o sujeito poético se volta para o movimento das alvarengas:

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 Assembleia.  
 (CARDOZO, 2007, p. 151).

A adjetivação da tonalidade do “azul” ressalta a atmosfera que encobre a paisagem, e, de certa forma, o advérbio “suavemente” contribui na intensificação dessa colocação. Apesar de o poema ser marcado pela fluidez de elementos que simbolizam o dia, há uma atmosfera de sombra que contrasta com as cores. Os versos “na tarde sombra” e o “sol das cinco acende um farol no zimbório”, evidenciam uma projeção do claro-escuro no plano paisagístico. Apesar da luminosidade dos signos que envolve esse cenário, há uma predominância do elemento “negro”. Negros são os homens “curvando seus dorsos nus”, impelindo as alvarengas sobre as águas. Negros são os bojos que carregam para a cidade a “ignota riqueza que o solo vencido abandona”. Negras são as “hélices de fumo” (CARDOZO, 2007, p. 151) que saem das chaminés. Negro é, como sugere a metáfora do abismo, o que tudo suga, de modo que essa composição é um exemplo do diálogo entre o regionalista e o expressionista, tendo em vista que, de um lado se encontra facetas do regional, enquanto de outro, existe a presença de elementos e de artifícios estéticos próprios do Expressionismo, responsáveis

por dar forma a brutalidade e a crueldade da vida moderna. Há, nessa lógica, um número de poemas que sobressaltam uma aura noturna, de modo que a noite é escolhida intencionalmente a fim de criar uma atmosfera simbólica, como é possível verificar na leitura de “Elegia para os que ficaram na sombra do mar”:

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

Ouçõ que estão batendo à minha porta.

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

São eles que passam levados pelo vento  
Ao longo dos mocambos dos pescadores;  
São eles que giram como grandes e estranhas mariposas  
Em torno do farol.  
Sim, são eles que vão a estas horas, voando  
Nas asas da chuva e da noite e das ondas do mar.

São soldados, são guerreiros  
São marinheiros  
(CARDOZO, 2007, p. 170).

Na primeira estrofe do poema, nota-se o uso da figura de linguagem enumeração, uma característica bastante recorrente nesta poética. Além disso, é possível ressaltar o aspecto fantasmagórico das imagens, que partem de uma lógica que varia entre elementos reais e irreais. Por essa perspectiva, neste poema, encontra-se uma profusão de imagens noturnas, como a “escuridão do mar” e “a noite no fundo do mar”, em que tanto a chuva quanto o vento dominam a atmosfera. O eu poético é atraído pelo negrume, o que ressalta uma certa nostalgia pelas trevas. Grande parte dos versos recriam imagens sombrias, escuras, até o momento que isso é quebrado, quando surge a imagem do “farol”. Há, portanto, um jogo do claro-escuro, por onde flutuam sombras misteriosas, de modo que isso é utilizado para criar atmosferas. As anáforas, no começo da maioria dos versos, funcionam como ligação sintática e imagética da seriação de elementos fantasmagóricos. Diferente da ênfase dada à luz em outros poemas, sobretudo aqueles que recriam elementos e aspectos naturais da região, nesta composição, formada por imagens de tempos e lugares distantes, somente a

débil luz de um farol aparece em meio à ambiência noturna por onde os ventos, como agentes, vão “voando nas asas da chuva e da noite e das ondas do mar”.

Nesse contexto, a luz e a escuridão adquirem um sentido, sendo as luzes inconstantes responsáveis por dar uma intensidade à atmosfera. Quando o eu poético observa a “noite avançada”, esta parca luminosidade aparece totalmente encoberta pela melancolia do sujeito. O uso da primeira pessoa na segunda estrofe marca essa dialética subjetiva do olhar diante o cenário sombrio de uma madrugada. O vento, que figura como agente animador da paisagem, de maneira parecida que no poema “Inverno”, exerce, como assinalado em momento anterior, um papel dramático reservado à natureza. Também em “Poesia da presença invisível”, a luz é parca e a treva dominante. A luminosidade tênue através “do quadro iluminado da janela” do primeiro verso, revela as antíteses que o próprio título do poema reclama, isto é: os amigos que o sujeito poético não conhece pelo fato de que todos “eles perderam-se no mar”. Este ambiente, tão insólito quanto fantasmagórico, é invadido, na última estrofe, por uma tarde morta que se precipita, já no último verso, com a chegada da “Noite”, não por acaso grafada com inicial maiúscula, para apresentar-se mais como ideia do que como uma noite em particular, como é possível perceber na leitura do poema:

Através do quadro iluminado da janela  
Olho as grandes nuvens que chegam do Oriente  
E me lembro dos homens que seriam meus amigos  
Se eu tivesse nascido em Cingapura.

