



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**UM ESTUDO DA MELANCOLIA NA POESIA LÍRICA DE JOAQUIM
CARDOZO**

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

**UM ESTUDO DA MELANCOLIA NA POESIA LÍRICA DE JOAQUIM
CARDOZO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL - da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para a obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, teoria e crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra.

João Pessoa – PB
2021

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

**UM ESTUDO DA MELANCOLIA NA POESIA LÍRICA DE JOAQUIM
CARDOZO**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Letras – PPGL - da
Universidade Federal da Paraíba em
cumprimento às exigências para a obtenção
do Título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Cristina
Cintra.

Aprovado em 26 de Julho de 2021.

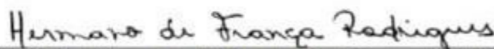
Banca Examinadora



Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFPB)
(Orientadora Presidente)



Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia (UERJ)
(Examinador 1)



Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues (UFPB)
(Examinador 2)

João Pessoa – PB
2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Robson Nascimento da.

Um estudo da melancolia na poesia lírica de Joaquim
Cardozo / Robson Nascimento da Silva. - João Pessoa,
2021.

89 f. : il.

Orientação: Elaine Cristina Cintra.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura brasileira - Poesia moderna. 2. Joaquim
Cardozo. 3. Poesia lírica - Melancolia. I. Cintra,
Elaine Cristina. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 801(043)

*Todo meu gozo é só mania,
Mais divina é a melancolia.
Cada problema me incendeia,
Não saís do lixo ou da cadeia;
Curo uma dor, vem outro inferno,
Não suporto um tormento eterno!
Desesperado, odeio a vida,
Em faca ou corda, acho a saída:
Mas toda dor vira alegria,
Mais maldita é a melancolia.
(Robert Burton)*

Dedico a todos que perderam um pedaço de si... diante de um dos períodos mais
melancólicos ocasionado pelo contexto de pandemia.

Agradecimentos

Em meio às travessias da vida uma nova margem surge para navegarmos por linhas retas. Muitas pedras fazem com que a gente atrase a jornada da vida, mas da mesma forma, uma ponte se ergue para que possamos andar com tranquilidade, por isso agradeço:

À professora Dra. Elaine Cristina Cintra por ter me apresentado a poesia de Joaquim Cardozo, e por ter me motivado a ser o profissional que sou hoje. Sinto-me honrado por todo conhecimento e ajuda que recebi ao longo dos rápidos anos que trabalhamos juntos.

Aos meus pais que construíram com todas as suas forças uma estrada sem pedras e com muito amor.

À minha esposa, Joserlane Freitas, pela paciência e humildade ao longo dos dias em que eu me ausentava em meio à melancolia cardoziana.

Aos meus irmãos, Rosângela, Rosi e Roni por cada um ser uma das partes mais fortes de mim.

Aos meus amigos da UFPB, Luana, Rivânia, Olavo e Joaz pela troca, parceria e companheirismo acadêmico que construímos juntos.

Ao PPGL pelas contribuições ao longo da minha formação.

À CAPES pela bolsa que me proporcionou um apoio financeiro ao longo do curso.

RESUMO

Este trabalho objetiva analisar alguns poemas inseridos na obra poética de Joaquim Cardozo publicados a partir de 1970, ou seja, suas últimas produções líricas, que demonstrem a presença do discurso melancólico em seu sujeito lírico, e como tais questões ajudam a esclarecer as suas formulações. Sendo assim, essa investigação levanta a seguinte problemática: como a melancolia se torna uma das claves centrais para a constituição do sujeito lírico cardoziano, e quais as questões históricas e estéticas que envasaram essa propositura? Para isso, as hipóteses que norteiam esta pesquisa são: 1. A nota melancólica na poesia do pernambucano induz a uma leitura que remete à solidão do eu lírico, o que por sua vez reforça o entendimento de um sujeito desarticulado com os espaços a sua volta; 2. Os procedimentos estéticos utilizados por Cardozo para a composição de alguns dos seus poemas reforçam a leitura de um eu lírico que se volta contra e sobre si em uma perspectiva melancólica; 3. A melancolia irá ser notada em torno de algumas formas poéticas, como o soneto, elegia e canção como parte associada a sua composição. Diante disso, nos capítulos de análises, iremos delimitar mais especificamente nos principais desdobramentos estéticos da melancolia na poesia cardoziana, com o intuito de discutir como ocorre e, por conseguinte, por que são recorrentes em suas obras. Para isso, o referencial teórico coletado para esta pesquisa centra-se, acima de tudo, nos estudos sobre a melancolia, deixados por Jean Starobinski (2011; 2016), Freud (1992), Lambotte (2000), Löwy e Sayre (2015), e Lima (2017).

Palavras-Chave: Poesia brasileira moderna; Joaquim Cardozo; Melancolia.

ABSTRACT

This work aims to analyze some poems in Joaquim Cardozo's poetic work published as of 1970, i.e, his last lyrical writings, which indicate the presence of a melancholic discourse in his lyrical I, and how such questions help to enlighten his formulations. Thus, this investigation raises the following question: how does melancholy become one of the central keys to the Cardozian lyrical I's constitution, and which historic and aesthetical issues shaped this proposition? For this, the hypotheses that guide this work are 1. The melancholic tone in Cardozo's poetry induces a reading that, in turn, reinforces the understanding of a subject disarticulated with the surrounding spaces; 2. The aesthetic procedures used by Cardozo to compose some of his poems support the reading of a lyrical I that turns against and about itself in a melancholic perspective; 3. Melancholy will be perceived around some poetic forms, like the sonnet, the elegy, and the song as a part associated with its composition, modulating new perspectives to these traditional forms. Therefore, in the analytical chapters, we will more specifically delimit the main aesthetic developments of melancholy in the Cardozian poetry, to discuss how it occurs and, therefore, why they are recurrent in his works. For this purpose, the theoretical framework collected for this research focuses, above all, on the studies on melancholy, by Jean Starobinski (2011; 2016), Freud (1992), Lambotte (2000), Löwy and Sayre (2015), and Lima (2017).

Keywords: Brazilian modern poetry; Joaquim Cardozo; Melancholy.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
A melancolia.....	15
A melancolia na psicanálise.....	22
A melancolia final de Cardozo.....	24
CAPÍTULO I : MELANCOLIA E SOLIDÃO	26
1.1 “Só”: melancolia e solidão	26
1.2 O percurso da solidão na lírica cardoziana.....	34
CAPÍTULO II: MELANCOLIA E TEMPO.....	51
2.1 A melancolia do tempo	51
CAPÍTULO III: MELANCOLIA E MORTE.....	66
3.1 Melancolia, morte e repetições.....	66
3.2 O melancólico suicida	73
CONCLUSÃO.....	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Onde apareço há uma sombra comigo
E esta sombra inda perdura
Mesmo depois
Que me ausento
(Joaquim Cardozo).

A relação da poesia de Joaquim Cardozo com a melancolia ainda não foi alvo de discussões fartas em sua fortuna crítica. Sobre o tema especificamente, alguns poucos nomes mencionaram de maneira mais avultada a presença desse estado em suas produções literárias, como nos casos de Merquior (2013), D’Andrea (1998) e mais recentemente Gesteira (2019). Todavia, essa categoria temática é uma chave necessária para a compreensão da obra de Joaquim Cardozo, uma vez que surge não apenas em suas poesias, mas também em alguns dos seus contos, teatro e até em suas expressões nas artes plásticas. Da mesma forma, esse autor pernambucano também estava atento a essas considerações na literatura brasileira, em suas atividades de crítico literário. É interessante lembrar que em um texto intitulado de “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”, Cardozo apresenta um olhar sobre algumas produções presentes nas obras do poeta de Pasárgada e afirma que a melancolia é a chave central na obra do referido autor, e isto alinhados a uma mesma abordagem íntima e ligados à sensibilidade artística de Bandeira:

Assim como a natureza com o enternecido encanto dos rumores distantes e a música misteriosa das águas, o Amor também lhe proporcionou momentos de verdadeiro conforto espiritual e, neste sentido, todos os poemas, ferindo a mesma nota melancólica, estão repassados de uma ternura inconfundível [...] (CARDOZO, 2007, p. 500).

De fato, a melancolia norteou várias produções de Joaquim Cardozo, e no que se refere a sua poesia lírica, no primeiro livro do poeta pernambucano já se constata um olhar melancólico, aqui especialmente no que tange ao sujeito perante a cidade, de maneira que se verificam versos como “Ó minha triste e materna e noturna cidade/Reflete na minha alma rude e amargurada” (CARDOZO, 1924, p.6) do poema “Recife. Versos de outubro”; e também em “Vejo a noite cair, cada vez mais negra, sobre a minha cabeça/Sinto a água correr, cada vez mais fria, ao longo do meu corpo” (CARDOZO, 1947, p. 35), inseridos em “Mariana”.

A propósito, o primeiro livro publicado do poeta, *Poemas* (1947), foi organizado por amigos de Cardozo que reuniram duas décadas de publicações poéticas em jornais,

revistas e impressões avulsas desde 1924 até 1947, e que apresenta imagens, em muitos casos, de um sujeito que se vê desarticulado com o seu tempo e espaço. Tal proposição ocasiona em muitos poemas do pernambucano uma condição de desânimo e reflexão profunda, uma vez que as ações e os ambientes em sua volta contribuem para esse estado. Dessa forma, grande parte do sujeito lírico, que se vê oprimido no meio a sua volta, seja no que se refere à modificação da cidade, das relações humanas, ou até mesmo das suas questões existenciais, é norteadado por estas implicaturas e, por conseguinte, reage a esses estímulos de maneira melancólica. A referida proposição reincide em todos os livros seguintes de Cardozo, apresentando-se como essencial em sua tessitura poética.

Em *Prelúdio e elegia de uma despedida* (1952) a nota melancólica induz ao pranto que se firma no eu lírico: “Ouço os teus passos ligeiros de fantasma,/ O teu fragor funesto, o teu rumor sombrio / Chuva de eterna morte!” (CARDOZO, 1971, p. 122); o que por sua vez revela o olhar atento diante da finitude da vida.

Quase duas décadas depois da publicação de *Poemas*, no livro *Signo Estrelado* (1960), a melancolia volta a perpassar os poemas do autor, em produções que tanto se destacam pelo retorno às formas fixas, como também pela temática que a envolve. Os versos de “Canto do homem marcado” e “A várzea tem cajazeiras” são significativos para compreendermos o estado deste sujeito: “Sou um homem manchado de sombra/ No sonho, no sangue, no olhar,/ Sou um homem marcado.../ Em um país ocupado/ Pelo estrangeiro” (CARDOZO, 1947, p. 77); “Onde chego e me afugento!?! - Já me escuto como em sonho/ De tão longe que me ausento” (CARDOZO, 1947, p. 24).

Observa-se que os poemas acima mencionados relevam um sujeito em um estado de melancolia reflexiva diante da sua condição existencial, que corrobora um sentimento de isolamento presente no eu lírico, o qual faz ressoar a ideia de um sujeito que traz em sua essência a experiência íntima e dolorosa do estado melancólico.

Em 1970 no livro *Mundos Paralelos*, a melancolia se fixa no olhar do eu lírico diante do desconhecido, uma vez que, nesta obra, publicada já na velhice do autor, a morte aparece como um dos temas da expressão melancólica, como se pode verificar em “A funesta canção”: “Pois sozinho sempre estou no que é unânime/ No que é pintado em cores incolores;/ Pois, cansado, sinto o vigor de ser exânime/ E no perdão é que sofro o meu Castigo” (CARDOZO, 1971, p. 163). O clamor do poema “Santa Terezinha” evoca a angústia do eu lírico diante da morte: “Oh Santa Terezinha recebei-me/ Nas lindes do infinito, nas devesas/ Onde os seres vivendo a eterna lei /Meditam sem limites naturezas.” (CARDOZO, 1971, p. 194). Em ambos os poemas, percebe-se uma melancolia oriunda

do cansaço do sujeito, colocando-se como atuante desse processo referente à sua melancolia.

Já em 1975, o livro *O interior da matéria* é composto por um grupo de poemas densos e bastante representativos da melancolia na poesia de Cardozo, acima de tudo pela percepção do eu lírico em torno de uma morte, que, por sua vez, já havia começado nos livros anteriores, como em “Elegia dos pássaros voando”: “As asas desse vôo vão fugindo/ Muito longe e muito altas./ No seu vôo sereno/ Há um canto de elegia:/ A elegia dos pássaros voando.” (CARDOZO, 2007, p. 324). Todavia é importante salientar que a obra de 1975 foi produzida para ilustrar as figuras de Burle Marx, portanto os temas que envolvem estes escritos devem ser pensados nessa perspectiva.

Em 1981, é publicado o livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias*, obra que reuniu poemas publicados anteriormente na imprensa, e que, por sua vez, também possui referências a melancolia em suas produções, acima de tudo relacionada à solidão: “Sou o mais só/o mais só deste mundo” (CARDOZO, 1981, p. 40), poema que iremos analisar no capítulo 1. É interessante ressaltar que o livro de 1981 apresenta igualmente poemas que remetem à tradição nordestina, como, por exemplo, a seção destinada às cantadeiras. Nesse sentido, percebe-se nesta obra que a nota melancólica se apresenta com mais frequência o regate regionalista de tradições nordestinas em poemas que se constituem pela presença, em alguns casos, da musicalidade das canções.

Em conformidade, a seção “Outros poemas”, inserido na edição de 2007 do livro *Poesia completa e prosa*, reúne várias publicações avulsas de Cardozo, que revigoram as considerações aqui levantadas. São republicadas, nessa parte, algumas elegias, como por exemplo, “Para José Maria (de Albuquerque e Melo)” e “Para Manuel Bandeira”. Além disso, o suicídio surge com bastante ênfase em “Soneto do suicídio”, poema que se encontra na peça teatral de Cardozo, *Uma noite de festa* (1971), e que nesta edição surge como poema lírico independente: “O gesto de lançar uma semente/ É como um gesto de adeus; só e ausente/ Neste jardim eu próprio me semeio” (CARDOZO, 2007, p. 382). Diante disso, nota-se que a morte surge como temática recorrente na obra poética de Cardozo, acima de tudo no que diz respeito ao ato suicida, o que discutiremos no capítulo 3.

De uma maneira ou outra, o eu lírico cardoziano é um sujeito extremamente familiarizado com a melancolia, o que resulta em um estado reflexivo diante das conjunturas do mundo, das transfigurações das cidades, da ação do homem em sociedade,

das relações humanas e filosóficas, ao mesmo tempo em que perpassa também suas referências pessoais e coletivas, cotejando a tradição literária de sua região.

Como dito, a melancolia na lírica de Cardozo foi evidenciada especialmente em três leituras críticas, sendo que se destaca inicialmente o capítulo “Uma canção de Cardozo”, do livro *Razão do poema*, de José Guilherme Merquior publicado em 1965, ao analisar a “Canção elegíaca” poema do livro *Signo Estrelado* de 1960. Segundo o ensaísta, esse poema é “[...] essencialmente triste; canção de um desespero e de uma **melancolia**” (MERQUIOR, 2013, p. 35. Grifo nosso).

Ao analisar o poema de Cardozo, Merquior sinaliza o tom melancólico referente à dor antecipada, especificamente de uma saudade. Tal sentimento se revela propício à melancolia, uma vez que é resultado do comportamento oriundo desse estado. O efeito surge na junção da melancolia às questões estéticas do poema e assinala a qualidade estética do lirismo cardoziano. Merquior (2013, p. 39) conclui que a aproximação da “[...] matéria da vida, condensada por esse altíssimo lírico em formas de extraordinária vitalidade estética”, torna Joaquim Cardozo um poeta singular e estranhamente moderno.

De fato, a “Canção elegíaca” representa a angústia melancólica em torno de uma saudade antecipada, e os efeitos ocasionados por esse ato se apresentam pelas questões estéticas oriundas dos procedimentos formais do poema. Nesse sentido, a análise do ensaísta brasileiro se destaca por ser a pioneira sobre a melancolia em Cardozo, a qual resultou em uma das mais importantes críticas sobre o autor, uma vez que é colocado em nota não apenas o poema, mas também o próprio poeta, como o crítico apresenta já no primeiro parágrafo de seu estudo: “[...] o trabalho poético da Canção desenha o traçado de um dos mais fortes conseguimentos da nossa lírica, moderna e de sempre.” (MERQUIOR, 2013, p.23).

Anos depois, Moema Selma D’Andrea (1998), no livro *A cidade poética de Joaquim Cardozo*, retorna às discussões em torno da melancolia na poesia de Cardozo ao relacioná-la com a lírica de Baudelaire. A autora pensa essas questões analisando sobre o lugar do eu lírico cardoziano na urbe, e conclui que “seus poemas iniciais demonstram o parentesco baudelaireano, como uma forma de pensar o trânsito da modernidade na cidade do Recife” (D’ANDREA, 1998, p. 17).

De fato, o primeiro livro do poeta pernambucano, *Poemas*, revela estas considerações levantadas por D’Andrea em torno da cidade. Recife foi a musa de Cardozo em muitos dos seus poemas, no qual “Recife. Versos de outubro” é um clássico exemplo:

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, 1924, p. 06)

A melancolia que se instaura, nessas primeiras publicações de Cardozo, é a da cidade, vista de maneira crítica e subjetiva pelo eu lírico. De um lado, temos a visão pessimista de um eu que descreve suas percepções individuais diante do mundo: “eu sou um homem marcado.../ e um país ocupado/ pelo estrangeiro” (CARDOZO, 1960, p. 75); de outro as consequências desses processos acarretam um estado de isolamento: “– Já me escuto como em sonho/ de tão longe que me ausento” (CARDOZO, 1960, p. 24). Não é à toa que em muitos poemas Joaquim Cardozo desloca o sujeito de seus ambientes que, antes se revelavam habitual e aconchegante, e que agora apresentam-se, como podemos observar em “Recife. Versos de Outubro”, “transfigurada”.