E aqueles que estiveram comigo nas horas concluídas  
Ainda impressionam o ar  
- Todos eles perderam-se no mar.

Agora, na praia deserta estou sozinho  
- Caminho  
Com os pés descalços na areia.

Nesta tarde morta o perfume das almas  
Invade as enseadas, estende-se sobre os rios, paira sobre as colinas  
- A natureza assume a precária presença de um sonho;  
Um trem corre sereno na planície dos homens ausentes;  
Do fundo de minha memória sobe um canto de guitarras confusas;  
Sinto correr de minha boca um rio de sombra,  
A sombra contínua e suave da Noite  
(CARDOZO, 2007, p. 163).

A marca da primeira pessoa [“olho”] no segundo verso da primeira estrofe, além de ressaltar o caráter subjetivo da composição também assinala que certas ideias advêm dessa relação com o olhar. Há, nisso, uma tendência à contemplação, o que acarreta pensamentos que, na última estrofe, é arrematado pelo “fundo d[a] memória” do eu poético. A paisagem que emerge do poema é articulada enquanto ele caminha “com os pés descalços” na praia deserta. Outro elemento que desponta na leitura é a janela. Ela assinala a lógica de poder se debruçar sobre a paisagem, saltando disso uma atitude de imbricamento com a natureza, o que, para o sujeito poético, simboliza o clamor pela memória em vista de que a cidade “assume a precária presença de um sonho”. Sobre a paisagem noturna paira uma grande sombra, despertando um caos das formas. A preocupação em compor uma atmosfera que sugere as vibrações da alma estão impressas na policromia da atmosfera. De forma parecida, os adjetivos de cor também aparecem em “Recife de outubro”, como se vê na última estrofe por meio da “massa negra dos edifícios” e das “torres agudas recortando o azul sombrio” (CARDOZO, 2007, p. 159), sendo esses exemplos dessa relação.

Todos esses detalhes provocam um horror indizível. Ainda sobre a composição citada anteriormente, as imagens da cidade noturna, a “velha, triste, fantástica cidade!”, dá contorno ao breu. É dessa atmosfera que o eu poético transfigura a paisagem em “uma catedral imersa, / Imensa, deslumbrante, encantada” (CARDOZO, 2007, p. 159). Ela aparece mergulhada em um ambiente noturno no qual o elemento “negro” desponta como representação dessa transfiguração. Esses efeitos são responsáveis por criar imagens das ruas desertas. De maneira parecida, a película “A Rua” (*Die Strasse*, 1923), de Karl Grune, com cenários de Ludwig Meidner, apresenta um espaço de ameaças iluminado pela luz pálida dos lampiões a gás, com passagens sombrias. A associação entre ruas e ameaças desenvolve-se rapidamente na estética expressionista. O traço sombrio aparece já nos primeiros versos terminados em exclamação, e o grito se torna a evocação da cidade pelo sujeito poético. O olhar deste último está profundamente tomado por uma melancolia que gera imagens de desolação e da falta de poesia. O teor expressionista é responsável por deformar a paisagem, que encobre elementos do concreto, como “catedrais” e “cornijas”, nesta transfiguração por meio de um olhar subjetivado. Ao caminhar por essa cidade noturna “sem flores, sem poesia”, o eu poético alonga a vista sobre os telhados e sobre as luzes que dão cor às pontes e aos cais. Ao mesmo

tempo que em sua alma é refletida um sentido de perda, de obscuridade, sendo a cidade, para ele, um espaço “deslumbrante” e “encantado”.

Caminho a passo lento.  
 Creio que alguém me espia do alto, das cornijas.  
 Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos.  
 (CARDOZO, 2007, p. 158-159).

A imagem que prevalece nesses versos é do espaço como um campo “transfigurado”, “desolado”, “negro” e “enorme”. A “massa negra dos edifícios” é um dos elementos que configuram essa deformação, de modo que o “preto” deixa transparecer um lado sombrio e, por isso, o escuro serve como referência à destruição de uma cidade ideal. Essa paisagem é formada pelas “torres agudas recortando o azul sombrio”, de forma que os elementos “sombrio” suscita uma atmosfera obscura, fantasmagórica, intensificada com a imagem dos “cadáveres revoltos, remexidos” (CARDOZO, 2007, p. 159), o que reforça a ideia de que é esse um poema repleto de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de sombra, que aparece como reflexo da imagem desfigurada que o eu poético tem da realidade por meio de uma atmosfera tenebrosa e alucinante. O verbo “refletir”, nesse contexto, utilizado no penúltimo verso da composição, aparece como referência ao reflexo que o espaço exerce sobre a sua alma, sobretudo a melancolia. Ao se deparar diante dessa transfiguração, faz com que a rua, abarrotada de sombras, não exerça nenhuma relação com a realidade.

Embora essa atmosfera obscura seja enquadrada no mistério, não é totalmente dissociada de luz. É em torno desse campo de significações que o poema suscita um jogo do claro-escuro. Diferente de composições em que as caminhadas pela cidade se dão no período diurno, nos poemas analisados nesta seção, que tangenciam caminhadas noturnas, a paisagem aparece toldada pela melancolia que é associada à fantasmagoria. Pensando nisso, no poema “Velhas ruas” também há uma predominância pelo escuro devido ao aspecto noturno dos elementos que compõem essas ruas pelas quais o *anti-flâneur* caminha à medida que evoca o passado, como na primeira estrofe: “Velhas ruas! / Cúmplice da treva e dos ladrões, / Escuras e estreitas, humildes pardieiros / Quanta gente esquecida e abandonada!” (CARDOZO, 2007, p. 152). É esse eu poético um *anti-flâneur* justamente pelo fato de fugir da realidade habitual de barulho e tumulto, para habitar a cidade noturna. Essas velhas ruas são marcadas por uma atmosfera escura que aparece associada à treva. E a treva

mantém relação tanto com o breu, como também com o que foi destruído. Como contraste dessa escuridão, a imagem final consiste na “luz trêmula” que desce dos lampiões e envolve o espaço em uma atmosfera cambiante, por isso a imagem sugestiva dos círios sobre o Cais do Apolo para velar o cadáver do rio. Há, nisso, uma tendência em “deformar o aspecto natural das coisas” (EISNER, 1985, p. 41). É essa, portanto, uma paisagem velada, em que o clarão de uma lâmpada suspensa cria uma penumbra, sugerindo uma atmosfera incerta.

Nesse sentido, há, nesses poemas, uma tendência que associa a sombra a figuras e representações fantasmagóricas. Na tradição ocidental, a luz aparece como uma condição à própria verdade, como já foi falado. Com efeito, a poética cardoziana, dentro da conjuntura das transformações já citadas no bojo do desenvolvimento da arte moderna, representa um traço advindo da tensão entre construção e ruína, memória e esquecimento, quer dizer: sua poética oferece uma renovação moderna desta recorrente dicotomia luz-sombra, sintetizada na problemática própria das questões regionais, mas também universalizada por perpassar problemas essenciais do humano, como o impacto indelével da perda da memória e do sentimento de tragicidade diante o mundo. Nesse sentido, poderíamos dizer que enquanto a luz remete aos significados da vida, da razão e do bem, a sombra está relacionada à morte, ao oculto e ao mal.

Nessa configuração, alguns poemas se entrelaçam em torno da sombra e da luz e de demonstrações metafóricas que estão dentro desse domínio. Na composição “Recife morto”, continuam os adjetivos de cor que criam essa atmosfera, tal como a “água rude, água negra” e as torres que “apontam para o abismo negro-azul das estrelas”. Carcomidas pelas sombras, “falam baixo na pedra as vozes da alma antiga” (CARDOZO, 2007, p. 161). Nessa luz nebulosa, sem nenhum raio de sol, tudo representa um prelúdio do desastre que se abate sobre a cidade, de modo que a construção do espaço com contrastes abruptos de sombras e luzes torna-se base. Assim, o Expressionismo será, pois, utilizado “sempre que se tratar de produzir efeitos que não os propostos pelo objeto real tal como se apresenta ao olho físico – isto é, efeitos para serem experimentados intelectualmente” (EISNER, 1985, p. 171). Nesse sentido, é possível afirmar que em poemas como “Recife morto” e “Recife de outubro” a cidade que aparece figurada nas paisagens arrebatadas de fantasmagoria e melancolia, têm relação com o sentimento de perda e desconforto que o eu poético enfrenta diante o pulverizar de uma cidade ideal, que parece se esvaír no tempo e no espaço.

Agora a ouvir as horas que as torres se 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.  
 (CARDOZO, 2007, p. 162).

Da mesma forma que esses adjetivos aparecem na “água rude, água negra” ou quando qualifica as torres “desvairadas, aflitas” que “apontam para o abismo negro-azul das estrelas”, eles também figuram outros versos. Na quarta estrofe, o eu poético vai navegando pelo “mar de sombra das velas” / E o [seu] olhar penetra o reflexo, o prodígio, / A humilde proteção dos telhados sombrios”. Na estrofe seguinte, ele se depara com as janelas “das velhas casas negras” (CARDOZO, 2007, p. 162), ressaltando a massa sombria das casas com janelas iluminadas. Esse jogo do claro-escuro exprime que o domínio da sombra e da luz é fundamental na construção de representações fantasmagóricas. Em meio a treva, percebe-se uma janela por onde se infiltra uma luz que ilumina um quarto mergulhado no escuro. Diferente da luz, a sombra desenha a penumbra dando uma forma à falta de luz. A aura negativa atribuída a esse elemento é fundada na prática sensório-motora com o escuro. Há, no poema, uma maneira de interpretar experiências e a capacidade de compreender múltiplas linguagens, de modo que cores e atmosferas escrevem uma tessitura simbólica. O jogo entre luz e sombra, que implicam imagens que vão desde o nascer até a madrugada, representa o ritual diário da vida e da morte, batalhas sociais e espirituais, simbologias que levam à construção de sensibilidades e formas de expressão. Nesse caso, a intencionalidade policromática ganha um sentido estético-visual.