Na perspectiva crítica de Moema Selma D’Andrea, como apontado acima, esse aspecto melancólico em torno da cidade ocorre nas primeiras publicações de Cardozo sobre a influência de um retorno à tradição literária oriunda da força de Baudelaire, uma vez que

A similitude do sentimento melancólico de Cardozo com a melancolia baudelaيرية salta aos olhos. No espaço nordestino, as duas décadas iniciais do século XX são as mais expressivas dos conflitos que a nova sociedade semeia no aparato de uma economia de base colonial-agrícola. Cardozo deixa vazar o conflito fáustico da tensão entre a natureza e a história que Baudelaire intensifica até a desumanização. À medida que o homem vai se constringindo ante a máquina, acentua-se a perda de sua individualidade, recebendo como contrapartida a humanização da natureza em seu processo produtivo. (D’ANDREA, 1998, p. 60).

O aspecto da modernidade na poesia de Baudelaire questionaria, para D’Andrea, o valor ilusório da modernização que se apresentava em suas metrópoles. A melancolia, nesse sentido, surge como um aspecto crítico e consciente da nova cultura que se apresentava em seus espaços, sendo, então, uma ação reflexiva diante do mundo.

De todo modo, é relevante evidenciar que as considerações de D’Andrea englobam um grupo pequeno de poemas que fazem parte da poética de Cardozo, por isso ocorre algumas limitações no que tange à percepção dessa perspectiva em suas análises, por isso iremos assumir nessa pesquisa uma hipótese diversa da utilizada por ela, uma vez que não assumimos um olhar à melancolia nas obras de Cardozo como exclusiva de

uma abordagem moderna sobre a modernização da cidade, mas também como uma questão existencial-universal, que se representa em determinadas soluções estéticas.

Mais recentemente, Gesteira (2019) em seu texto “Alguns aspectos da paisagem em Joaquim Cardozo”, ao discorrer sobre a melancolia nas produções do poeta pernambucano, ressalta que

A nota melancólica igualmente desponta quando o poeta abandona o olhar que se encanta pelos quadros da natureza [...] e se detém no espaço urbano, momento em que a enunciação desliza a pouco e pouco para os tons desmaiados, em reminiscências de um tempo mágico, de branda melancolia. (GESTEIRA, 2019, p. 17).

Gesteira dirige seu olhar mais para as questões estéticas dos poemas cardozianos, e revela o caráter angustiado do seu sujeito lírico guiado por esses elementos. Por conseguinte, ele conclui que ocorre no eu lírico desse poeta pernambucano um sujeito atormentado, mas que não se centraliza em sua própria situação: “esse eu angustiado de alguns textos de Cardozo não se volta tanto para si, como o fez e com isso deliciou-se, malgrado o travo de amargura, a alma romântica. No geral, ele pouco contracena consigo mesmo.” (GESTEIRA, 2019, p. 17).

Ao assumir tal perspectiva Gesteira (2019, p. 18) defende que ocorre nas produções poéticas de Cardozo uma centralização nas ações externas “[...] em sua mais vasta presença – o grande cosmo da vida. Por isso, o sujeito dos versos de Cardozo, [...] situa-se de preferência à margem das cenas, a não ser como instância enunciativa”.

Embora tais considerações levantadas por Gesteira se confirmem, em partes, e que não há de fato uma perspectiva à maneira romântica na melancolia do pernambucano, existe na poesia de Cardozo uma questão universal-existencial que vai muito além de uma mera anunciação. É o que iremos assumir nos capítulos de análises, uma vez que ocorre uma marcação fixa de um eu que, muitas vezes, se descreve em suas mais variadas manifestações melancólicas.

A melancolia

Sobre a melancolia, a propósito, sabe-se que seus estudos norteiam por várias áreas de conhecimento. Aristóteles no texto *Problema XXX* afirma o caráter de singularidade presente nos homens, ao ressaltar que “[...] todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza” (ARISTÓTELES,

1998, p. 105). O que torna o homem um ser de exceção? Diante dessa indagação, o filósofo grego revela o caráter singular presente no melancólico, ao relacionar o temperamento desse estado como uma característica própria de um indivíduo com uma sensibilidade aflorada. Todavia, em um mesmo contexto, Hipócrates menciona um olhar negativo que relaciona este estado à bÍlis negra, haja vista que se refere a uma doença do corpo e da alma. É, então, a melancolia um estado físico debilitado, ou um traço de personalidade privilegiado? Está ela ligada a historicidades específicas? Como as representações artísticas a discutiram?

Para discorrermos sobre essas preposições é necessário frisar que as discussões sobre a melancolia e os melancólicos desenvolveram-se por vários campos do conhecimento humano, uma vez que não se limitam apenas ao domínio da medicina, filosofia, psicanálise ou das artes em geral. Tal asserção leva-nos à reflexão de que o tema excede as fronteiras da própria teoria, e funde-se com uma longa e vasta tradição discursiva que envolve a sua historicidade. Isto posto, compreende-se que para um melhor entendimento do tema na obra poética de Joaquim Cardozo, faz-se necessário recorrer rapidamente à história desse estado, os aspectos teóricos que se originaram dessa concepção e, por sua vez, como foram atribuídos valores estéticos nas diversas representações literárias construídas ao longo dos séculos que cotejaram essa disposição.

Como efeito cronológico, iniciaremos nossas ponderações acerca da teoria hipocrática, haja vista que a etimologia da palavra “melancolia” já nos conduz para esta descrição, o que contribuiu para a percepção da melancolia relacionada à concepção filosófica de um estado doentio no que tange aos quatro humores do corpo¹, pois na língua grega seu significado se relaciona à bÍlis negra (*melas*: negro; *chole*: bile). Hipócrates foi, de fato, o primeiro grande nome conhecido a discorrer sobre o estado supracitado, e influenciou fortemente o modo como a cultura ocidental descreveu o estado melancólico no sujeito.

Sendo assim é a partir de Hipócrates no século V a.C., que a melancolia foi imposta como uma reação relacionada à doença do corpo e da alma, causando epilepsia ou até mesmo levando à loucura. Observa-se que o referido estado é, no contexto da

¹De acordo com a teoria Hipocrática, existem quatro substâncias que compõem o corpo humano, a saber: bile negra, bile amarela, sangue e fleuma. Segundo Burton (2011, p. 37-38), no livro *A anatomia da melancolia*, “o sangue é um humor quente, [...] a pituíta, ou fleuma, é um humor frio e úmido. [...] A bile é quente e seca. [...] a melancolia fria e seca, espessa, negra e ácida. [...] Esses quatro humores têm alguma analogia com os quatro elementos e as quatro idades do homem.”

tradição antiga, potencializado por fatores físicos os quais acarretam as causas e justificativas presentes no melancólico.

Alguns séculos depois, o conceito foi retomado filosoficamente por Aristóteles (1998), no livro *Problema XXX*², o qual compactua com as contribuições dos textos hipocráticos e atribui à contínua tristeza uma característica própria dos homens de exceção. Nesse sentido, o filósofo grego levanta a seguinte proposição em torno desse estado: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos, a alguns a ponto de serem tomados por males dos quais a bile negra é a origem [...]?” (ARISTÓTELES, 1998, p.81).

Aristóteles, ao questionar-se sobre os homens aplicando a eles a descrição da melancolia como ponte para a genialidade, apresentou grandes contribuições a esses estudos, acima de tudo por defender a melancolia não como uma mera doença propícia aos homens, mas como um estado de alma, pois o temperamento melancólico, muita das vezes influenciado pela bÍlis negra, torna o sujeito um “homem de exceção”, o que por sua vez o faz propenso à análise singular da realidade.

Nesse sentido, é importante frisar que tais considerações levantadas por Aristóteles apreendem não apenas a percepção em torno da fisiologia do homem, mas também implicam na inconstância das suas ações, uma vez que o sujeito melancólico apresentar-se-ia com diversas personalidades, e tal aspecto é exemplificado pelo filósofo grego como uma ação da bÍlis negra, e na mistura do quente com o frio comprovaria a sua instabilidade.

Observa-se, no cenário crítico literário, que as colocações de Aristóteles, referentes à genialidade presente no melancólico influenciaram diretamente a cultura ocidental, pois tais pressupostos firmaram uma relação intensa entre melancolia e erudição, aspecto potencializado especialmente no romantismo com o acréscimo da expressividade.

Vale notar também que em 1621 surgiu um dos primeiros estudos mais completos sobre este estado, *A anatomia da melancolia* de Robert Burton, obra que reúne uma exaustiva discussão sobre o assunto, pois envolve a definição, as causas e consequências

²No que se refere a este livro Luiz Costa Lima (2007) pondera que “Hesitam os editores mais recentes em atribuí-las a Teofrasto, sucessor de Aristóteles, ou a um de seus discípulos. Pela heterogeneidade das questões levantadas pelo conjunto, é preferível pensar-se numa variedade de autores.” (LIMA, 2017, p. 26).

do tema supracitado. Tal fenômeno, segundo Burton, apresentar-se-ia de duas maneiras no indivíduo, por disposição ou hábito:

Por disposição é a melancolia transitória que vem e vai em cada mínima ocasião de tristeza, necessidade, doença, transtorno, medo, aflição, paixão ou perturbação da mente, qualquer tipo de preocupação, dissabor, ou pensamento, que causa angústia, embotamento, indolência e inquietação do espírito, de algum modo oposta ao prazer, alegria, júbilo, deleite, causando pertinácia ou aversão em nós. Com este sentimento equívoco e impróprio nós chamamos de melancólico aquele que é embotoado, triste, amargo, indolente, indisposto, solitário, de algum modo alterado ou dissaboroso. E dessas disposições melancólicas ninguém que viva está livre. [...] Porém, uma vez que tão poucos conseguem abraçar seu bom conselho, ou usá-lo corretamente, mas como brutas feras cedem às suas paixões, sujeitam-se voluntariamente, precipitam-se num labirinto de inquietações, angústias e misérias e deixam suas almas serem dominadas por elas, sem conseguirem se armar da paciência, como derivam; acontece amiúde que essas disposições tornam-se hábitos, e muitas afecções menosprezadas formam uma doença. **Como um resfriado, que ainda não se desenvolveu num costume, gera uma tosse; mas, se for contínuo e inveterado, causa a consumpção dos pulmões;** assim também se dá com nossos estímulos melancólicos; e, à medida que o próprio humor se intensifica ou mitiga nos homens, de acordo com a resistência oferecida pela temperatura do corpo ou pela alma racional, eles são mais ou menos afetados [...] e ele é dominado pela melancolia. (BURTON, 2011, p. 32-35. Grifos do autor).

Em outras palavras, a melancolia por disposição apresenta-se como algo natural do ser humano, uma vez que todos nós estamos propensos a este estado de tristeza. Por sua vez, o segundo, por hábito, contempla a aceitação de estímulos melancólicos ligados diretamente a subjetividade do melancólico, o qual se deixa levar por esta conjuntura. Nota-se que tais considerações estão associadas às reflexões de Aristóteles em seu *Problema XXX*, uma vez que o filósofo grego assume o pressuposto que, muitas das vezes, a melancolia surge não como doença, mas como algo próprio do homem (o que nas palavras de Burton seria a melancolia por disposição), e em outros casos é potencializado pela influência da bile negra (por hábito).

No entanto, diferentemente do filósofo grego, Burton apresenta a melancolia como um estado universal, pois todos os homens estariam propensos a referida condição. Com efeito, esse autor, ao relacionar uma disposição íntima presente no indivíduo, que pode se apresentar em menor ou maior grau, conclui que o melancólico é nortado pela tristeza, pois esse sentimento seria “uma companheira inseparável, **Mãe e filha da melancolia, sua epítome, sintoma e causa principal;** segundo Hipócrates, uma gera a outra, trilhando um círculo, pois a tristeza é tanto causa quanto sintoma desta doença” (BRUTON, 2011, p. 179. Grifos do autor).

Contudo, Burton compreende a melancolia como uma consequência duradoura da tristeza, pois “se persiste, é um sinal de melancolia” (BURTON, 2011, p. 27). Sendo assim, é relevante mencionar que tal proposição é oriunda da influência dos textos hipocráticos que se debruçaram sobre o assunto, pois consta desde o século V a.C. com Hipócrates (1839, p. 569) ao afirmar que “*Quand la crainte ou la tristesse persistent longtemps, c'est un état mélancolique*³”.

Nesse sentido, a melancolia também está associada ao aspecto temporal que envolve a tristeza em torno do sujeito afetado. O tempo se torna, então, não apenas um indicador que comprovaria a presença dessa concepção no indivíduo, mas também conduz para intensificar a condição de rebaixamento a qual surge no melancólico

Nos dias atuais, tais proposições se apresentam de maneira habitual entre os estudos dessa disposição. Jean Starobinski⁴ (2014, p. 11) defende em seu livro *A melancolia diante do espelho*, que “na cultura do ocidente e durante séculos, a melancolia foi inseparável da ideia que os poetas nutriam sobre sua própria condição”. O crítico suíço analisa essas questões em torno da poesia de Baudelaire, que, segundo o autor, tinha como “companheira íntima” a melancolia, pois “desde suas primeiras tentativas poéticas, Baudelaire já sabia muito a respeito: tinha a experiência subjetiva da melancolia e conhecia os recursos retóricos e iconológicos a quem uma longa tradição recorria para interpretá-la” (STAROBINSKI, 2014, p. 16).

Em outra perspectiva, no Brasil, Luiz Costa Lima (2007), no livro *Melancolia*, também chama a atenção para a sensibilidade do melancólico no que tange à arte:

A melancolia, provavelmente não no instante de sua maior intensidade, motiva uma reflexão no sentido pleno do termo – não é só sensível, mas também mental, não só sentido à flor da pele, mas meditada; provoca em quem a sofre conceber aos meandros de sua incômoda companhia. São os meandros sonoros, plásticos, verbais da melancolia. Por essas qualificações, penso que a melancolia ultrapassa o caráter de um distúrbio para quem exerça uma atividade que não seja exclusivamente cerebral. [...] Se o melancólico admite um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística. Daí o acerto da formulação de Lazló Földényi (2012, p. 234): **a obra de arte depende “de sua capacidade em fazer a melancolia um princípio formal”** [...]. Por isso ao artista é possível criar sob a condição melancólica:

³“Quando o temor e a tristeza persistem por muito tempo, é um estado melancólico” (HIPÓCRATES)

⁴O crítico suíço Jean Starobinski (2014), em seu livro *A melancolia diante do espelho*, defende a presença da melancolia na vida e obra de Baudelaire, acima de tudo com ênfase no aspecto de reflexão que este estado propicia: “A conjunção que a tradição filosófica estabelece entre melancolia e reflexão incitou-me a examinar o tema da *melancolia diante do espelho* e a atentar, no domínio literário, ao motivo da *figura inclinada*, que os historiadores da arte conhecem bem.

Sobre esse tema e esse motivo, Baudelaire oferece um testemunho de vulto [...] (STAROBINSKI, 2014, p. 12).

havê-la vivido ou estar sob sua iminência o leva a manter-se sensível à condição que o leva a criar. (LIMA, 2010, p. 60. Grifo nosso).

Nesse panorama, percebe-se que a melancolia desde Aristóteles é percebida como estado de contemplação, e que leva a reflexão intensa da realidade. Com efeito, o eu que se vê afetado por este estado está propenso também a criação artística, isto ocorre porque o melancólico é norteado, algumas vezes, por um acréscimo de sensibilidade que o conduz à arte. Ao artista, a propósito, a criação literária pode estar relacionada tanto a uma experiência própria, e assim vivida e sentida pelo melancólico que o planeja, como também por uma conjuntura que o cerca, muitas das vezes voltada a fatores externos, mas que de algum modo ele se sinta influenciado por estas ações.

Em outra perspectiva, a ideia de contemplação do melancólico também foi discutida por Walter Benjamin (1984) em *A origem do drama barroco alemão*, porquanto esse autor atribui ao sujeito enlutado uma das características mais marcantes da melancolia e que consta desde Aristóteles: a meditação. Para o crítico alemão, o cerne do luto consiste na afetividade de um sentimento externo em torno de um objeto, pois

[...] enquanto na esfera da afetividade não raro a relação entre a intenção e seu objeto experimentam uma alternância entre a atração e a repulsa, o luto é capaz de intensificar e aprofundar continuamente sua intenção. A meditação é própria do enlutado (BENJAMIN, 1984, 163).

Observa-se, então, que a relação que existe entre o luto e a melancolia se respalda em torno da visão que estes dois estados propiciam referentes ao mundo, pois ambos levam a contemplação e a reflexão em torno de um objeto seja ela ligada a fatores internos ou externos.

Contudo, é relevante salientar que para Benjamin a melancolia é descrita como uma visão crítica perante o mundo. Para exemplificar esta proposição, o alemão discorre sobre as reflexões que norteiam a melancolia ao longo dos séculos, desde a antiguidade até o período barroco, o que, por sua vez, torna a melancolia um tema abundante e representativo.

Em síntese, Walter Benjamin descreve que cada período representou um aspecto importante para a melancolia e seu posicionamento crítico perante a sociedade, desde a antiguidade com as contribuições de Aristóteles referentes à genialidade associada ao melancólico, como, também, na Renascença. Ao longo dos séculos o melancólico foi descrito como um sujeito triste, isolado e reflexivo, contudo, tais características atribuíram a ele um papel importante na sociedade, e Benjamin discorre sobre estas considerações em torno do olhar do melancólico perante o mundo, uma vez que “A

melancolia trai o mundo pelo saber. Mas em sua tenaz auto-absorção, a melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las” (BENJAMIN, 1984, p. 179).