A percepção do eu poético estabelece um jogo de contraste e cores, brincando com intencionalidades que recaem sobre a aura dos espaços diurnos e noturnos. Assim, a capacidade de plasmar formas imagéticas a partir do jogo de luz e sombra faz da criação poética um ato subjetivo, sendo a cor uma informação visual causada por estímulos físicos. Pensando no jogo do claro-escuro que contornam a atmosfera da paisagem, a modificação na iluminação das ruas assume um significado estético. No que diz respeito à criação dessa ambiência, a luz concede significados específicos para a compreensão da realidade, tendo em vista que o claro permite enxergar formas definidas, ao contrário do escuro, que tende a subtrair a legibilidade. A luz do dia impõe limites aos olhos, cria objetos corpóreos. A noite dissolve os corpos, o dia dissolve a

alma. Nessa poética, há, por fim, uma influência do espaço real e de sua luminosidade e obscuridade. Em síntese, a paisagem é a representação de uma tonalidade da experiência sensorial. É olhando atentamente a natureza que o eu poético exprime nuances da vida. O tecido paisagístico representa, assim, a emoção entre o sujeito e o mundo, e que emana da perspectiva, da configuração do lugar, da atmosfera e da coloração da luz. É esse o espaço de transição, em que o real e o imaginário, o interior e o exterior, o sujeito e o objeto se encontram.

Percebe-se, pois, que há, nos poemas apresentados nesta dissertação, uma abertura para estímulos do mundo subjetivo, sendo essa uma atividade que desempenha um contato entre a sensibilidade do eu poético e o mundo. Isso para dizer que, de forma parecida com poetas expressionistas, Joaquim Cardozo usa de um contato de conteúdo espiritual com fenômenos naturais. Essa relação pode ser entendida como uma participação instintiva nos processos do cosmo, de modo que, ao trabalhar com certas cores, certas tonalidades de iluminações e de atmosferas, ele opera de modo tão consequente quanto a natureza quando cria suas formas. Há, portanto, uma harmonização dos impulsos interiores com a paisagem. Nesse caso, ele trabalha junto à linhas de sensibilidades subjetivas para compor o espaço em vez de realizar uma imitação mimética. A rua, assim, torna-se um lugar nefasto. É um espaço de ameaças, iluminada pela luz parca dos lampiões a gás. Ressaltando uma atmosfera de incerteza, de um tráfego anônimo e de sombras, ela é transformada em um correlativo estereotipado da psique. Essa cidade poética é o habitat natural de forças opressivas, indefinidas, que consomem o indivíduo, o que contribui para criar uma atmosfera decadente. A tendência a um estilo fantasmagórico direciona a escrita poética para um efeito expressionista. Assim, o tema urbano é consequência de uma estética do choque, e que é retomado como uma tentativa de induzir o leitor a sensações de vertigem. A sensibilidade absorve impressões do mundo visível, promovendo suas imagens sob a forma de tonalidades. Na lírica de Baudelaire, sobretudo no que diz respeito *As flores do mal*, também há um teor decadentista:

Nele próprio, as imagens dissonantes de metrópoles são de extrema intensidade. Estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos. Extraídos da banalidade como drogas das plantas venenosas, tornam-se, na metamorfose lírica, antídotos contra o vício da banalidade (FRIEDRICH, 1978, p. 43).

Essa tensão dissonante que aparece na poética cardoziana (sobretudo nos que diz respeito aos poemas analisados ao longo deste capítulo, entre eles “Velhas ruas”, “Recife morto” e “Recife de outubro”) é, como aponta Friedrich, uma tendência que atravessa toda a arte moderna, sendo, pois, essa obscuridade intencional. Além de se mostrar presente no conteúdo das composições, a dissonância aparece condensada na simplicidade da forma em contraste com a complexidade daquilo que é expresso. Tal característica também se encontra presente na questão fantasmagórica que contrasta com a racionalidade moderna. Essas categorias negativas, como o uso do sombrio, da noite, dessa atmosfera de obscuridade, dessa sensibilidade, apurada em valores atmosféricos; causa uma certa impressão de anormalidade. O eu poético se volta para o seu tempo interior, que não corresponde ao tempo da cidade, e isso advém da disposição de uma alma adversa ao mundo circundante. O seu mundo não é um mundo ordenado realisticamente, é uma imagem irreal. Como pensou a escritora franco-americana, “o mundo aí está, seria um absurdo reproduzi-lo tal qual, pura e simplesmente” (EISNER, 1985, p. 18). O Expressionismo, assim, constrói seu universo, não se adapta pela compreensão de um mundo existente, de modo que cada paisagem é o corpo idealizado de uma forma de espírito.

De maneira parecida, a lírica cardoziana conjuga esses elementos a um mesmo decadentismo. Diante dessa intensidade impressa na paisagem, há uma associação entre a expressão e as ressonâncias simbólicas da cor. A mimesis, aqui transformada pelas experiências de crise do realismo já debatido nesta dissertação, foi tão desacreditada que as cores se relacionam com qualidades invisíveis que o eu poético percebe. A cor funciona por meio de um processo de transubstanciação. Isso revela que o objetivo de sua obra é a comunicação das vibrações que o objeto lhe transmite. A sua escolha de cor e de atmosferas corresponde à intenção de demonstrar valores universais, sem perder de vista o regional e o subjetivo. O poeta, desse modo, investe em seus próprios materiais de expressão como se eles fossem autônomos e não referenciais. A composição sinestésica com predominância do elemento visual pictórico, em que o uso dos adjetivos de cores tem um papel simbólico determinante. O sujeito poético que sai à rua, observa o fluir do rio, contempla paisagens marcadas pela penumbra da noite ou fatigadas pelo sol, possui um olhar que inspeciona, e que absorve a diversidade e multiplicidade. Seja em meio a luzes ou sombras, ele está sempre caminhando em busca de preencher com imagens os vazios da paisagem.

## 7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do livro *Poemas* – que marca a estreia de Joaquim Cardozo na poesia – empreendida por esta dissertação, deixou claro que explorar o mundo caminhando é uma maneira de explorar a mente. Dentre as tantas formas de caminhar, sua poética ressalta, em grande parte, a atividade deambulatória na cidade. A teoria da *flânerie*, aprimorada no diálogo estabelecido por Walter Benjamin com a obra do poeta francês Charles Baudelaire, serviu de margem para pensar a figura do caminhante no livro em questão. Isso em uma época em que o sistema econômico capitalista ganhava traços cada vez mais urbanos, mesmo nas plagas de sua periferia, como no Recife. É nessa conjuntura que o eu poético cardoziano caminha. Nos referidos poemas, a deambulação aparece atrelada ao processo de refiguração da paisagem segundo as exigências de um estilo e de uma sensibilidade próprios como também em função de uma situação histórica, de modo que esse caminhante sem destino é o arquétipo de uma forma de resistência, e o diálogo com a obra baudelairiana não é praticado somente pela repetição de certos enunciados e expressões, mas por uma nova forma de pensar paisagens que ilustram uma poética do eu em sua relação com o mundo.

Nesse sentido, como ato estético-filosófico, o caminhar, acompanhado da posição contemplativa de olhar, é uma maneira de fundamentar o pensamento em uma vivência pessoal, de criar o mundo e de estar nele. Não existe nada de mais subversivo que deambular em um âmbito dominado pela técnica. Isso significa ir contra a esse horizonte, como uma tentativa de fuga. Não a fuga de si, mas uma fuga desse tempo. Assim, o caminhar, na poética cardoziana, representa pensamentos, experiências e estados de espírito. É abertura para o mundo e para si mesmo, um exercício de liberdade. O uso da primeira pessoa em terminações como “eu vi”, “eu vejo” aparece de maneira frequente em seus poemas, o que assinala uma estética relacionada ao movimento de subjetivação do espaço. Nessa direção, o título da pesquisa (*Eu sou o que vejo*) se justifica pelo fato de o eu poético ser aquilo que vê não somente no sentido de enxergar a paisagem, mas também de como essa dialética do ver repercute no seu interior. A sua percepção funciona como um ser no mundo, e este não existe senão por uma consciência que tão-somente apreende a si quando se projeta na natureza, de forma que o mundo é o prolongamento do seu corpo, e, assim, sua projeção no espaço configura uma condição de sua existência.