Também pensativo e melancólico é o anjo representado no quadro *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, produzido em 1514, ou seja, na passagem da Idade Média para a Renascença, objeto de estudo de Jean Starobinski (2014) em seu livro *A melancolia diante do espelho* ao discorrer sobre alguns poemas de Baudelaire.



Melancholia I (1514), Albrecht Dürer

A imagem do melancólico agora estaria relacionada não especificamente a uma doença, mas sim à representação de uma metáfora. Todos os elementos inseridos neste quadro remetem à tristeza e reflexão, a tal modo que Starobinski se volta a este quadro com o objetivo de exemplificar a experiência da melancolia, acima de tudo aquela inserida na poesia moderna, como um reflexo ao espelho:

Aristóteles, retomado por Ficino, fundou uma definição duradoura: **o melancólico é aquele que, melhor que os outros, pode se elevar aos mais altos pensamentos**; mas caso, de ardente que era, a bile negra venha a se consumir ou resfriar, ela logo será glacial e se converterá em “veneno negro”, para usar um termo que Baudelaire retomará. Mais uma vez, basta atentar para a tradição literária e iconológica que se desenvolve a partir dos séculos XVI e XVII: de um lado, o espírito melancólico que sobe aos céus num êxtase de intuição purificadora, de outro, o melancólico que busca a solidão, que se

entrega à imobilidade, que se deixa invadir pelo torpor e pelo estupor do desespero. (STAROBINSKI, 2014, p. 45. Grifo nosso).

O estado contraditório inserido no melancólico, de êxtase e imobilidade, o qual Starobinski analisa em torno da poesia moderna de Baudelaire, nos leva a pensar na instabilidade e efeitos ocasionados pela melancolia. Apreende-se que existe no melancólico um alto (o êxtase) e um baixo (imobilidade, torpor), esses estados contraditórios comprovam a instabilidade presente no sujeito afetado pela melancolia.

De fato, nota-se que os desdobramentos da melancolia, os quais nos interessam especificamente a solidão, o tempo e a morte, resultam em algumas incompatibilidades inseridas no sujeito afetado: a euforia e o desânimo. Observa-se que esta dualidade será norteadada pelo desejo melancólico do eu lírico. Assim, a melancolia, cuja característica central norteia a ruptura do sujeito com o mundo, ocasionando o desânimo, comporta-se em alguns casos de maneira contraditória e duradoura.

Tal contradição percorre a historicidade deste estado, seja ela referente ao acréscimo de sensibilidade (Aristotélica), ou como um estado corpóreo (Hipocrática). A primeira é, na verdade, a interpretação da era moderna, a qual assume, em muitos casos, um papel importante no que tange à relação do melancólico com a sua obra de arte.

A melancolia na psicanálise: uma breve perspectiva freudiana

Diante das perspectivas teóricas-críticas que norteiam a melancolia, a psicanálise surge nas discussões que seguem este trabalho em todos os capítulos, tornando-se a área em que iremos nortear grande parte das análises. Acima de tudo na abordagem oriunda das considerações de Sigmund Freud (1992) em seu conceituado texto *Luto e melancolia*, que por sua vez traz a seguinte descrição para esse estado:

A melancolia se caracteriza psiquicamente por um desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e autoinsultos, chegando até a expectativa delirante de punição (FREUD, 1992, p.131).

O conceito de melancolia que Freud descreve não somente reitera o sentimento de tristeza que é próprio desse estado, mas também conduz a reflexão em torno da

autoagressão presente no discurso do melancólico, o que ocasiona, em algumas situações, momentos de análises íntimas em torno de si.

Freud analisa a melancolia na perspectiva comparativa com o luto, pois segundo o psicanalista, com exceção apenas do melancólico possuir inquietações em seu sentimento de autoestima, ambos possuem as mesmas características:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto. (FREUD, 1992, p. 132).

Nota-se que o estado de ânimo presente no enlutado, e no melancólico, surge como reação à perda de um objeto. Todavia, destaca-se o fato de que diferente do luto em que o sujeito sabe o que perdeu, o sujeito afetado pela melancolia, em grande parte, não sabe definir a causa da sua tristeza, o que acarreta a ideia de que essa ação foi retirada da sua consciência.

Segundo a psicanalista Sandra Edler (2019, p. 31), “Freud observa a extraordinária diminuição do sentimento de si, como se o melancólico estivesse destituído de auto-estima”. Nessa perspectiva, a melancolia se comporta como um sentimento de punição e reflexão, que diferente do luto ocorre um rebaixamento do sentimento de autoestima. As considerações que cercam essa afirmação se firmam na visão de Freud em torno deste sentimento, a qual o psicanalista atribui ao estado melancólico uma relação íntima com o próprio ego do indivíduo.

É interessante ressaltar que em *O mal-estar na cultura*, Freud (1931) atribui ao ego uma tensão entre o sentimento de culpa e autopunição, haja vista que os fatores externos e internos influenciam este estado no sujeito. Tais considerações constam desde o texto “luto e melancolia” publicado em 1917, o qual o psicanalista atribui ao melancólico alguns sentimentos de “auto-insultos” e desânimos. Assim, tal sofrimento emerge da própria relação do indivíduo com o seu próprio ego, pois ele se vê influenciado pelo meio social em que vive:

O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens. O sofrimento que provém dessa última fonte talvez nos seja mais penoso do que qualquer outro. Tendemos a encará-lo como uma espécie de acréscimo gratuito, embora ele não possa ser menos fatidicamente inevitável do que o sofrimento oriundo de outras fontes. (FREUD, 1931, p. 50).

A leitura de Freud referente à sociedade moderna apresenta fatores ligados ao mundo externo como ponto central no processo de sofrimento presente nos homens, e reforça a ideia da necessidade humana no que tange as suas relações sociais, uma vez que para o psicanalista se apresenta como uma das mais fortes dores que pode surgir no sujeito, nesse sentido, ao relacionar a melancolia ao ego, o psicanalista atribui a esse estado não somente um fator exclusivamente da subjetividade, mas também de sua condição histórico-social.

As considerações de Freud sobre as relações humanas corroboram a fragilidade que se sustenta na leitura de críticos modernos em torno do homem e suas conexões de afeto. Observa-se a falta do “outro” como uma ação oriunda de fatores externos ligados a subjetividade de determinado sujeito, os quais se relacionam não apenas como estado de carência de afeto, mas também por objetos, ações e o ambiente em sua volta. Nota-se, então, que existe uma inevitável necessidade humana no que tange às suas relações de afinidade, sejam elas de cunho físico ou sentimental.

A melancolia final de Cardozo

Com base na conjectura de que a partir de 1970 algumas publicações poéticas de Cardozo possuem uma perspectiva melancólica de maneira mais adensada, esse trabalho levanta a seguinte problemática: como a melancolia se torna uma das claves centrais para a constituição do sujeito lírico cardoziano, e quais as questões históricas e estéticas que envasaram essa propositura? Para isso, as hipóteses que norteiam esta pesquisa são: 1. A nota melancólica na poesia do pernambucano induz a uma leitura que remete à solidão do eu lírico, o que por sua vez reforça o entendimento de um sujeito desarticulado com os espaços a sua volta; 2. Os procedimentos estéticos utilizados por Cardozo para a composição de alguns dos seus poemas reforçam a leitura de um eu lírico que se volta contra e sobre si em uma perspectiva melancólica; 3. A melancolia irá ser notada em torno de algumas formas poéticas, como o soneto, elegia e canção como parte associada a sua composição, modulando novas perspectivas a essas formas tradicionais.

Dentre tantas perspectivas teóricas sobre a melancolia, escolhemos por direcionar o objetivo principal dessa pesquisa para a análise de alguns poemas inseridos na obra poética de Joaquim Cardozo publicados a partir de 1970, ou seja, suas últimas produções

líricas, que demonstrem a presença do discurso melancólico em seu sujeito lírico, e como tais questões ajudam a esclarecer as suas formulações. Por isso, o corpus principal desse trabalho irá ser composto apenas por poemas publicados a partir da década de 70, como por exemplo “Só”, “Canção de um tempo sem tempo”, ambos inseridos no livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981); e “Recife – várzea: último retorno” presente no livro *Mundos Paralelos* (1970).

Diante disso, nos capítulos a seguir, iremos delimitar mais especificamente nos principais desdobramentos estéticos da melancolia em sua poesia, com o objetivo de discutir como ocorre e, por conseguinte, por que são recorrentes em suas obras. No primeiro capítulo, delimitaremos o nosso olhar para a presença da solidão na poesia lírica de Joaquim Cardozo, relacionando a melancolia e como essa temática é representativa em suas produções literárias, especialmente nas repetições sonoras. No segundo capítulo o foco será em torno da melancolia e tempo, na ação duradoura que esse estado proporciona no sujeito lírico. No último, discorreremos em torno da melancolia e morte, a fim de compreender como a percepção da morte no eu lírico cardoziano contribui para o entendimento da obra do pernambucano, uma vez que essa temática reincide, em muitos casos, ao retorno às formas fixas, como o soneto e a elegia, para a produção desses poemas

O referencial teórico coletado para esta pesquisa centra-se, acima de tudo, nos estudos sobre a melancolia, deixados por Jean Starobinski (2011; 2016), Lambotte (2000), Löwy e Sayre (2015), e Lima (2017), todavia, tendo em vista a natureza do tema, encontra em Freud e na Psicanálise o aparato mais relevante. No entanto, é necessário ressaltar que, devido ao caráter interdisciplinar, esta pesquisa recorrerá a uma variedade de perspectivas teórico-críticas, uma vez que o tema permeia à psicanálise e às ciências humanas em geral, mas que nossa perspectiva se dará especialmente no que se refere às questões da teoria da poesia.

Nesse panorama, esse estudo centraliza a sua visão na abordagem da lírica do poeta pernambucano Joaquim Cardozo, acima de tudo na força de uma perspectiva, a melancolia, que se fez presente em sua obra literária.

CAPÍTULO 1:

MELANCOLIA E SOLIDÃO

Cruzando barras de rios
Me perdi na solidão!
(Joaquim Cardozo).

1.1 “Só”: melancolia e solidão

O poema “Só” publicado postumamente em 1979, um ano após a morte de Joaquim Cardozo, e que se encontra hoje inserido na obra *Um livro aceso e nove canções sombrias*, de 1981, levanta várias questões inseridas nas produções desse autor, que valem a pena ser discutidas:

“Só”

Sou o mais só
O mais só deste mundo.
Por isso contra mim
Os galos cantam
Ladram os cães,
Facilmente
Sem trabalho em mim mesmo me absorvo
Indefinidamente.
(CARDOZO, 1979, p. 23).

“Só” não é apenas um poema da solidão na poesia de Cardozo, mas é aquele que mais expressivamente registrou como esse sentimento se deixa representar em sua lírica em uma modulação melancólica, pois através da sua forma, mais especificamente de seus recursos fônicos, o sujeito revela a imagem inconsciente que o desarticula das ações voltadas ao seu tempo e espaço. Diante disso, esse estudo propõe discutir pormenorizadamente esse poema, por ser uma chave não somente para a categoria temática aqui supracitada, mas também para a compreensão de alguns dos procedimentos estéticos utilizados pelo autor.

Esse poema é, na verdade, o resultado de mais de 50 anos de reiteração temática em torno da solidão, o qual se iniciou na década de 20, com a publicação de “Inverno”⁵, em 1925, e concretizou-se na década de 70, com a produção de “Só”.

⁵ “No meu quarto sem conforto/ Penso nas horas que passaram/ abro meu livro sobre meus joelhos [...]” (CARDOZO, 1971, p. 9)

O poema foi publicado em algumas edições jornalísticas antes de ser inserido em 1981 na obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias*⁶, o que acarretou alguns problemas editoriais, que, por sua vez, envolvem também outros poemas de Joaquim Cardozo, acima de tudo no que tange aos impasses da edição nas obras do autor⁷. Tais questões são importantes para a leitura do poema, pois acionam interpretações diversas conforme a edição utilizada.

Para efeito de demonstração, nota-se que na edição *Poesia Completa e Prosa* da Editora Nova Aguilar, publicada em 2007 e republicada em 2010, esse poema surge em uma seção intitulada de “Versos Curtos” e a palavra “só” é o primeiro verso:

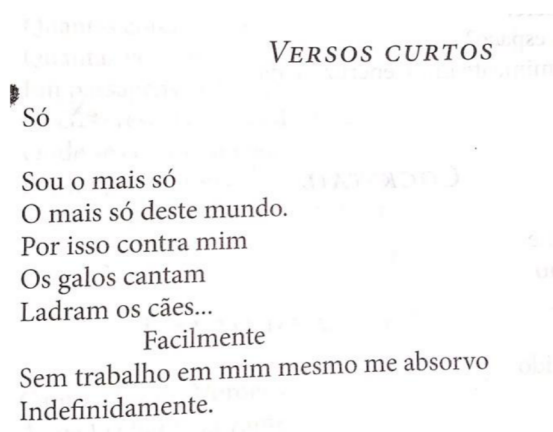


Imagem 01. (CARDOZO, 2007, p. 347)

Além disso, na edição do livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981) e na *Poesia completa e prosa* (2007; 2010) da Nova Aguilar, observa-se também a alteração no verso 5 (“Ladram os cães,”), uma vez que houve uma mudança na pontuação, trocando a vírgula por reticências (“Ladram os cães...”). Estas alterações editoriais que envolvem a obra de Cardozo se apresentam como uma problemática bastante intrigante, pois modificações nos títulos, ou até mesmo versos dos poemas podem alterar todo sentido atribuído a ele.

⁶ A obra *Um livro aceso e nove canções sombrias* foi publicada postumamente em 1981, o que sinaliza para o fato de que ela não foi organizada por Joaquim Cardozo.

⁷ Everton Barbosa Correia e Vinícius Esteves Ramos (2019, p. 66) no texto “Levantamento textual para edição crítica do livro *Poemas* de Joaquim Cardozo”, discorre sobre estas proposições, e ressalta que “[...] a obra de Joaquim Cardozo, tal como se nos apresenta por ora, impõe desafios incontornáveis a seu leitor, menos de compreender os seus textos – o que absolutamente não é tarefa fácil – do que definir o que é propriamente o texto, seja considerado como fragmento ou acidente [...]”.

Um fato que contribui para a problemática é que a publicação do poema ocorreu *pós-mortem* do autor, assim as alterações editoriais não foram sugestões de Joaquim Cardozo, por isso optamos, então, por analisar o poema em sua versão manuscrita, disponível no Memorial Denis Bernardes em Recife, que apresenta como título “Só”, sendo “Sou o mais só” o primeiro verso, e no quinto verso a vírgula utilizada em sua pontuação, como podemos observar no documento original do poema entregue a Editora Fontana para uma possível edição, e que foi utilizada na primeira publicação acima citada na revista *Módulo* (1978-1979):

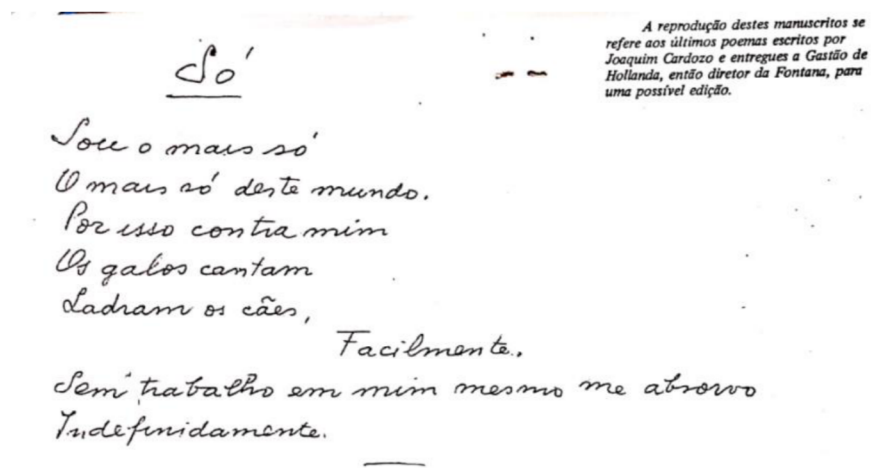


Imagem 02. Manuscrito do poema “Só” entregue a Gastão de Hollanda.⁸

Nota-se que o manuscrito do poema “Só” vem acompanhado de uma nota, a qual sinaliza para a exclusividade de Gastão de Hollanda, então diretor da Fontana, em torno dos últimos poemas produzidos por Cardozo; o que, por sua vez, justifica a sua presença na obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981).

“Só” apresenta oito versos irregulares divididos em uma única estrofe; o uso da oitava assume em sua poesia um tom de musicalidade, uma vez que Cardozo utiliza dessa escolha formal em várias canções, como é o caso de algumas inseridas em *Um livro aceso e nove canções sombrias*, como por exemplo “Canto da luz e de harmonia”, “Hino ao Sol nº 2”, “Canto de uma tarde esplendente”, “Canto de um dia claro e “Canto da luz do poente”.

Em “Só”, a brevidade dos versos dialoga com a forma do poema – apenas uma única estrofe: curta, solitária e densa - uma escolha estética que potencializa não apenas

⁸Imagem registrada fornecida pelo acervo de Joaquim Cardozo disponível no Memorial Denis Bernardes, na Biblioteca Central da Universidade Federal de Pernambuco, em Recife.

o seu conteúdo, mas resulta em uma constatação melancólica, e apresenta um efeito lírico que contribui para a aproximação com a temática. Tudo nesse poema sugere a ideia de abandono e solidão presente no sujeito. Dessa maneira, os versos soam como uma conclusão solitária e intensa de um sujeito perante sua lírica, pois a reflexão reiterada apregoada nesse poema, em conformidade com as imagens e a brevidade dos versos contribuem para a representação de desamparo melancólico que o eu lírico reproduz.