Embora a pesquisa tenha se voltado inicialmente para o estudo de poemas que plasmam caminhadas pela ambiência urbana, ao longo da leitura foi importante compreender que o andejar desse eu poético não se volta somente para a urbe, mas, também, recria cores e aspectos da flora natural. Assim, a poética cardoziana surge da exploração criativa da região, e o cerne desta atividade aparece na temática de poemas como “Imagens do Nordeste”. Por meio do ato contemplativo diante da natureza, em composições como “Chuva de caju” percebe-se o teor regionalista justamente na construção de uma paisagem entre o saudosismo e a valorização da “cor local”, traços caros à estética regionalista da qual o autor foi um dos próceres, a exemplo da estetização, em sua obra, desse elemento regional, o caju, e de objetos que ressaltam um modo tradicional de olhar a região. Em síntese, a sua paisagem poética representa este ânimo regional em consonância com traços estéticos vanguardistas, o que sublinha uma inclinação a obras de autores expressionistas, como é o caso de Émile Verhaeren, no diálogo que estabelece no poema “As alvarengas”.

Isso ressalta que a obra desse poeta recifense é fruto do exercício de pesquisa, da experiência e do intercâmbio com várias dimensões da natureza. Transitar entre diferentes campos estéticos revela essa abertura do pensamento e da sensibilidade, o que exigiu desse intelectual uma certa plasticidade. Não foi somente um poeta, mas um “homem-universo”, como afirmara Norões (2007). Embora alguns elementos do livro *Poemas* consistam em um lirismo elegíaco, em que a dimensão lírica se realiza na dialética de categorias como o “ser” e a “natureza”, os traços expressionistas de sua poética ressaltam uma compulsão nas ressonâncias subjetivas da realidade. Seu regionalismo, desse modo, não se limita à recriação de temas locais, universaliza-se, transcende o dado objetivo, guardando no seu senso de lugar um lirismo profundamente humano. Ao mesmo tempo que trabalha aspectos regionais, sua obra torna-se um grito de um eu profundamente atormentado pela estranheza inquietante do tempo, e isso está atrelado à vivência de uma época de transformações radicais que modificam a sensibilidade e a expressão, de forma que o tédio e a melancolia diante da perda de uma cidade ideal encontram forma em poemas como “Velhas ruas”.

Além da criação de um *anti-flâneur* desolado na periferia do capital, que caminha por ruas trevosas, o poeta soube plasmar elementos da lírica moderna. Compôs uma poética que dialoga com o seu tempo. Aliada a essa profusão e dimensões do pensamento, sua obra propiciou aberturas à poesia brasileira,

cujas ressonâncias aparecem em um João Cabral de Melo Neto, que certa feita afirmou que ganhou coragem de escrever poesia pernambucana por causa de Joaquim Cardozo (MELO NETO *apud* CORREIO DAS ARTES, 7 set. 1997). Nesse sentido, seu trabalho é de grande importância para entender um modernismo que integra região, tradição e modernidade. Sendo um dos responsáveis pela *Revista do Norte*, periódico transformado em um arauto do Movimento Regionalista de 1926, foi ele um andarilho entre os nódulos da cena literária, como a *Esquina da Lafaiete*, sendo esses, portanto, meios que possibilitaram a discussão e a construção de uma crítica literária modernista.

Por outra perspectiva, há, nas composições do livro estudado, um vínculo entre a obra, o signo e o agente expressivo, de modo que uma esfera de introspecção sublinha a base subjetiva da experiência. O eu poético que aparece em poemas como “Tarde no Recife” apreende, desloca, associa, instaura o que há pouco não tinha forma. É ao cotidiano de simultaneidade que se dedica. Já no poema “Recife morto”, ele enxerga a onda de horror que encobre a cidade. Os aspectos formais de métrica livre, a ausência de rimas e os versos longos enfatizam, nessa conjuntura, uma antilírica que comunga com uma atmosfera de desconforto e distorção da realidade, presente na fragmentação, no uso do sombrio e na deformação de imagens. A dimensão paisagística, assim, independente da atmosfera, compreende a interação com a natureza, sendo ela uma constelação de significados produzidos pela experiência. Na contramão de um mimetismo, o poeta explora recursos expressivos por meio de processos de refiguração, de modo que a paisagem é o ponto em que o real e o imaginário, o interior e o exterior, o sujeito e o objeto se encontram e se permutam.

A repetição de algumas palavras (que podem figurar dois grupos) revela a obsessão do poeta. De um lado, encontra-se termos como “obscuridade”, “abismo”, “desolação”, “negro”, do outro lado, “ímpeto”, “azul”, “céu”, “luz”. Essas antíteses atravessam todo o livro dando contorno à paisagem que se transforma segundo mudanças de iluminação, dos acasos da atmosfera e da mobilidade das sensações. O tecido paisagístico que ele inscreve no sensível da linguagem, já não é um mundo ordenado realisticamente, é uma imagem que não se deixa controlar pela objetividade. É esse investimento sensível de sua poética que transforma o espaço em paisagem. Ao invés de rejeitar o que se oferece à sensibilidade, trata-se de interrogá-la e formular sua significação. Assim, o trabalho de imaginação em sua obra não se concretiza a partir de uma ruptura

com a experiência, mas em seu prolongamento. Longe de ser compreendida como uma imagem acabada, a paisagem faz parte de um universo desconhecido e mudo, que obriga o poeta a traduzir seu espanto em palavras, fazendo de cada imagem um possível estado de alma. A exploração desse mundo funciona como a descoberta de si, é a sua face que se encontra expressa na paisagem. Tanto quanto uma imagem de si, é também uma imagem do mundo, de forma que o observador tem preponderância sobre o observado, como se não houvesse diferença entre o corpo e a produção que ele fabrica.

Janelas desdentadas, fachadas, a massa negra dos edifícios, a ferrugem dos metais, os vultos da noite, a morte: são esses alguns conteúdos da sua obra. Se a luz e o saudosismo são traços da memória guardadas nos elementos regionalistas, o poeta articula traços expressionistas para representar estados de espírito, tendo como ponto fulcral a passagem do tempo e a pulverização de uma cidade ideal, como na composição “Recife de outubro”. Em poemas dessa natureza, saltam elementos como a melancolia do eu poético caminhante por ruas sombrias. De forma parecida que a obra de Edvard Munch [*O grito*, de 1893], as exclamações presentes nesses poemas revelam a subjetividade frente a um mundo fantasmagórico que evidencia a diafaneidade do sujeito poético, no sentido que a cidade se transforma na espacialidade de um eu que articula a percepção espiritual com a iluminação metafísica, uma forma de compreender que a manipulação da luz serve para compor atmosferas que formam o espaço.

Em suma, esta leitura da obra de um dos maiores expoentes da lírica moderna brasileira revelou tessituras de uma experiência capaz de suplementar miradas sobre particularidades subjetivas. Dito isto, *o caminhar como expressão estética da paisagem*, subtítulo desta dissertação, indica, na poética cardoziana, a criação de paisagens vivificadas pela luz sobre os traços regionalistas ao mesmo instante que potencializadas por sombras expressionistas, o que resguarda uma representação da relação do eu com o mundo, apontando, assim, uma ancoragem perceptiva. Entre a luz e a sombra, entre a valoração regional e a crítica expressionista, este estudo do livro *Poemas* descobriu paisagens tão múltiplas quanto profundas, que mantêm uma cidade viva, apesar do caráter de transitoriedade. O poeta cria o mundo por meio de uma visão física e metafísica, aplicando a cultura para compreender contradições universais, de modo que o espaço vivido é um campo dinamizado pelo movimento de um eu que se afeta pela natureza, sendo ele, portanto, sujeito e objeto de sua própria escrita.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Maria das Graças Andrade Ataíde de. **A construção da verdade autoritária**. São Paulo: Humanitas, 2001.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. "Prefácio". *In*: CARDOZO, Joaquim. **Poemas**. Rio de Janeiro: Agir, 1947. p. 7-13.
- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2014.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. **Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco**. Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1984.
- BARROS, Souza. **A década de 20 em Pernambuco**. Recife: Cepe, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. **O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa**. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BELO, Gladstone Vieira. "O Livro do Nordeste e a repercussão das celebrações de 1925: um resgate histórico". *In*: ... [et al]. **Livro do Nordeste**. 3. ed. fac-similada. Recife: Cepe, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**, Vol. II. 3ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. **O ser o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Universidade de São Paulo; Unicamp, 2015.

BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**. Curitiba: UFPR, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. **João Cabral de Melo Neto**: poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANTARELLI, Rodrigo. **Contra conspiração da ignorância com a maldade**: inspetoria de monumentos em Pernambuco. Recife: Massangana, 2014.

CARDINAL, Roger. **O Expressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

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

CARDOZO, Joaquim. **Teatro de Joaquim Cardozo**. Recife: Cepe, 2017.

CARDOZO, Joaquim. "Debate sobre o concretismo: o poema visual ou de livre leitura". **Para Todos**: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 21-22, p. 4, 2ª quinz. mar./ 1ª quinz. abr. 1957.

CARDOZO, Joaquim. "As alvarengas". **Revista do Norte**, Recife, 2ª quinz. out. 1924.

CARDOZO, Joaquim. "Velhas ruas". Ilustração de Manuel Bandeira. **Revista do Norte**: 2ª fase, Recife, n. 1, jun. 1926. Sem paginação.

CARDOZO, Joaquim. "Tarde no Recife". **Revista do Norte**: 2ª fase, Recife, n. 3, nov. 1926. Sem paginação.

CARDOZO, Joaquim. "Recife morto". **Revista do Norte**, Recife, v. 3, n. 3, p. 14-16, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Joaquim Cardozo.