É preciso notar antes que desde o título, o qual possui apenas uma palavra, “Só”, termo esse que não é apenas o tema mas também é a palavra chave de todo poema, percebe-se certa brevidade, e, por conseguinte, contribui para a densidade lírica. Título curtíssimo, em uma palavra monossilábica, solitária, porém não é a única inserida no poema que se apresenta neste exercício formal de isolamento, pois esse processo vai ser repetido nos versos 6 (“facilmente”) e 8 (“Indefinidamente”).

Se o título já antecipa a palavra-chave do poema nos versos 1 e 2, em um processo gradativo na passagem do título para tais versos acontece um acréscimo na intensidade da solidão pelo uso do advérbio comparativo “mais”: “Só”/ “Sou o mais só”/ “O mais só deste mundo.”. Nesse sentido, o eu lírico, ao utilizar esse recurso, enfatiza a dimensão da sua solidão, adensando os efeitos emotivos do poema.

No primeiro verso, destaca-se o uso do verbo “ser” em primeira pessoa, o qual demonstra que o sujeito lírico já se apresenta explicitamente nos primeiros versos do poema. Em “Sou o mais só”, no verso um, intenso mas elíptico, o comparativo reclamaria um complemento (mais só do que?), uma vez que o elemento comparativo justificaria a referida ação. Por outro lado, em relação ao título, a solidão, expressa em uma quantidade maior de palavras, se expande no eu que se apresenta no poema, ao lhe ser acrescentada a vogal /u/ de “sou”.

O foco do eu lírico centra-se unicamente em si, especialmente na descrição do seu estado psicológico. Neste sentido, a imagem formada neste poema reflete no aspecto inconsciente que postula um eu lírico imerso na melancolia. Em uma perspectiva psicanalítica, vale lembrar que, segundo Freud (1992), o melancólico está propenso ao auto-insulto e, portanto, somente capaz de se descrever em sua dolorosa situação:

O essencial, portanto, não é o que o melancólico tenha razão em sua penosa autodepreciação, no sentido de que esta crítica coincida com o julgamento dos demais. O importante é que ele está fazendo uma descrição correta da sua situação psicológica. Perdeu o auto-respeito e deve ter boas razões para tanto (FREUD, 1992, p. 133-134).

Na perspectiva freudiana, o melancólico, portanto, exila o sujeito para a interioridade, colocando a exterioridade em segundo plano. Tudo se volta contra e para si, em um processo de reflexão intensa do sujeito diante do mundo a sua volta.

No poema, o eu se isola com sua solidão, e da mesma forma surgem algumas marcações do sujeito, “Sou” (v.1), “mim” (v.3,7) e “me” (v. 7), todos em um tom de negatividade, no entanto os elementos desse estado abundam reiterados pela imagem do “só” construída em todos os versos, como veremos com mais pormenores adiante.

No segundo verso do poema, “O mais só deste mundo”, ocorre a anadiplose, recurso retórico que repete a mesma palavra no final de uma frase e no começo da frase seguinte, dessa forma contribuindo com um acréscimo não apenas nas palavras, mas também em seu significado ostensivo. É interessante destacar, ainda nesse verso, o complemento nominal “deste mundo”, pois, percebe-se um total distanciamento do eu lírico que não se encaixa nos ambientes em sua volta, contemplando, mais uma vez, a percepção da solidão moderna no sujeito, o qual é afetado diretamente pelo “mundo”.

Além disso, ao se denominar “O mais só deste mundo”, percebe-se certo exagero referente à expressão do eu lírico diante do seu estado de solidão, uma afirmação densa sobre a situação a qual se apresenta. Ora, se a hipérbole é um recurso de adensamento da expressão lírica, por outro lado, constitui-se como uma grande característica da melancolia, por outras palavras ela transforma qualquer estado, desde os menores, em um exagero de emoções, desse modo é coerente que ocorra um acréscimo do julgamento de si.

Ainda na leitura da psicanálise freudiana, a melancolia impregnada no sujeito pode ocasionar o surgimento da angústia, do isolamento ou até mesmo da insônia. Todas essas características podem se relacionar com a solidão, ou seja, um sentimento que leva o homem, em menor ou maior grau, a um estado de isolamento. É o que ocorre nesses três últimos versos do poema, “Facilmente,/ Sem trabalho em mim mesmo me absorvo/ Indefinidamente.”

E, mais do que não se encaixar neste mundo, o eu lírico se mostra inquieto ao confessar nos versos 3, 4 e 5 uma rivalidade de algo contra ele: “Por isso contra mim/Os galos cantam/Ladram os cães,”. Isto nos revela uma tentativa de justificativa para seu isolamento, afirmando ações externas que contribuem para o seu estado de solidão. Seguindo este raciocínio, nos versos 4 e 5, ocorre uma repetição cruzada dos sons por meio de um quiasma no que se refere às classes gramaticais. No caso, tanto os verbos quanto os sujeitos das frases trocam de lugares. Observa-se assim que no verso 5, “Os

galos cantam” apresenta a ordem gramatical direta: sujeito seguido de verbo; já no verso 6, “Ladram os cães,” o verbo antecede o sujeito. Essa troca de lugar indica a confusão de ideias, uma vez que tudo, inclusive os versos, se mostra confuso e distante para o eu lírico, o que se apresenta também no verso seguinte, “Facilmente”, em que ocorre o deslocamento gráfico desse verso, simbolizando mais uma vez que a sua percepção daquela situação de instabilidade se altera a todo o momento.

O sétimo verso, o qual contém nove sílabas poéticas (Sem/tra/**ba**/lho em/ mim/**mes**/mo/ me ab/**sor**/vo), chama a atenção por ser o mais longo de todo poema, pois todos os outros versos contém poucas sílabas, que variam entre trissílabos (v.6), tetrassílabos (v. 1,4, 5) e hexassílabos (v. 2,3, 8). Aqui, mais do que uma autodescrição, surge uma consequência na utilização do verbo transitivo “absorvo”, que exige um complemento, mas, em consonância com o proposto no poema, complementa-se a si próprio com o uso reflexivo dos pronomes “mim”, reforçado por “mesmo”; em outras palavras, o sujeito se recolhe e desaparece do meio em que está inserido.

Em conformidade, diante desse estado de isolamento e concentração inserido no eu lírico, o último verso contém novamente apenas uma palavra, “Indefinidamente”, que rima com a palavra “facilmente” do verso 6. No entanto, a primeira é uma palavra longa, cujo sentido também é extenso, o qual em sua métrica possui o dobro de extensão do verso seis. Tal palavra sugere não haver limites predeterminados para o eu lírico, ou seja, este verso é um complemento do anterior, e engloba a ideia de se “absorver” fisicamente do mundo perante as questões da sua vida, assim tornando-se isolado e sem perspectivas de mudanças, característica essa presente em qualquer sujeito afetado pela melancolia.

É importante reiterar que a linguagem utilizada nesses versos, embora aparentemente se expressa como simples e direta, produz um efeito lírico que resulta na percepção minuciosa do fazer poético, e que faz parte, pelo *enjambement*, de um conjunto que cobre o verso 6-8, tornando-se o período mais longo do poema.

Para ampliarmos a leitura, é preciso olhar com uma atenção especial as questões sonoras do poema. “Só” apresenta duas rimas consoantes, “Facilmente” (verso 6), “Indefinidamente” (verso 8), provocadas por adverbialização que visa intensificar os adjetivos. Por outro lado, as rimas toantes abundam. “Só” é uma rima toante com “absorvo”, da mesma forma que “cantam” é uma rima toante com “cães”. No mais, “mim” não rima com nada, mas em um movimento reflexo, especular, como dito, se repete pela aliteração do /m/ no verso 6, reiterado pelo “mesmo”, e em forma de trocadilho nos fonemas de “Indefinidamente”, no verso 8. Da mesma forma, “só” pode ser visto

duas vezes no verso 1, “sou” e “só”, repetindo-se pelas aliterações do /s/ e as assonâncias do /o/, procedimento esse que volta em todos os outros versos, com exceção do 6 e do 8, que por sua vez se apresentam de maneira isolada no poema. Se marcarmos em negrito tais fonemas observa-se:

“Só”

Sou o mais **só**
O mais **só** deste mundo.
 Por **isso** contra mim
Os galos cantam
 Ladram **os** cães,
 Facilmente
 Sem trabalho em mim mesmo me absorvo
 Indefinidamente.

Essa repetição dos fonemas, que no item a seguir demonstraremos que aparece regularmente em outros textos líricos de Cardozo, não somente reiteram a palavra-chave do poema, “só”, que, ao se repetir por quase todos os versos constitui um anagrama⁹, mas também induz a uma leitura na qual o eu lírico, em um estado de reflexão, se ensimesma nas palavras. Ora, se nos lembrarmos do texto de Freud, “Luto e melancolia”, é exatamente este o estado do melancólico presente no indivíduo:

O complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento (que nas neuroses de transferência chamamos de "contra-investimentos") e esvaziando o ego até o empobrecimento total (FREUD, 1992, p.137).

“Só” reproduz um efeito: a imagem da melancolia, o que ocasiona um total desajuste com o mundo, e propicia uma perda de autoidentificação. Por outro lado, a melancolia torna-se, neste poema, inseparável da solidão, uma é recorrência da outra:



⁹ Anagrama no sentido de “palavra escondida”, como propõe Saussure (1974) em seus estudos sobre o tema. Segundo os estudos saussurianos, que tiveram início em 1906, o termo consiste em reescrever uma nova palavra utilizando-se de seus recursos fônicos ao criar outras.

Melancolia e solidão resultam na poesia cardoziana uma condição existencial, muitas das vezes relacionadas ao lugar do sujeito perante o mundo. O procedimento reiterado anteriormente do “Só” reincide na perspectiva melancólica de retorno de ideias; em outras palavras, em um movimento circular que envolve o eu lírico e o faz fixar em uma mesma ideia: solidão. A construção formal do poema reforça também a tentativa imagética desse estado, uma única e breve estrofe, intensa e lírica.

Dessa forma, o fazer poético inserido em “Só”, refletido pela recorrência de figuras de repetição, reitera o desajuste do sujeito com os espaços a sua volta. O tom de negatividade e agressividade soam em todos os versos, o que pode reafirmar a solidão do sujeito, colocando-o em um lugar de inferioridade, pois segundo Freud (1992):

No luto é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego. O doente nos descreve seu ego como indigno, incapaz e moralmente desprezível; ele se recrimina, se insulta e espera ser rejeitado e castigado. Humilha-se perante os demais e tem pena dos seus por estarem eles ligados a uma pessoa tão indigna. Não julga que lhe aconteceu uma mudança, mas estende sua autocritica ao passado: afirma que ele nunca foi melhor. O quadro deste delírio de inferioridade – predominantemente moral – se completa com insônia, recusa de alimento e uma superação – extremamente notável do ponto de vista psicológico – da pulsão que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 1992, p. 133).

A ideia de desnudamento que o melancólico faz de si mesmo postula não somente como característico do sujeito afetado por esse estado, mas também revela que a todo o momento ele se coloca como ser inferior, o que ocasiona, como pudemos perceber em “Só”, um processo íntimo de descrição da sua situação psicológica, que nesse caso foi referente à solidão.

Sobre a solidão especificamente, sabe-se que é um sentimento que pode surgir, em maior ou menor grau, na vida humana. Segundo Octavio Paz (2014),

Todos os homens, em algum momento da vida, se sentem sós; e mais: todos os homens estão sós. Viver é separar-nos do que fomos para ingressar no que vamos ser, futuro sempre estranho. A solidão é o substrato último da condição humana. O homem é o único ser que se sente sozinho, o único que é busca do outro. O homem é nostalgia e busca de comunhão. Por isso, toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão. (PAZ, 2014, p. 189).

A condição universal que a solidão abarca atinge, também, a consciência de si; em outras palavras da sua condição. Diante disso, quando esse sentimento se torna duradouro, surge a melancolia. Ambas, cada um ao seu modo, propiciam estados de rebaixamento em determinado sujeito. É o que podemos perceber, por exemplo, no poema supracitado deste capítulo.

1.2 O percurso da solidão na lírica cardoziana

A poesia de Joaquim Cardozo, em conformidade com o movimento regionalista no nordeste brasileiro, apresenta algumas produções poéticas que descrevem um espaço imbuído de várias contradições diante dos processos de modernização das cidades brasileiras, a exemplo dos poemas “As alvarengas” e “Recife morto”. Assim, se a cidade, na poesia desse poeta pernambucano, encontra-se em constante transformação, e muitas vezes até transfigurada, como podemos perceber, entre outros, nos versos de “Recife de outubro”, nota-se que as modulações inseridas em seu sujeito lírico também se apresentam com algumas implicaturas. Assim, tais proposições não se delimitam apenas às questões regionais, uma vez que o poeta vai evocar esse estado de conflito no próprio eu lírico em suas inquietações universais, e dentre elas, uma das mais recorrentes em sua obra, é a solidão, como pudemos perceber no poema “Só”.

Estas considerações são relevantes quando nos referimos à poesia de Joaquim Cardozo, porque não somente a solidão será um tema forte em sua poesia, mas também é tida como uma das características do próprio autor. O depoimento abaixo de João Cabral de Melo Neto já nos revela o temperamento solitário que existia no poeta:

Cardozo não procurou os ambientes literários, não procurava ninguém. Só procurava quem o procurasse. Uma das honras que tenho na vida é que ele, já de volta ao Recife, disse a um jornalista que os três maiores amigos de sua vida eram Rodrigo Melo Franco de Andrade, Oscar Niemeyer e João Cabral de Melo Neto. Sua obra é extraordinária, embora não tenha sido suficientemente estudada. Cardozo encontrou o verdadeiro estilo moderno no Brasil, sem ser modernista (NETO *apud* CARDOZO, 2007, p. 65).

Este aspecto isolado e até mesmo tímido presente no pernambucano corroborava para que ele, em sua estreia na década de 20, apresentasse os seus versos apenas para a sua roda de amigos em encontros noturnos, o que restringiu, inclusive, a publicação de poemas – apenas oito foram publicados na *Revista do Norte*, veículo principal de seu grupo. Na década de 40, porém, já no Rio de Janeiro e aos cinquenta anos, por iniciativa acima de tudo dos seus amigos como João Cabral de Melo Neto, ocorreu a primeira publicação do livro *Poemas*, iniciando a sua entrada, em obra física, no cenário literário brasileiro.

No centenário do nascimento de Joaquim Cardozo, em 1997, várias revistas e jornais da época, em especial os inseridos no estado de Pernambuco, fizeram uma homenagem ao poeta pernambucano, o que resultou em inúmeras pesquisas e discussões sobre ele que até então estavam esparsas. Com efeito, algumas notícias e entrevistas

chamaram bastante a atenção para a figura do autor. Em agosto de 1997, por exemplo, o *Jornal do CREA* publicou um trecho da entrevista realizada por Geneton Moraes Neto em 1977, inserida no livro *Caderno de confissões brasileiras*, que nas suas considerações chama atenção para a solidão apregoada a Joaquim Cardozo:

[...] o poeta que um dia se deixou invadir, para sempre, pelo “sentimento da madrugada e do litoral do Recife” é um homem irremediavelmente habituado ao convívio da solidão. Desde que retornou do “mundo para o Recife”, no início de 1972, Cardozo, - um homem que nunca quis casar - transformou em exílio a casa antiga de portões de ferro [...] (NETO, 1977, p. 137).

Geneton Moraes Neto entrevistou Cardozo na residência do poeta, em Recife, pouco tempo após a sua chegada depois do acidente do Pavilhão da Gameleira¹⁰. O fato é que o referido desastre acarretou no poeta pernambucano um estado de tristeza mediante as injustiças imputadas a ele pelas autoridades, o que, por sua vez, ressoou significativamente no olhar da crítica perante a sua obra.

Nesse mesmo texto (1997) é registrada uma entrevista com Oscar Niemeyer, arquiteto que trabalhou de perto com Cardozo, o qual reiterou um aspecto íntimo do poeta pernambucano: “Era um homem sensível e solitário, que a mim se apegou como quem encontra e não quer perder seu derradeiro amigo” (NIEMEYER, 1997, p.4). O arquiteto carioca não só trabalhou ao lado de Joaquim Cardozo, mas também conheceu de perto suas características mais íntimas, uma vez que o poeta pernambucano o considerava como um dos seus melhores amigos.

Taciana Antunes (1997), no texto “Convívio e Solidão”, enfatiza também o temperamento reservado que envolvia diretamente o poeta pernambucano:

Apesar da sua intensa atividade social e profissional, Joaquim Cardozo preservava determinado sua solidão. Premissa essencial ao saber que lhe era característico e à produção de sua obra. O próprio Cardozo se autodefiniu “um túmulo de livros”. Isolava-se e alternava-se em silêncio e a tranquilidade vitais

¹⁰ No dia 4 de fevereiro de 1971 ocorre o desastre do Pavilhão da Gameleira, em Belo Horizonte, o que acarretou a morte de aproximadamente 68 pessoas, e sendo Cardozo o responsável pelos cálculos, o apontaram como principal responsável pelo acidente. Um ano depois Marcelo Pontes (1972), em seu texto “A paz solitária do poeta”, ressalta que “O engenheiro Joaquim Cardozo, calculista das principais obras de Oscar Niemeyer, sustentou na época que os cálculos do projeto mineiro estavam absolutamente corretos. Mas foi bombardeado com uma série de inquéritos que abalaram sua saúde e o ameaçaram de enfarte.” (PONTES, 1972, p. 3). De fato, destaca-se que estas acusações que se dirigiam ao poeta pernambucano ocasionaram um desanimo intenso, como podemos notar no depoimento de Oscar Niemeyer publicado no *Jornal do CREA* (1997): “Não falávamos do acidente da Gameleira, objeto de exploração tão sofrida que dispensa comentários. Mas calados olhando um para o outro, ficávamos a lembrá-lo com íntima revolta. [...] Um dia meu amigo se foi magoado com a vida e com os homens. (NIEMEYER, 1997, p. 4). Embora Joaquim Cardozo tenha sido absolvido e seu nome retirado de qualquer acusação, essas insinuações afetaram diretamente a sua vida, e o poeta nunca se recuperou do fato.

à sua literatura e aos cálculos. Ambos não deixaram de se insinuar entre os seus versos. (ANTUNES, 1997, p. 7).

Neste panorama, percebe-se que os leitores do poeta pernambucano fixaram-se, na maioria das vezes, em descrever a presença da solidão na figura do autor empírico, uma vez que o seu temperamento corroborava esta hipótese. De fato, diante das informações biográficas de Joaquim Cardozo, percebe-se que ele era um homem solitário, e este aspecto levou os seus leitores a intitulá-lo assim, contaminando com essa proposição a visão sobre sua obra poética. Tal exposição não deve ser descartada de um todo, pois em várias ocasiões de sua obra poética, encontram-se alguns traços autobiográficos do pernambucano, como, por exemplo, na elegia “Para Manuel Bandeira” em que o sujeito lírico revela momentos da vida empírica do autor: “Quantas vezes jantamos em casa de Rodrigo/ E juntos voltávamos de bonde para a cidade.” (CARDOZO, 2007, p. 377).

Em concordância, entendemos que os elementos biográficos que se articulam com a poesia do autor podem ser, em alguns momentos, relevantes para a compreensão da sua lírica, mas é preciso efetivamente voltar-se para o modo como esses elementos estão configurados esteticamente nos poemas, pois, guiado pelo dinamismo da ficção, qualquer dado biográfico mencionado como real torna-se fruto da criação literária, e, tratando-se especificamente de Cardozo, não sendo possível descartar de todo tais dados, interessa mais saber como eles são aferidos nas modulações poéticas.

Afora esse posicionamento biográfico, de fato foram poucos os estudiosos de sua poesia que se delimitaram a analisar tais conjecturas em suas obras propriamente ditas, no entanto, surgem raras e esparsas publicações que buscaram discutir estas questões.

O que se observa em sua fortuna crítica, como já mencionado anteriormente, é o fato de que logo após a publicação do poema “Só” firmou-se a ideia de solidão no próprio autor empírico, o que eleva esse poema a peça fundamental para a propositura de um aspecto do autor e de sua obra. No entanto, nota-se a partir de uma leitura mais atenta às obras de Joaquim Cardozo que os processos estilísticos utilizados no poema “Só” já eram recorrentes em outras peças líricas que tematizaram a solidão na obra cardoziana. Consideremos que em *Poemas* (1947), primeiro livro de Cardozo, os versos que possuem a categoria temática da solidão trazem mais marcações que se dirigem diretamente ao próprio eu lírico que nos seus livros posteriores. Aqui, este sentimento surge com frequência, como podemos observar em “Cajueiros de setembro” (“Que as dúvidas e as mágoas aliviam/ Àqueles que **como eu vivem sozinhos.**” CARDOZO, 1947, p. 31, grifo

nosso); “Poesia da presença invisível” (“Agora, na praia deserta **estou sozinho**” (CARDOZO, 1947, p. 51, grifo nosso) e “Imagens do Nordeste” (“Cruzando barras de rios/ **Me perdi na solidão**” [...]. CARDOZO, 1947. p. 99, grifo nosso).

No que tange à esse livro é notável destacar uma vez mais as considerações de Moema Selma D’Andrea, uma vez que a autora viu em *Poemas* a solidão histórica do indivíduo em face da modernidade. Nesse sentido, esse eu que se encontra curvado para si não esconde o seu olhar para a cidade, pois Cardozo “[...] é o expectador solitário e crítico de um tempo datado ("As Alvarengas", "Os Autômatos", "Terra do Manguê") ou o solitário devaneador de "Dezembro", "Velhas Ruas" e "Olinda".” (D’ANDREA, 1993, p. 113).

D’Andrea analisa a solidão em Cardozo como um retorno à tradição literária oriunda da lírica moderna, relacionando-o ao poeta Baudelaire:

Já está clareando, em nossa leitura, o ritmo da construção poética de Cardozo – na forma como ele apreende a experiência da cidade e a recria liricamente. Vimos que, na maioria dos poemas, o sujeito que os organiza abre mão de um traço fundamental do gênero lírico - “a extrema intensidade expressiva” – no acordo com a visão “épica” da cidade, ou ainda (e também) de acordo com a postura da lírica moderna¹¹. Vimos que este artifício formal aumenta a potencialidade da observação nada ingênua de Cardozo. Tal atitude do sujeito lírico está em relação direta com o sentimento baudelaireano de ser fiel à solidão proporcionada pelo redemoinho urbano e pela sociedade atomística. (D’ANDREA, 1998, p. 107).

Com efeito, D’Andrea levanta a sua hipótese considerando a poesia de Joaquim Cardozo, acima de tudo as primeiras publicações das décadas de vinte e trinta, como um retorno a uma experiência da modernidade, o que por sua vez norteia momentos específicos oriundos da memória urbana da sua metrópole, Recife. Nesse sentido, a autora conclui que “[...] em Cardozo, a imaginação tece um discurso lírico que representa um viés local e regional da modernidade brasileira, mas que, através de um discurso particular, questiona o dom ilusório dessa modernização” (D’ANDREA, 1998, p. 147).

Notemos, no entanto, que a obra poética de Joaquim Cardozo, que engloba as décadas de vinte até a de setenta, vai muito além de uma perspectiva voltada apenas ao viés regionalista ligado à modernidade. O aspecto histórico-filosófico que envolve o homem e a solidão apresenta-se recorrente e representativo em toda a sua produção literária. O poeta pernambucano, por sua vez, não só tinha familiaridade com este tema,

¹¹ Moema Selma D’Andrea discute essa proposição voltando seu olhar para as considerações de Hugo Friedrich (1978), em sua *Estrutura da lírica moderna*, uma vez que o crítico menciona Baudelaire como o pioneiro referente à despersonalização na poesia moderna.

como bem apontou os seus leitores, mas também apresentou em seus livros uma proposta temática que se potencializou com o tempo. Efetivamente, em todos os poemas acima mencionados na obra de 1947, destaca-se um eu lírico envolto introspectivamente com a sua solidão, em contrapartida, o poema “Mariana” apresenta uma perspectiva diversa a essa, ao trazer um sujeito lírico envolto no desejo de retorno da sua amada, o que possivelmente inibiria sua solidão:

01 Está chovendo sobre o mundo, Mariana.
 02 Todas as portas se fecharam.
 03 Todas as luzes se apagaram.
 04 Todas as vidas se abismaram.
 05 Está chovendo sobre o mundo.
 06 **Estou só**, sem destino e sem abrigo.
 07 Vejo a noite descer, cada vez mais negra, sobre a minha cabeça,
 08 Sinto a água correr, cada vez mais fria, ao longo do meu corpo.
 09 Como está chovendo sobre o mundo!
 10 Onde estás? Onde estás, Mariana?
 11 Quero te ver, quero te achar, quero te conhecer,
 12 Quero que estejas perto de mim, Mariana,
 13 Quando a luz surgir de novo, quando amanhecer,
 14 E o primeiro sol nascer
 15 Sobre o dilúvio.
 (CARDOZO, 1947, p. 35. Grifo nosso).

A saudade amorosa que envolve o eu lírico ao longo dos quinze versos do poema demonstra sua solidão. O nome, que também é o título, “Mariana”, cuja repetição aparece quatro vezes no poema, constitui em sua etimologia significados de posse, uma vez que no latim deriva de *marianus*, uma variação do nome masculino Mariano, em outras palavras, “Mariana” significa, neste aspecto etimológico, “pertencente a Mario”. Em outra perspectiva, observa-se que o nome supracitado forma duas denominações distintas: Maria, que possui origem hebraica e sânscrita, exprime a ideia de “senhora soberana e pura”; e Ana, que vem do hebraico *Hannah*, que impõe o sentido de “mulher pura e graciosa”. Tais considerações, acerca do nome mencionado deste o título, dialogam com os versos e as imagens formadas ao longo do poema, acima de tudo pelo desejo de retorno dessa mulher “graciosa” e que traria supostamente o conforto emocional ao eu lírico diante da sua solidão.

A primeira imagem do poema surge no verso 1: “Está chovendo sobre o mundo, Mariana.”, a qual constroi a insinuação de um desamparo do eu lírico diante dos espaços a sua volta, uma vez que este clima sugere uma ação de recolhimento e frio. Observa-se que este verso se repete duas vezes ao longo do poema em forma afirmativa (v.1,5) e se potencializa, com o uso da exclamação, no verso nove.

Da mesma forma, o poema apresenta a repetição, que discutimos em “Só”, pois a reiteração do procedimento sonoro nos versos não apenas reflete a imagem cerne que norteia o poema, mas também releva o seu olhar melancólico para o mundo.

Também o vocativo, que surge no primeiro verso, chama por Mariana, enquanto os versos seguintes implicam na ideia de caos na vida do eu lírico, e reiteram, através do uso recorrente das anáforas (v. 2-4) a sua melancolia:

2. **Todas as portas se fecharam.**
3. **Todas as luzes se apagaram.**
4. **Todas as vidas se abismaram.**

O aspecto formal que compõe estes versos configura-se como um jogo sonoro que se constitui pelo uso da anáfora (“todas as”), aliteração (s), rimas pobres no final dos versos (“fecharam”, “apagaram” e “abismaram”), e assonâncias da vogal “a”. Todavia, é este mesmo procedimento de reiteração dos versos que ocorre a quebra do jogo sonoro acima mencionado pela retomada do verso inicial “Está chovendo sobre o mundo.” (v. 5). Em outras palavras, percebe-se que tudo, inclusive os versos, se estabelece melancolicamente pela repetição exaustiva do eu lírico, o qual percorre por reflexões avulsas, mas sempre retorna para o cerne principal que o atormenta.

Com a quebra sonora concretizada pelo verso cinco, surge explicitamente a solidão do eu lírico no centro do poema em um novo aspecto rítmico no verso 6: “**Estou só, sem destino e sem abrigo**”. Como já vimos anteriormente, o poeta também aqui recorre à aliteração do /s/, seguido pela assonância do /o/, reforçando a imagem central de solidão atribuída ao verso. Por outro lado, na observação do exterior, percebe-se que o desamparo do sujeito, reiterado pelo uso do polissíndeto (“sem”), contrapõe-se à opulência da chuva do mundo. Enquanto chove no mundo, ele se encontra abandonado e sem proteção, despojado, um solitário diante dos ambientes que o cercam, por isso anseia pela presença de uma companhia, que neste caso clama por Mariana.

Em conformidade, percebe-se este contraponto **eu x mundo** acima também em “Só”, no entanto, nesse poema, o eu está totalmente independente/destacado do outro (mundo); por sua vez, em “Mariana”, apesar da diferenciação entre o eu e o outro, o sujeito lírico se apegua à evocação do outro, em uma tentativa de suprimir seu esvaziamento, marcado pela repetição do “sem”, no verso seis.

Tais poemas potencializaram a falácia da pressuposição de que o indivíduo moderno é visto como autônomo e independente, falácia essa que vem sendo apontada na poesia moderna, desde Baudelaire. É este aspecto de negatividade que podemos observar

em grande parte do eu lírico cardoziano, pois sua lírica revela um sujeito desarticulado dos espaços e, em grande parte, sem recursos internos próprios. Se voltarmos a “Mariana”, mais especificamente aos versos sete e oito, observaremos os efeitos da melancolia diante da solidão do sujeito, os quais iniciam com locuções verbais na primeira pessoa:

7. **Vejo** a noite **descer**, cada vez mais negra, sobre a **minha** cabeça,
8. **Sinto** a água **correr**, cada vez mais fria, ao longo do **meu** corpo.
9. Como está chovendo sobre o mundo!

Entre os verbos da locução encontram-se dois substantivos, “noite” e “água”, que se relacionam entre si tanto pelo aspecto formal como também abrangem percepções e sensações do eu lírico. A noite e a água remetem a imagem do “dilúvio” que surge no último verso do poema, e relaciona-se com o aspecto melancólico inserido nos versos. Entre vírgulas, com o uso da epanalepse, que é a repetição da mesma palavra no meio dos versos, surgem duas explicações pela adjetivação para as imagens criadas pelo eu lírico, que formam “noite negra” e “água fria”. Em tais palavras, de maneira conjunta, são atribuídas significações de negatividade que envolve o sujeito, uma vez que ocorre a percepção de desamparo e solidão, aspectos esses, como pudemos perceber, potencializados em “Só” e na composição do seu eu lírico.

Além disso, através do uso dos pronomes possessivos “minha” e “meu”, o eu lírico se coloca, tal como no poema “Só”, como “vítima” das ações mencionadas anteriormente. Com efeito, percebe-se que estes são os versos mais longos do poema, e formam, também, o período mais extenso, o qual é mais uma vez quebrado pelo refrão do poema (“Está chovendo sobre o mundo!”, v. 1, v. 5, v.9), no entanto, desta vez o verso surge com maior intensidade pelo uso da exclamação. Nota-se que pelo verso nove o eu que antes estava marcado desaparece, em outras palavras, o sujeito que havia se expressado de maneira sensorial (visão v.7, tato v.8), detalhadamente, e total (cabeça: mente e corpo), na terceira vez que surge o refrão (v. 9) se desloca para uma analogia sobre o “mundo”, ou seja, o exterior.

Observa-se que o movimento circular do eu lírico retorna nestes versos, pois o sujeito sempre se retrai para a mesma reflexão final (v.1, 5, 9). Os versos que compõem este poema se articulam, pela imagem e linguagem, e se quebram pelo verso refrão que atormenta o eu lírico diante do mundo, chegando ao ponto da angústia de uma procura:

Onde estás? Onde estás, Mariana?
Quero te ver, quero te achar, quero te conhecer,
Quero que estejas perto de mim, Mariana,

Quando a luz surgir de novo, **quando** amanhecer,
E o primeiro sol nascer
Sobre o dilúvio.

A repetição exaustiva dos termos “onde estás? onde estás?”; “quero te”; e “quando” nos revela o desespero do eu lírico a procura de Mariana. O nome da mulher amada é evocado, mais uma vez, e com isto surgem possíveis explicações para o seu encontro (v.11, 12). Este aspecto íntimo e recorrente é uma das características mais presentes no melancólico, uma vez que ele está ensimesmado e a procura constante da sua musa, mesmo diante de um “dilúvio” (v.15).

A propósito, o último verso dialoga de maneira íntima com o recorrente verso “Está chovendo sobre o mundo”. O que, mais uma vez, sugere o movimento circular e repetitivo que envolve a forma do poema. Ora, a chuva reiterada pelo sujeito desde o primeiro verso se remete ao seu desejo melancólico por Mariana, e, por sua vez, resulta em um desfecho voltado ao “dilúvio”.

O reiterado verso “Está chovendo sobre o mundo”, refletido sobre o desfecho trágico de um dilúvio, explica o porquê a chuva é um elemento importante em “Mariana”. Tal fenômeno da natureza sugere o caos que se encontra o eu lírico, tanto referente a sua situação psicológica, como também aos espaços em que ele está inserido. O dilúvio não é apenas a conclusão, mas também a reflexão da visão de um melancólico diante da sua solidão.

Portanto, percebe-se que já no primeiro livro do poeta pernambucano, a solidão está intimamente apregoada a melancolia do sujeito que se volta contra e sobre si. Todavia, notemos que os primeiros poemas inseridos na obra de 1947 são, na verdade, uma junção das publicações de Cardozo entre as décadas de 1924 a 1947, em outras palavras, não se referem apenas as suas primeiras manifestações literárias, mas sim atravessam duas décadas de produção poética.

Por outro lado, em *Signo Estrelado* (1960), treze anos depois da publicação de *Poemas*, ocorre, em algumas produções poéticas, um deslocamento da solidão para o “outro”, em outras palavras, como pudemos observar anteriormente na série de poemas, se no livro anterior o foco era na subjetividade do sujeito como centro das ações, neste livro o eu lírico recorre às percepções da solidão destinada a um segundo sujeito, como, por exemplo, nos poemas “A aparição da rosa”, (“Era um cantar **solene** e **solitário**” (CARDOZO, 1960, p. 30); “A constante vitória”, (“E **só**, na **solidão** do extremo, do único e **constante**/ Tudo de um súbito lhe pertenceu” (CARDOZO, 1960, p. 140).

Entretanto, contrapondo-se ao deslocamento do sujeito, um único poema, “A várzea tem cajazeiras”, inserido neste livro revela o eu em sua situação de retraimento com o mundo, o que apresenta a solidão como condição de isolamento:

A várzea tem cajazeiras...
Cada cajazeira um ninho
Que entre o verde e o azul oscila;
Mocambo de passarinho...

Na baixa funda, mais funda,
Tenros que se alongam verdes:
Verdes de capim de planta;
Vista, mais vista a perder-se.

Maracujás enredados...
Flor de paixão, do martírio;
Entre as balsas dos remansos
Baronesas cor de lírio.