CARDOZO, Joaquim. "Recife, versos de outubro". **Revista do Norte**, Recife, v. 3, n. 3, p. 11-13, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Joaquim Cardozo.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

CENTRO Regionalista do Nordeste. **Diário de Pernambuco**. 18 maio 1924.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro, José Olympio, 1998.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COVERLEY, Merlin. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CRUZ, Claudio. **Literatura e cidade moderna**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994.

D'ANDREA, Moema Selma. **A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade**. Recife: Xerox, 1998.

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

DER Møde Tod. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Decla Film, 1921.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.

DIE Strasse. Direção de Karl Grune. Alemanha: Stern-Film, 1923.

DUBE, WOLF-DIETER. **O Expressionismo**. São Paulo: Verbo; USP, 1976.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Instituto Goethe, 1985.

FELDHUES, Paulo Raphael. **O triunfo da moral burguesa no Recife**. Recife: Massangana, 2013.

FREUD. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FREYRE, Fernando de Mello. "O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também modernista". **Ciência & Trópico**, Recife, 5(2): 175-188, jul./dez. 1977.

FREYRE, Gilberto. **Além do apenas moderno: sugestões em torno de possíveis futuros do homem, em geral, e do homem brasileiro, em particular**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

FREYRE, Gilberto. "Do bom e do mau regionalismo". **Revista do Norte**, Recife, n. 5, p. 3-4, out. 1924.

FREYRE, Gilberto ... [et al]. **Livro do Nordeste**. 3. ed. fac-similada. Recife: Cepe, 2005.

FREYRE, Gilbert. "Relendo a 1ª edição do Livro do Nordeste". In: FREYRE, Gilberto ... [et al]. **Livro do Nordeste**. 3. ed. fac-similada. Recife: Cepe, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. Recife: Massangana, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações, 2011.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: nova arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GUINSBURG, J. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HÉLIO, Mário. “Engenharia, arquitetura, teatro, poesia”. Engenharia e Arte. O centenário de Joaquim Cardozo. **Suplemento Cultural**. Diário Oficial do Estado de Pernambuco, Ano XII, p. 2, ago. 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JORNAL do Comercio, 9 fev. 1926.

LABBUCCI, Adriano. **Caminhar, uma revolução**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAFETÁ, Luis. **1930**: a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34. 2000.

LEAL, César. **Joaquim Cardozo e o modernismo**. Texto lido pelo autor na XV *Feira Internacional del libro*, em Guadalajara, México, 2001.

LEITE, João Denys Araújo. “O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações”. **Revista Continente Multicultural**, Recife, 2017.

LUBAMBO, Cátia Wanderley. **O bairro do Recife**: entre o Corpo Santo e o Marco Zero. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1991.

LOPES, Denilson. **Nós os mortos**: melancolia e Neo-Barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MARQUES, Reinaldo. “Tempos modernos, poetas melancólicos”. In: SOUZA, Eneida Maria de. **Modernidades tardias**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

METROPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha: Universum Film, 1927.

MOTA, Mauro. “Diário, Gilberto e Regionalismo”. In: ... [et al]. **Livro do Nordeste**. 3. ed. fac-similada. Recife: Cepe, 2005.

- MOTA, Mauro. "O Manifesto Regionalista e a poesia". **Ciência & Trópico**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, v. 4, n.2, 1976.
- NIEMEYER, Oscar. "Joaquim Cardozo". **Módulo**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 3, mar. 1955.
- NIEMEYER, Oscar. "Metamorfosis". **DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura**, n. 3, p. 19-25, 1999.
- NOSFERATUS. Direção de F. W. Murnal. Alemanha: Prana Film, 1922.
- NORÕES, Everardo. "Joaquim Cardozo: o homem-universo". In: CARDOZO, Joaquim. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Massangana, 2007.
- PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O espetáculo da rua**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- REVISTA do Norte. Recife, v. 1, n.1, p. 2-16, marc. 1891.
- REZENDE, Antonio Paulo. **(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: UFPE, 2016.
- SANTANA, Geraldo. "Joaquim Cardozo: o engenheiro da poesia". In: MACEDO, Danilo Matoso. SOBREIRA, Fabiano José Arcadio (org.). **Forma estática, forma estética: ensaios de Joaquim Cardozo sobre Arquitetura e Engenharia**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2009.
- SETTE, Mário. **Maxambombas e maracatus**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.
- SIMMEL, Georg. "A metrópole e a vida mental". In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória**. Belo Horizonte; Veneza: Ayiné, 2018.
- VERHAEREN, Emile. **Les campagnes hallucinées**. E. Deman, 1893.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório. "O projeto civilizatório do Regionalismo". **Revista Continente Multicultural**, Recife, p. 94-96, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WOLF, Norbert. **Expressionismo**. Colônia: Uta Grosenick, 2004.