Nessa várzea sou planície,
Vaga dimensão dormente;
Tendida no chão conforme
Sou de mim sombra somente.

Rumos de céus desvelados
Onde chego me afugento!?
- Já me escuto como em sonho
De tão longe que me ausento!

Em redes de ramos verdes
Me estendo como um caminho,
Me espreguiço dessa várzea,
E me embalo desse ninho.
(CARDOZO, 1960, p. 23- 24).

“A várzea tem cajazeiras” é constituído por um rondó dobrado, uma variante do rondó francês, que é formado por seis quadras, e, nesse poema, com uma métrica fixa em heptassílabo; vale notar que o rondó é usado para a memorização, uma vez que sua musicalidade favorece o exercício da memória. Diante disso, nota-se que a regularidade dos versos dialoga com a recorrência lexical inserida em todo texto, uma vez que remete ao tom aconchegante que envolve a “várzea”.

A primeira imagem formada se relaciona com a construção imagética que norteia a várzea e as cajazeiras. Nota-se que tal formulação irá percorrer por todo o poema, desde o título, a qual irá ser construída por várias referências à natureza: “várzea”, “cajazeiras”, “ninho”, “passarinho”, “capim de planta”, “maracujás” e “flor”. Todos reforçam o tom aconchegante desse ambiente. Todavia, nota-se que alguns desses elementos se remetem a dimensão, vazio, que o eu lírico se encontra:

Na **baixa funda**, mais funda,
 Tenros que se alongam verdes:
 Verdes de capim de planta;
Vista, mais vista **a perder-se**.

A utilização do epizeuze, figura que remete a repetição seguida do mesmo termo, intensifica o significado ostensivo das palavras “baixa funda” e “vista”. De fato, percebe-se que a imagem de imensidão, já criada desde o título com a utilização da palavra “várzea”, se potencializa nesses versos e que resultam no “perder-se” perante o mundo.

No entanto é importante notarmos que este poema assume duas perspectivas no que tange a presença do eu lírico, uma vez que nas três primeiras estrofes ele se mantém oculto, sendo essa a primeira parte a qual fixa na construção imagética formada por elementos da natureza. Na segunda parte do poema, que englobam a quarta até a sexta estrofe percebe-se sua presença marcante em todas as partes finais:

Nessa várzea **sou planície**,
 Vaga dimensão dormente;
 Tendida no chão conforme
Sou de mim sombra somente.

Rumos de céus desvelados
 Onde chego **me afugento!**?
 - Já me escuto como em sonho
 De tão longe que **me ausento!**

Em redes de ramos verdes
Me estendo como um caminho,
Me espreguiço dessa várzea,
E me embalo desse ninho.
 (CARDOZO, 1960, p. 24. Grifos nossos).

O eu surge, na quarta estrofe, em uma tentativa acentuada de se descrever (“sou planície”, “sou de mim sombra”), marcado pela imagem de extensão da planície e pela obscuridade da sombra. Tais elementos se relacionam pela incompletude de significações, sendo então algo indefinido.

Em conformidade, alguns questionamentos são direcionados ao eu lírico, que, por sua vez, não se esconde em seus versos. Percebe-se que o ponto central do poema norteia o retraimento do eu lírico com os espaços a sua volta, o qual não se sente atuante ao mundo físico “-Já me escuto como em sonho/ De tão longe que me ausento”. Aqui, nota-se um elemento novo na poesia cardoziana: a ausência de si mesmo, uma vez que ocorre a marcação forte e a recorrência do pronome “me” em várias partes do poema: “me afugento”, “me ausento”, “me estendo”, “me espreguiço” e “me embalo”. O que revela, mais uma vez, a marcação do eu nestas três últimas estrofes.

É importante nos atentarmos, no entanto, as questões sonoras do poema. Em todas as estrofes ocorre uma rima cruzada entre o segundo verso e o último de cada quarteto: 1. “ninho” e “passarinho”; 2. “verdes” e “perder-se”; 3. “martírio” e “cor-de-lírio”; 4. “dormente” e “samente”; 5. “afugento” e “ausento”; 6. “caminho” e “ninho”. Todas essas palavras se articulam entre si, constituindo não apenas uma característica do rondó dobrado, mas também atribuindo significações aos versos. A quinta estrofe, por exemplo, tal recurso rítmico auxilia na junção dos versos 18 e 20: “Onde chego me afugento!?” , “De tão longe que me ausento!”, o que enfatiza o aspecto de retraimento do sujeito com os espaços a sua volta.

Observa-se, então, neste poema o aspecto de negatividade que envolve o eu lírico em torno do seu retraimento. O eu encontra-se fragilizado, melancólico, o que pode ser explicado como fenômeno de desarticulação, uma vez que, segundo Pigeaud (2009) em seu livro *Metáfora e melancolia*,

A melancolia enceta a relação da alma com o corpo e a relação do indivíduo com outrem; [...]. Temor e tristeza são duas afecções que conduzem a uma atitude para com o outrem. O melancólico foge para o deserto, afirma seu horror a outrem, torna-se misantropo. A melancolia é, pois, uma doença que coloca em questão a relação de si e da sociedade; sua cura implica que se consiga suportar a si mesmo e os outros. (PIGEAUD, 2009, p. 126-127).

Nesse sentido, o ausentar-se do outro, ou até mesmo da sociedade, implica no temperamento melancólico presente no sujeito. Melancolia e solidão são companheiras inseparáveis, uma provoca a outra, em menor ou maior grau, mas sempre como ação do sujeito afetado.

O movimento circular que envolve este poema se revela também no último verso, com a utilização da palavra “ninho”, a qual está inserida já no segundo verso. A marcação do eu, reiterada três vezes nessa estrofe com a utilização do pronome “me”, reincide nessa imagem aconchegante que envolve a várzea e o ninho.

Contudo, notemos que “A várzea tem cajazeiras” reflete diretamente no sentimento solitário e ausente do eu lírico, que por sua vez se descreve em vários momentos do poema: “sou planície” e “Sou de mim sombra somente”. Perspectiva essa que, como pudemos perceber no poema “Só”, permeia pela percepção negativa deste ato, a qual o sujeito se mostra consciente da sua solidão: “Só/ sou o mais só/ o mais só deste mundo” (CARDOZO, 1997, p.1).

Em síntese, *Signo Estrelado* possui duas perspectivas ligadas à solidão: 1. A solidão do outro; 2. A solidão de/em si mesmo. Tais considerações serão aprofundadas nos livros posteriores, acrescentando a estas um caráter mais adensado.

Dez anos depois, em *Mundos paralelos* (1970), a solidão do eu lírico que havia sido deslocada para outros sujeitos, fixa-se, mais uma vez, no próprio eu inserido no poema. No entanto, funde-se com outra temática chave para a compreensão da melancolia na poesia de Cardozo: a morte. O aspecto confessionalista abunda nestes poemas, o que ocorre uma aceitação do “eu solitário” com o mundo, como podemos perceber em “As janelas e as escadas” (“Que a qualquer momento, mão feminina/ Me chamará, ou me fará sinal de adeus;/ **Para mim, caminhante solitário no deserto**, no noturno.” CARDOZO, 1971, p. 180); “Soneto do indigente” (“Quando eu morrer me enterrem em cova rasa,/ Transportando o meu corpo numa rede/ Suspensa de um varal. Uma parede/ **Só**, de terra **só**, seja **a minha casa**” (CARDOZO, 1971, p. 196); e no poema “A funesta canção”, que consideramos exemplar nesse sentido:

01 Quando a alegria for um leite de amarguras
02 A mulher for a máquina da morte
03 E as crianças nascerem em sepulturas
04 Eu quero estar Contigo.

05 Quando o quando de tudo não chegar
06 E a noite for as noites de um só dia
07 Quando o depois pelo depois não terminar
08 Eu quero estar Contigo.

09 Quando o muito comer matar a fome
10 Quando o sangue correr das anemias
11 Se misturarem os verbos e os pronomes
12 Eu quero estar Contigo.

13 Quando o quando se ergue é que se alui
14 E a esperança se disser por elegias
15 E a morte se cantar por aleluias
16 Eu quero estar Contigo.

17 Quando a voz que se fala é de um maldito
18 E daqueles que o maldisse diz louvores
19 Quando a vítima for glória de um delito
20 Eu quero estar Contigo.

21 **Pois sozinho sempre estou no que é unânime**
22 No que é pintado em cores incolores;
23 Pois, cansado, sinto o vigor de ser exânime
24 E no perdão é que sofro o meu Castigo.
(CARDOZO, 1971, p. 162-163. Grifo nosso).

“A funesta canção” apresenta, desde o título, a imagem da morte. O tom pessimista é posto no decorrer dos seis quartetos, os quais nos cinco primeiros apresentam uma mesma escolha formal em sua estrutura, tanto por iniciar com a utilização da palavra “quando” (V. 1.5.9, 13 e 17) como também pela repetição do verso refrão “Eu quero estar contigo” (V. 4, 8, 12, 16 e 20).

O advérbio de tempo “quando” repete-se oito vezes no decorrer dos versos, tornando-se a palavra mais recorrente do poema. Percebe-se com a sua utilização que o eu lírico sofre antecipadamente com as imagens formadas ao longo do seu discurso. A recorrência dessa palavra é, na verdade, utilizada como forma de dor antecipada presente no sujeito, a qual vai resultar no desfecho reflexivo que acompanha os versos.

No primeiro quarteto, formado por um *enjambement* que liga o verso 1 ao verso 4, a imagem da morte surge na dor antecipada diante do falecimento das crianças perante as “sepulturas”. Percebe-se que, diante dessa primeira reflexão, o eu lírico nutre um desejo de querer estar próximo a um determinado sujeito (v.4); a utilização do pronome pessoal “Contigo” chama bastante a atenção no poema, uma vez que a sua inicial está posta em letra maiúscula, o que nos leva a ideia de uma pessoa ou um desejo específico do eu lírico. Tal palavra irá se repetir no final das cinco primeiras estrofes, reafirmando, assim, através da repetição um desejo profundo e fiel a alguém. Nota-se, também, que no último verso do poema, contrapondo-se a sequência rítmica pelo refrão, o eu lírico utiliza a palavra “Castigo” (v. 24), a qual não apenas rima com o pronome supracitado nos versos, mas também se apresenta, em sua inicial, com letra maiúscula.

Com efeito, é inevitável não ligarmos as duas palavras, “Contigo” e “Castigo”, para a compreensão do poema. Contudo, notemos que antes de iniciar o poema, a edição de 1971 do livro *Poesias completas* da editora Civilização brasileira apresenta uma epígrafe, supostamente colocada por Cardozo, que sugere uma interpretação para o pronome pessoal recorrente nos versos: “Contigo: desejo ideal da unidade impossível” (CARDOZO, 1971, p. 162). Em outras palavras, voltando-se a interpretação do poema, percebe-se que o eu lírico almeja uma ambição melancólica por alguém, a qual resulta na impossibilidade desse encontro, sendo, então, um “Castigo” para ele (v.24).

No segundo quarteto, também ligado por um *enjambement* que liga o verso 5 ao 8, o eu lírico joga, pela linguagem, reflexões confusas que remetem a ideia de negação. Tal procedimento se confirma pela utilização do epizeuze na repetição das palavras “quando” (v.5), “noite” (v.6) e “depois” (v.7), revelando um eu lírico que se ensimesma nas palavras e centra-se em um pensamento exclusivo (a propósito, tal ação, segundo

Freud, é uma característica íntima do melancólico). Os verbos “chegar” e “terminar” são antecidos pelo advérbio de negação “não”, que reitera o processo de negatividade que envolve estes versos, e também reforça a impossibilidade de uma ação futura.

Todas as imagens formadas na segunda estrofe são quebradas pelo retorno do verso refrão “Eu quero estar Contigo”, o qual surge, mais uma vez, como um desejo concentrado do eu lírico. Tal procedimento abre espaço para as imagens da terceira estrofe, e, em conformidade com todo o poema, se volta para a linguagem:

Quando o muito comer matar a fome
Quando o sangue correr anemias
 Se misturarem **os verbos e os pronomes**
 Eu quero estar Contigo.

A anáfora no início dos versos reitera uma ação futura, não concretizada, oriunda da reflexão passageira presente no eu lírico. Repete-se não apenas a palavra “quando”, mas também, através da flexão de algumas palavras no mesmo tempo verbal, reitera os verbos “comer” e “correr”. Nota-se certa confusão no discurso do eu lírico, o qual propõe misturar “os verbos e os pronomes” (v. 12) para pode compartilhar os espaços em companhia de determinado sujeito.

Em conformidade, na penúltima estrofe enfatiza a linguagem oral (voz) como nova ação futura, não concretizada, que possibilite o seu encontro com o sujeito a qual o eu lírico se direciona. Observa-se, também, que nesta estrofe ocorrem palavras que se relacionam com a ideia de julgamento (“maldito”, “maldisse”); contudo tais imagens são formadas para o retorno do refrão do poema, o qual quebra o *enjambement* presente nesta estrofe.

Neste aspecto formal do poema, observa-se que o verso “Eu quero estar Contigo” é resultado de uma reflexão específica do sujeito, uma vez que, embora sejam criadas várias imagens e pensamentos avulsos, ele sempre se volta para si e seu desejo impossível de estar com determinado sujeito. Neste sentido, ocorrem, no quinto verso, imagens que foram formadas e, por conseguinte, quebradas pela utilização do verso refrão no decorrer do poema, que, por sua vez, reitera a reflexão cerne do eu lírico: o desejo de estar em companhia.

Todavia, na última estrofe, surge a quebra desse refrão e, da mesma forma, desaparece o advérbio de tempo “quando”, que até então era recorrente em todo poema.

Aqui não é mais a menção de ações futuras, não realizadas, produzidas pelo eu lírico, mas sim a percepção subjetiva do sujeito diante do mundo a sua volta:

Pois sozinho sempre estou no que é unânime

No que é pintado em cores incolores;
Pois, cansado, sinto o vigor de ser exânime
E no perdão é que sofro o meu Castigo.

O sentimento da solidão surge como reflexão final do eu lírico diante de si. Ele reconhece o seu estado solitário, e se encontra em um ambiente sem vida “pintado com cores incolores”, e sem perspectiva de mudança. O uso do oxímoro, figura que concilia palavras de sentidos opostos, auxilia e potencializa a imagem negativa que envolve às cores.

O estado de ânimo do eu lírico encontra-se abalado, uma vez que ele atribui a si o adjetivo “cansado”. Tal imagem é reiterada pela imagem metafórica de “estar morto” (v.24) e recolhido em suas dores (v.25). De fato, como Freud (1992, p.137) sugere “[...] o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta, atraindo para si, de toda parte, energias de investimento [...] e esvaziando o ego até o empobrecimento total”. Com efeito, a ideia de rebaixamento e exaustão é inevitável ao temperamento ocasionado por esse estado.

O último verso, “E no perdão é que sofro o meu Castigo”, sugere o quanto melancólico encontra-se o eu lírico, que em sua solidão sofre, até antecipadamente, pela companhia, ou não, de outro sujeito. Temos, então, a consciência do estado solitário do eu lírico, o qual perpassa por reflexões avulsas, mas que retorna inevitavelmente ao seu desejo mais profundo e, para ele, impossível de estar com alguém.

Neste panorama, observa-se que a aceitação da solidão, neste poema, está relacionada com a consciência próxima da morte (v.24). O sujeito não só se reconhece como solitário, mas também atribui a este estado uma significação importante no que tange a sua situação real diante do mundo. Contudo, notemos que os poemas que compõem o livro *Mundos paralelos* não só se intensificam em sua temática, mas também corroboram a hipótese que interliga a solidão no eu lírico com o estado desconhecido da morte, que, por sua vez, potencializam também o estado melancólico do eu cardoziano.

Cinco anos depois, em o *Interior da matéria* (1975), a solidão não se apresenta intensamente no eu lírico, uma vez que a referida obra se destina aos desenhos de Roberto Burle Marx, em que foram tiradas apenas 500 cópias numeradas de 1 a 500, o qual possui 20 poemas do pernambucano e 20 desenhos do paisagista paulista. É a única obra do poeta

que esta temática não se destaca. No entanto, a solidão reaparece com toda força na obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), aqui o eu surge e se descreve com suas mais variadas percepções da solidão, como no poema “Versos reversos”

[...]
 Pela porta aberta escorro
 Em tudo que **eu faço, eu morro**
 Numa exaustiva ambição
 Para **me** esconder das horas
Vim; para comprar demoras
Anverso da solidão.
 [...]
 (CARDOZO, 2007, grifos meu, p. 334).

O centro das ações norteia o “eu”, tudo se volta contra ele como consequência das suas escolhas. A temática da morte apresenta-se como figurativa, uma vez que o eu lírico se perde de si. A solidão, nutrida pela melancolia, apreende o estado emocional do sujeito que o faz estagnar a um estado temporal da sua própria condição.

Diante dessas considerações, observa-se que Joaquim Cardozo introduziu, no uso recorrente da criação de imagens, o reflexo do homem brasileiro diante da sua cidade, o qual, em alguns casos, não se sentiu atuante, ou participante, desse novo processo de transformação dos ambientes a sua volta. O sentimento da solidão, em menor ou maior grau, ocorre pelo desejo íntimo e atuante do homem em se sentir pertencente à sociedade em suas mais variadas relações sociais, quando isto surge, e ele se encontra em total desajuste com os ambientes a sua volta, o distanciamento melancólico presente no eu se volta contra e perante o seu ego ferido, e é isto que ocorre em grande parte da poesia cardoziana que se deleitou em torno do sentimento mais presente nas sociedades em todos os séculos: a solidão.

Joaquim Cardozo viu na solidão uma fonte inesgotável de versos que refletem o homem, e mais do que isto nutriu deste sentimento em suas composições. Vejamos que o sentimento supracitado consta em todos os seus livros, com exceção de *O interior da matéria* (mas justificado pela proposta do livro), e sofreu um processo gradativo, intensificado pelo grau e constatação do solitário perante o mundo, no decorrer da maturação do poeta. A solidão na poesia de Cardozo é, na verdade, a solidão do outro, um sentimento de autopunição e, em alguns caos, esvaziamento do ego, que refletido nas imagens criadas se volta para o eu, como uma imagem refletida no espelho, pois segundo

Starobinski (2014, p. 470 “o olhar do melancólico fixa o insubstancial e o perecível: sua própria imagem refletida”

No entanto, notemos que este aspecto irá ser refletido, em suas obras poéticas, por outras claves temáticas, como a ação do tempo e a percepção próxima da morte. Os capítulos a seguir irão se delimitar na percepção desses aspectos diante da imagem do melancólico, uma vez que a melancolia é uma importante chave para a compreensão da literatura cardoziana em seus desdobramentos e imagens.

CAPÍTULO 2: MELANCOLIA E TEMPO

“[...] tudo se esvai na noite dos tempos”
(Joaquim Cardozo).

2.1 A melancolia do tempo

A “Canção de um tempo sem tempo” inserida em *Um livro aceso e nove canções sombrias* nos relewa o estado reflexivo de uma espera sem fim, de um “tempo sem tempo”, que se comporta como um ciclo:

- 1 Já se pensou que havia
- 2 A música das esferas,
- 3 E soava nos campos do universo;
- 4 Mas eu vos digo:
- 5 Existe a música do tempo,
- 6 Do tempo que passa e que não para
- 7 Tanto mais bela, quanto mais distante.

- 8 Canção de um tempo vazio
- 9 Tão vazio, como os vazios
- 10 Dos elétrons que emigram
- 11 Do corpo da matéria.

- 12 Canção de um tempo de onde
- 13 Nada vem, nada acontece.
- 14 O vazio das lágrimas choronas
- 15 Nesse tempo sem tempo e sem memória;
- 16 Em prantos e ternuras que se esvaíram,
- 17 Sem que houvesse dia,
- 18 Sem que houvesse noite,
- 19 Lacrimejados pelo tempo sem tempo.

- 20 Minimização cada vez mais mínima
- 21 Se anulará para a vida humana.
- 22 E todos reduzidos, a nada destruídos,
- 23 Vão se apagando como o rio que naufragou.
- 24 Um rio independente que surgiu
- 25 E se apagou de uma vez dentro das águas.

- 26 Esta canção é mais do que poesia**
- 27 Além de verso e ritmo**
- 28 Mesmo poesia mélica e elegíaca**
- 29 Esta canção é de forma visionária**
- 30 É uma canção de forma e contraforma,**
- 31 De um tempo sem tempo.**

- 32 É de ausência entre as ausências**
- 33 É o nada do nada e outros nadas**

34 Pois tudo se esvai na noite dos tempos;
 35 É do tempo, sem tempo e sem memória
 36 Sem qualquer sinal recordativo.
 37 Apesar disso, agora, a música do tempo
 38 Vai passando na pauta indefinida,
 39 Em que se escreveu esta canção.

40 Essa música é chão e cantochão
 41 A que se regeira e se regeu;
 42 Essa música circula
 43 Num ciclo que se abre e que se fecha,
 44 Um círculo que está sempre se voltando.

45 Essa música está sempre numa esfera
 46 Girando e regirando ao mesmo tempo;
 47 Um ciclo que sempre está revindo
 48 Numa simples circulação solar.

49 Nas teclas que são de nitrogênio
 50 E nas que de carbono se transformam
 51 Surgem sempre hidrogênio,
 52 E de novo girando, oxigênio
 53 Num rodar perene e musical.

54 É o ciclo da luz, da luz do Sol.
 (CARDOZO, 1981, p. 84, grifo do autor).

O ciclo que comporta os cinquenta e quatro versos do poema canção surge em alguns campos semânticos bastante intrigantes na poesia de Joaquim Cardozo: 1. Artes; 2. Exatas. Embora essas duas áreas se diferenciem, na “Canção de um tempo sem tempo”, ocorre a junção de elementos da ciência voltados às imagens que revelam familiaridade com as áreas mencionadas, como demonstraremos a seguir. Da mesma forma, o poema se divide em duas partes, a primeira do verso 1 ao verso 25, e a segunda do verso 26 ao verso 54.

O título, “Canção de um tempo sem tempo”, já sinaliza para o tom melancólico diante da virtuosidade de um período que se esvai. A repetição da palavra tempo, que surge dezessete vezes ao longo do poema, norteia a dicotomia afirmativa e negativa (tempo/ sem tempo), o que reforça a ideia fixa de um tempo se esvaindo ao longo dos versos. Por sua vez, a canção, gênero escolhido para essa composição, assume um papel importante ao trazer a musicalidade em versos de pura melancolia, característica essa comum na poesia cardoziana, onde podemos encontrar outras composições como “A canção elegíaca” inserida em *Signo Estrelado*, e “Canção para os que nunca irão nascer”, do *Interior da matéria*.

Embora o gênero canção esteja associado ao exercício mnemônico, ao possuir um ritmo voltado às formas das redondilhas, 5 a 7 sílabas métricas, e o uso constante de um

verso refrão, é importante ressaltar que, desde o advento do romantismo esse gênero vem se tornando cada vez mais livre em sua forma. Goldstein (2005, p. 56), em seu livro *Versos, sons e ritmos*, define a canção como “uma composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada”. Nota-se que na “Canção de um tempo sem tempo” os versos estão acentuados variavelmente, mas com predomínio em 4-6, como podemos perceber, por exemplo, no verso 1: “**j**á/se/pen/**sou**/que ha/**vi**/a; e 12: “can/**ção**/de um/**tem**/po/**de on**/de”; o que por sua vez marca um ritmo recorrente em toda canção.

Pode-se dizer que boa parte das canções de Cardozo se configura em um tom melancólico, característica essa, aliás, própria do gênero, o que por sua vez não se distancia das questões críticas levantadas por Bilac e Passos (1999, p. 121) em seu *Tratado de versificação*, uma vez que, segundo os autores, esse gênero “é uma curta composição poética, que pode, às vezes, pela sua elevação ou pela sua melancolia, invadir o domínio da ode ou da elegia”.

Em conformidade, na canção de Cardozo, observa-se alguns procedimentos formais que apontam para a melancolia, tais como o movimento circular que envolvem os versos (repetições), o esvaziamento em torno de um campo semântico de rebaixamento, “nada” (v. 13), “sem” (v. 17), “vazio” (v.8).

Sobre as questões aqui discutidas é interessante destacar, também, as ressalvas de alguns leitores de Cardozo em torno da “Canção” em destaque, os quais observaram como a poesia do pernambucano se utiliza do aspecto humano-filosófico para se referir à vida. Vejamos, por exemplo, que no texto “O universo poético de Joaquim Cardozo” inserido na antologia organizada por César Leal, *Poemas Seleccionados* (1996), o poeta e crítico de poesia destaca:

O último poema do livro póstumo de Joaquim Cardozo é a “Canção de um tempo sem tempo”. Nela, o tempo é reconhecido apenas por suas dimensões relativísticas, quânticas ou entrópicas. [...] As dimensões do tempo observadas pertencem ao âmbito da física moderna e, assim, atendem à teorização de Baudelaire sobre a sobrevivência da poesia na era técnica, anulando a profecia de Hegel sobre o fim da arte. (LEAL, 1996, p. 15-16).

César Leal observou na “Canção” sua importância no que tange a representatividade da poesia em tempos modernos, acima de tudo no caráter singular em torno da presença de elementos da cultura clássica, pois segundo ele “Poucos – pouquíssimos – poetas brasileiros além de Joaquim Cardozo [...] integram-se a essa corrente de poesia que têm suas raízes mergulhadas profundamente no solo da cultura

grego-latina.” (LEAL, 1996, p. 17). Vejamos que alguns elementos referenciais inseridos na “Canção” chamaram bastante a atenção de César Leal, todavia, notemos que Cardozo utiliza-se singularmente dessas questões e recria-as a seu modo, o que traz na forma e nas palavras às imagens mais íntimas em torno da vida.

É relevante ressaltar que a “Canção de um tempo sem tempo” se divide em dois campos semânticos, nos quais podemos levantar duas proposições: 1. O deslocamento da subjetividade para elementos científicos reforça o olhar cauteloso à questão temporal; 2. O discurso científico na lírica cardoziana aponta para a melancolia a partir do seu uso repetitivo no decorrer dos versos.

Nesse panorama, nesse capítulo nos voltaremos ao poema “Canção de um tempo sem tempo” para melhor compreendermos como a melancolia pode ser discutida nessa canção cardoziana, uma vez que tanto o gênero como também o uso recorrente de figuras de repetição norteia o aspecto melancólico tão intenso nas produções do poeta pernambucano.

Um procedimento que foi apontado no capítulo anterior é também percebido nesse poema, a repetição. Nesse texto específico, o eu lírico da canção recorre ao movimento circular, ou seja, repetitivo, que envolve o tempo, ao ponto de recorrer, como mencionado anteriormente, à diversas figuras de repetição, como a anadiplose¹² nos versos cinco e seis, “Existe a música **do tempo**,/ **Do tempo** que passa e que não para”; diácope¹³ nos versos oito e nove, “Canção de um tempo **vazio**/ Tão **vazio**, como os **vazios**; epanalepse¹⁴ em versos como o treze, “**Nada** vem, **nada** acontece”; e anáfora¹⁵ nos versos dezessete e dezoito, “**sem que houvesse** dia/ **Sem que houvesse** noite.” Nota-se já de início que a repetição das palavras, recurso dominante dessa canção, resulta na reiteração dos significados, e que forma a música de um período em que tudo se esvai, um adensamento que vem de um tempo vazio, o que sugere algumas linhas interpretativas que nos levam à ideia de um tempo cíclico.

É necessário observar que a palavra “tempo”, inserida desde o título se repete dezessete vezes em todo o poema, e se relaciona em muitos versos com a palavra “nada”, que por sua vez se repete seis vezes ao longo dos versos. Desse modo, a ideia de um tempo em que “nada acontece”, que é reiterada pelo campo semântico de rebaixamento,

¹² A anadiplose é uma figura de linguagem que aparece quando se repete a mesma palavra no final de uma frase e no início da frase seguinte.

¹³ A diácope surge quando se repete a mesma palavra a certa distância, separadas por outras palavras.

¹⁴ A epanalepse é a repetição da mesma palavra no meio das frases.

¹⁵ A anáfora é a repetição no início das frases seguidas.

é um dos elementos importantes para a configuração do tom melancólico dessa canção cardoziana.

É relevante evidenciar que a psicanálise postula que a imagem do melancólico sempre será associada ao tempo: um tempo perdido, mal resolvido ou, até mesmo, inexistente, que envolve completamente a sensibilidade do sujeito. Essa percepção, em grande parte, ao ser vivenciada pelo homem relaciona-se a um fenômeno da memória – individual ou coletivo – o qual se nutre de um sentimento psíquico que Freud (1992 p.131) caracteriza como uma alteração “psiquicamente prolongada”, e que ocasiona “um enorme empobrecimento do ego” (FREUD, 1992, p. 133).

A relação entre o gênero e o tema cerne “tempo” revela a junção importante entre duas claves relevantes na poesia de Cardozo para a compreensão da melancolia em suas obras. Vejamos, por exemplo, que na seção intitulada de “Outros poemas” inserida no livro *Poesia completa e Prosa* (2007) surge um grupo de composições intituladas de “Poesia dos processos estocásticos”, o que reforça não somente a palavra tema, tempo, mas também revelam um grupo de poemas voltados ao campo semântico das ciências. São ao todo nove produções que cotejam a ideia de um tempo que é apresentado em meio à área matemática:

Cadeia de Markov

Para se ter uma ideia de uma Cadeia
De Markov é preciso considerar:
Na física clássica não só a velocidade
Como posição da partícula
São necessárias a qualquer instante;
Antes que o movimento da partícula
Seja previsto. Processos com valores contínuos

No caso do processo Markov
Com valores discretos é o que
Se chama Cadeia de Markov

Há duas classes de Cadeia de Markov
De acordo com a natureza do tempo.
(CARDOZO, 2007, p. 392).

A discussão do tempo voltado aos processos estocásticos surge como uma sequência explicativa para compreender, até cientificamente, a natureza do tempo em suas mais variadas áreas de conhecimento. Essa palavra, na poesia de Cardozo, se repete em várias produções nessa mesma perspectiva teórica, o que acentua uma marca autoral do poeta pernambucano ao trazer, em grande parte das suas produções voltadas a esse

tema, um aspecto matemático para guiar os versos dos seus poemas. Vejamos outro exemplo que surge essa marca autoral na poesia cardoziana:

[...]
 No espaço reflexo e no tempo inverso -PT
 É o operador que realiza:
 A passagem do Eléctron ao Pósitron – C
 O operador C atua em forma esférica.
 Quando o espaço-tempo marcha para o futuro,
 Seguindo a esfera, o espaço-tempo, por trás,
 Pelo passado vem voltando.
 [...] (CARDOZO, 2007, p. 364)

No poema “Canção para os que nunca irão nascer” inserido no livro *O interior da matéria*, cuja semelhança é nítida entre a “Canção de um tempo sem tempo”, não somente por possuírem o mesmo gênero, mas também por abordar a temática do tempo em um mesmo campo semântico: Eléctrons, Esfera, C (carbono). Além disso, o movimento circular, acionado pelas palavras “esférica”, “esfera” e “voltando”, assume em ambas as canções o aspecto melancólico de um período que se esvai.

O gênero canção, nesse sentido, assume um papel importante no que tange o tema, tempo, nas produções de Cardozo, uma vez que ao permitir uma liberdade temática, que não necessariamente precisa ser cantada, o aspecto subjetivo do eu lírico pode ou não aparecer nessas composições, o que propicia um teor de seriedade próprio do discurso científico. É o que podemos perceber, por exemplo, nas duas canções aqui discutidas, que ambas apresentam um campo semântico similar.

Nesse panorama, observa-se que na obra do poeta pernambucano, o tempo surge não somente nas canções cardozianas, como pudemos perceber nos exemplos anteriores, mas também permeiam por um campo semântico das exatas, o que norteia a melancolia como fio condutor nesse processo.

Para compreendermos melhor essas considerações, começaremos, então, pela primeira parte referente a primeira estrofe da “Canção” *corpus* desse capítulo:

- 1 Já se pensou que havia
- 2 A música das esferas,
- 3 E soava nos campos do universo;
- 4 Mas eu vos digo:
- 5 Existe a música **do tempo**,
- 6 **Do tempo** que passa e que não para
- 7 Tanto **mais** bela, quanto **mais** distante.

A “Canção de um tempo sem tempo” se inicia com um pensamento preexistente sobre a “música das esferas” (v. 2), um conceito criado pelos gregos que defende a ideia de uma harmonia perfeita entre o macrocosmo e microcosmo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019),

Os pitagóricos também consideravam a música como uma harmonia dos números e do cosmo, ele próprio redutível a números sonoros. Era dar aos números toda a plenitude inteligível e sensível do ser. É à escola deles que se liga a concepção de uma *música das esferas*. O recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 627. Grifos do autor).

Em torno da ideia que norteia a “música das esferas”, nota-se uma constante associação dessa concepção com o refletir e o compor da vida. E, na canção supracitada, a anadiplose presente nos versos cinco e seis, “Existe a música **do tempo**,/ **Do tempo** que passa e que não para”, proporciona ênfase ao tema cerne, e inicia o processo recorrente de repetição no poema. A propósito, o aparecimento reiterado da palavra “tempo”, que se repete dezessete vezes, desde o título, basta para o elegermos como palavra-chave de todo poema.

Notemos, no entanto, que essa “música” toca nos “campos do universo” (v.3), o que simbolicamente sugere possíveis espaços do paraíso, uma vez que segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 172), “os campos são o símbolo do Paraíso, ao qual os justos têm acesso após a morte”. Tal proposição pode ser relacionada na canção pelo processo de repetição, que se iniciou já na primeira estrofe, o qual se confirma pela imagem distante e bela postulada no sétimo verso: “Tanto **mais** bela, quanto **mais** distante”.

Observa-se, também, que a primeira estrofe surge como hipótese norteadora do poema, uma vez que as considerações iniciadas nessa parte se repetem constantemente nas estrofes seguintes, como veremos adiante. Diante disso, observa-se que o poema se divide em dois grupos semânticos: **1. Artes** (música e lírica): “música” (v. 40) “soava” (v. 3), “canção” (v.26, 39), “tempo” (V. 5, 6, 8, 12, 15, 19, 31, 34, 35, 37), “verso” (v.27), “ritmo” (v.27), “mélica” (v.28), “elegíaca” (v.28), “forma” (v.29), “pauta” (v.38), “regera” (v. 41), “teclas” (v. 49) e “musical” (v.53); **2. Exatas** (matemática e física): “esfera” (v.1), “campos” (v.2), “universo” (v. 2), “eléctrons” (v. 10), “matéria” (v.11), “mínima” (v. 20), “circulação solar” (v.48), “nitrogênio” (v.49), “carbono” (v. 50), “hidrogênio” (v. 51), “oxigênio” (v.52). Ambas as categorias são norteadas pela ideia de um tempo que se comporta como um ciclo perfeito, nas quais o movimento circular que as envolve se fixa em um olhar melancólico diante da virtuosidade do tempo.

Em torno desses campos semânticos, cada um a seu modo, o poema se desenvolve, uma vez que na primeira parte da segunda estrofe ocorre uma alteração da palavra “música” presente na estrofe anterior, cujo significado se relaciona à combinação harmoniosa e expressiva dos sons, para algo mais delimitado a uma forma musical de estilo e composição que é a “canção”:

8 Canção de um tempo **vazio**
 9 Tão **vazio**, como os **vazios**
 10 Dos électrons que emigram
 11 Do corpo da matéria.

A “Canção” que está no título do poema é a mesma inserida nesses versos. Fala-se de uma canção de um “tempo sem tempo”, com um tom melancólico e reiterado pela repetição exaustiva da palavra “vazio” inserida três vezes nos versos oito e nove. Os sons alveolares oriundos da repetição do /z/, /r/, /l/, /s/ principalmente em “vazio”, “**el**ectrons” e “matéria”, basta para relacionarmos à imagem condensada do eco que essas palavras produzem. A primeira palavra, “vazio”, nos remete à melancolia diante do nada, de um ciclo que se repete exaustivamente diante do tempo; em conformidade, a rima toante existente em “el~~e~~ctrons” e “matéria” não somente se relacionam sonoramente, mas também expressam, em sua composição, partes associadas, uma vez que os électrons é uma constituinte universal da matéria, nesse sentido, torna-se uma sinédoque, em outras palavras são partes de um todo, e que não se desassocia da ideia de uma canção do tempo vazio.

Nota-se que o tempo, que até o momento estava associado à música, se aproxima dos électrons de uma matéria. Diante disso, são partes de um todo que podemos aqui relacionar à matéria, ou seja, tudo que ocupa um determinado espaço, se funde a ideia de um tempo exaustivo, no qual os procedimentos de repetição já reiterados na segunda estrofe são utilizados na terceira, o que enfatiza ainda mais a ideia de ciclo, uma vez que a “canção de um tempo **vazio**” (v.8) também é uma “canção de um tempo de onde/ **Nada** vem, **nada** acontece” (v.12-13). O tom melancólico dos versos se articula com os procedimentos formais utilizados em sua composição, norteados também por pontos de articulação oriundos das alveolares, acima de tudo no verso quatorze, “O vazio das lágrimas choronas”, com um toque melancólico da consonância palatal de “**ch**oronas”. Nota-se que todos os elementos da canção: gênero, métrica, figuras de repetição, termos e campos semânticos se articulam na mesma ideia fixa de um tempo melancólico.

Notemos, por exemplo, que todos esses dados levantados se sustentam no que tange os aspectos teóricos que norteiam a melancolia, acima de tudo na proposição de que “o melancólico perde o sentimento de correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores.” (STAROBINSKI, 2014, p. 59). Esse comportamento, oriundo de um esvaziamento, a qual podemos relacionar as repetições constantes da preposição “sem” (v.15, 17. 18, 19), termo que remete à ausência de algo, que atinge não somente o aspecto humano, mas também o natural (tempo).

Diante disso, nota-se que a reflexão central do poema em torno do tempo leva-nos a ideia de fragilidade humana no que se refere as suas relações sociais, uma vez que segundo Maria Rita Kehl (2009, p. 21), no livro *O tempo e o cão*, “O melancólico ficou preso em um tempo morto, um tempo em que o Outro deveria ter comparecido, mas não compareceu.” Com efeito, o sujeito preso em um espaço temporal próprio não espelha perspectivas de futuro, ou da companhia do outro. O seu inconsciente está fixo em torno de um objeto perdido, no qual o sujeito muitas das vezes não sabe o que perdeu, assim deixando escapar o presente.

Ademais, de acordo com Whitrow (2005, p. 164) em seu livro *O que é tempo?* podemos associar esse fenômeno como uma “ordem na qual os eventos ocorrem. Portanto, se não houvesse uma sucessão de eventos, não poderia existir o tempo.” Vejamos que o tempo é ligado ao espaço e suas sucessivas ações – sejam elas futuras, presentes e/ou passadas, que muitas das vezes pode se manifestar no sujeito de maneira melancólica. Com efeito, as questões voltadas ao tempo se comportam no melancólico de maneira avessa, uma vez que no processo de subjetividade fixa-se uma ação exclusiva, e não a noção tradicional de tempo futuro, em outras palavras, o sujeito se volta para a sua duradoura melancolia, e não para o tempo cronológico, natural.

Esse aspecto doloroso que se estende por um tempo indeterminado, revela-se como uma das características centrais inseridas no sujeito melancólico, pois como já notou Starobinski (2016),

[...] uma das características fundamentais da melancolia: a discordância entre o tempo exterior e o tempo interior. [...] Um minuto de melancolia é mais longo que vários dias: ele vê se escoar um tempo indeterminável, que se soma inutilmente ao que já é um fim do mundo. A melancolia, em sua forma severa, é o sofrimento contínuo que nasce da sensação de que tudo é atacado de finitude. (STAROBINSKI, 2016, p. 470).

Com efeito, a ação dessa condição afeta diretamente na percepção do tempo que norteia o sujeito, o qual encontra-se preso em um espaço temporal fixo. Contudo, notemos

que esse estado protensivo do sujeito, o priva de uma perspectiva de futuro próspero, em outras palavras, o melancólico, muitas das vezes, não projeta um estado futuro e, por conseguinte, cronológico.

Contudo é relevante nos voltarmos para o sujeito lírico do poema canção, uma vez que ele se esconde em meio ao discurso científico. De maneira geral, seu surgimento ocorre com uma ação afirmativa, de poder: “**Mas eu vos digo:**/ Existe a música do tempo,” (v. 4-5). O conhecimento de uma música duradoura, que se relaciona a um tempo que “passa e que não para” (v. 6), coloca o sujeito em um lugar hierárquico do saber. O eu lírico não é o centro do poema, mas sim um veículo das informações, o guardador da sabedoria, em outras palavras, o melancólico.

Por conseguinte, a terceira estrofe é também repleta de figuras que remetem à elementos de repetição, recurso esse dominante e recorrente em toda Canção:

12 Canção de um tempo de onde
 13 **Nada** vem, **nada** acontece.
 14 O vazio das lágrimas choronas
 15 Nesse **tempo sem tempo e sem** memória;
 16 Em prantos e ternuras que *se* esvaíram,
 17 **Sem que houvesse** dia,
 18 **Sem que houvesse** noite,
 19 Lacrimejados pelo tempo sem tempo

A aliteração do “s” se destaca em todos os versos dessa estrofe, o que marca o ritmo e sugere o eco condensado da imagem formada pela palavra “vazio” (v.14). Com efeito, a estrofe inicia e finaliza em um mesmo tom melancólico, uma vez que “O vazio das lágrimas *choronas*” (v.14) se associa à dor dos “Lacrimejados pelo tempo sem tempo” (v.19). Em intermédio, encontra-se nas figuras de repetição o aspecto melancólico de uma vida sem movimento, em que nada passa ou acontece, ao ponto de perder a percepção do contraste entre o dia e a noite (v.17-18).

É importante nos atentarmos também ao verso 16, “Em **prantos e ternuras** que se esvaíram,”, pois ocorre um paradoxo entre dois sentimentos humanos que se contrapõem. Nota-se que esses argumentos que juntos contrariam o pensamento básico da lógica humana se associam a antítese do dia/noite (v. 17-18), uma vez que em meio a lamentos e afetos, o tempo vazio passa sem que ocorra a percepção da passagem entre a escuridão (noite) e o claro (dia). Diante disso, percebe-se que esse tempo tão mencionado no poema é rápido, embora seja repetitivo sempre se esvai sem que o perceba.

Com efeito, a “vida humana” (v.21) se associa ao pessimismo comum do homem, marcado pelos percursos da vida, o qual é simbolicamente criada, nesse poema, pela imagem do “rio que naufragou”:

20 Minimização cada vez mais mínima
 21 Se anulará para a vida humana.
 22 E todos reduzidos, a nada destruídos,
 23 Vão se apagando como o rio que naufragou.
 24 Um rio independente que surgiu
 25 E se apagou de uma vez dentro das águas.

Essa ideia retoma de maneira mais ampla a imagem central da estrofe que remete ao choro e a melancolia, que, por sua vez, surge após uma série de gradações que parte do “mínimo” (v. 20) à anulação (v.21) e finaliza no “nada”, na destruição de um rio que se apagou.

Alguns questionamentos filosóficos podem ser levantados diante das imagens criadas nessa estrofe, haja vista que a ideia de um rio naufragando não parece muito lógica. Em conformidade, vale ressaltar que os versos vinte e quatro e vinte e cinco, “Um rio independente que surgiu/ E se apagou de uma vez dentro das águas”, nos remete a filosofia de Heráclito, acima de tudo sobre o início dos questionamentos filosóficos em torno da dialética, pois segundo o filósofo grego tudo que existe se encontra em constante mudança. O tom transitório desses versos nos revela a fragilidade humana diante das transformações que surgem diante de determinadas situações perante a nossa existência. Dessa forma, finaliza-se a primeira parte do poema, que, por sua vez, serve de reflexão inicial em torno da fragilidade humana e suas ações para com o inevitável tempo.

A segunda parte do poema, que irá se iniciar na quinta estrofe e finalizar na oitava estrofe, volta-se para a própria criação artística, mais especificamente a canção:

26 **Esta canção é mais do que poesia**
 27 Além de **verso e ritmo**
 28 Mesmo **poesia mélica e elegíaca**
 29 **Esta canção é de forma** visionária
 30 **É uma canção de forma** e contraforma,
 31 De um **tempo** sem **tempo**.

Nota-se que o campo semântico das artes, especificamente voltado à canção, retoma de maneira central a segunda parte do poema. Aqui ocorre um jogo de reiteração das ideias, uma vez que podemos encontrar o verso 31, “De um tempo sem tempo”, já no verso 15, “Nesse tempo sem tempo e sem memória”, e reiterado no verso 35, “É do tempo, sem tempo e sem memória; da mesma forma o verso 33, “É o nada do nada e outros nadas”, está presente nos versos 13, “Nada vem, nada acontece”.

O processo de repetição que envolve esse poema reitera o aspecto melancólico da palavra-chave, “tempo”. O que explica, também, o desfecho repleto de poliptotos, figura retórica que consiste na repetição de uma mesma palavra em formas diferentes, para sintetizar o poema: “Chão e cantochão” (v.40), “regera e se regeu” (v.41), “girando e regirando” (v.46). Esse recurso, que podemos interpretar como um jogo de economia de palavras, ocasiona nesses versos certa ênfase em torno da imagem circular que envolve toda estrofe, o que se relaciona intimamente com a palavra-chave do poema.

Todas as imagens criadas em torno dessas palavras evocam a ideia de um ciclo. Todavia, não no aspecto de um início e fim, mas sim em um movimento circular da passagem dos dias: “É o ciclo da luz, da luz do Sol” (v.54). O aspecto repetitivo dos dias/noites criado desde a primeira parte do poema é reforçado em sua estrofe final.

É importante nos atentarmos, também, para a tensão melancólica, aspecto potencializado pela utilização das palavras que remetem a um esvaziamento, que surge na estrofe 6:

32 É de **ausência** entre as **ausências**
 33 É o **nada do nada** e outros **nadas**
 34 Pois tudo se esvai na noite dos tempos;
 35 É do **tempo, sem tempo e sem** memória
 36 **Sem** qualquer sinal recordativo.
 37 Apesar disso, agora, a música do **tempo**
 38 Vai passando na pauta indefinida,
 39 Em que se escreveu esta canção.

O campo semântico que remete à imagem de esvaziamento surge em abundância nessa estrofe, que parte da “ausência” (v. 32) para o “nada” (v.33). Nota-se que nesses dois versos, 32-33, o sujeito inicia de uma palavra no singular para o plural: ausência/ausências, nada/nadas; o que ocasiona a interpretação de uma ação individual para a coletiva, em outras palavras, não é o tempo se esvaindo de um só sujeito, mas sim de todos.

O esvaziamento ocasionado pelo tempo também atinge a memória, que por sua vez não contém nenhum “sinal recordativo” (v. 35), e que não prejudica o passar do tempo, uma vez que sua ação é independente.

Nas estrofes seguintes, a Canção é colocada, mais uma vez, em ênfase:

40 **Essa música é chão e cantochão**
 41 A que se **regera e se regeu**;
 42 **Essa música** circula
 43 Num ciclo **que se abre e que se fecha**,
 44 Um círculo que **está sempre** se voltando.

45 **Essa música está sempre** numa esfera
 46 Girando e regirando ao mesmo tempo;
 47 Um ciclo que sempre está revindo
 48 Numa simples circulação solar

O aspecto metalinguístico da Canção soa em torno da ideia circular que envolve a esfera, que por sua vez apresenta uma simbologia que indica a perfeição, o que no decorrer dos versos guiará a ideia circular que envolve o poema em torno das palavras “circula” (v.42), “ciclo” (v. 43), “círculo” (v. 44), “esfera” (v. 2, 45), “girando e regirando” (v. 46) e “circulação solar” (v. 17, 18, 48). Nesse panorama, vejamos que tais palavras se relacionam intimamente com a palavra-chave do poema, tempo, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2019),

O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e sem variações: o que o habita a simbolizar o tempo. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros... O círculo simbolizará também o céu, de movimentação circular e inalterável. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 250).

Nesse sentido, a utilização de palavras no mesmo campo semântico que envolve a “esfera” se aproxima da ideia cerne do poema em torno de um tempo que se repete. Tal hipótese nutre de uma ideia fixa em torno da Canção, o que acarreta também um discurso melancólico.

É relevante frisar que o surgimento do estado melancólico no sujeito parte de uma condição existencial, em outras palavras, se manifesta da experiência de inúmeras percepções íntimas com o mundo. Com efeito, nota-se que o referido estado é geralmente associado à tristeza, por outro lado, diferente desse sentimento inerente à condição humana, a melancolia se estende com o tempo: um sentimento prolongado e indeterminado.

O melancólico é, portanto, triste e narcisista. E o seu estado centra-se em si e em torno das suas vivências, contudo, observa-se que ao potencializar toda a sua agressividade contra o ego, o melancólico se prende em um espaço temporal próprio e indefinido.

Contudo, notemos que na poesia de Cardozo, em especial na “Canção” aqui discutida o aspecto temporal que envolve o sujeito o prende a uma ideia fixa – típica do estado melancólico – perante o mundo, no entanto essa mesma visão não foge da sua própria condição como ser diante do mundo, uma vez que o ciclo que envolve o poema corresponde a uma ideia essencial para à vida humana:

49 Nas teclas que são de nitrogênio
 50 E nas que de carbono se transformam
 51 Surgem sempre hidrogênio,
 52 E de novo girando, oxigênio
 53 Num rodar perene e musical.

54 É o ciclo da luz, da luz do Sol.

O tom pessimista, mas suave que leva à reflexão da vida envolve o mundo, em suas mais variadas descrições e elementos essenciais como o “nitrogênio” (v.59), “carbono” (v.50) e “oxigênio” (v.52). Vale ressaltar que as funções dessas propriedades físicas, que são fenômenos atmosféricos naturais, surgem no poema para exemplificar, mais uma vez, a definição de tempo e suas variadas transformações, o que norteia também a perspectiva circular que envolve todas as estrofes em torno da imagem recorrente em torno da virtuosidade do tempo.

Nota-se que no decorrer do poema, como já mencionado anteriormente, apresenta algumas palavras que norteiam o campo semântico das ciências exatas, tais como “esfera” (v.1), “universo”, “elétrons” (v. 10), “matéria” (v.11), “mínima” (v. 20), “circulação solar” (v.48), “nitrogênio” (v.49), “carbono” (v. 50), “hidrogênio” (v. 51) e “oxigênio” (v.52). Do mesmo modo, o campo semântico das artes também abunda, em palavras que remetem ao próprio poema canção, como pudemos perceber nos exemplos anteriores, como por exemplo “canção” (v.26), “poesia” (v.26), “verso” (27), “rima (v.27), “forma” (v.29,30), “elegíaca” (v.28).

A utilização na lírica desses termos nos leva à reflexão em torno dessa abundância linguística que envolve a poesia de Cardozo, pois seus poemas não são limitados a uma mesma categoria temática, mas sim composto por uma tessitura poética repleta de recursos e que acentua uma marca autoral própria de Joaquim Cardozo. Em particular, no que tange a utilização dos termos aqui mencionados, é atribuído à Canção a junção entre elementos das artes (mais subjetivos) e das ciências exatas (mais concretos), o que no decorrer do poema ocasiona esses deslocamentos da subjetividade para elementos científicos, que, por sua vez, permeia por essas áreas para discutir a ideia recorrente da virtuosidade do tempo.

Todavia, é essa mesma ideia fixa que prende o sujeito já afetado pela melancolia em um círculo, que pode até dar a volta ao redor do sol (v.54), mas sempre retorna para o ponto inicial, em outras palavras, para o tema central do poema: o tempo. Diante disso, pode-se inferir que a melancolia surge na canção analisada nesse capítulo como um elemento de consequência oriunda da ação dolorosa de um tempo cíclico.

O resultado do processo dominante no poema referente às figuras de repetição ocasiona o aspecto circular da canção, o que pode intensificar o tom melancólico dos versos. E, tratando-se especificamente da obra poética de Cardozo, nota-se uma recorrência significativa em suas produções de elementos que se remetem sonoramente. Tais recursos, em muitos casos, marcam determinadas palavras-chave nos poemas, que, até de maneira inconsciente, fixa uma imagem no leitor. O “só” discutido no capítulo anterior, recorre a aliteração do /s/ e a assonância do /o/ para se remeter à solidão do eu lírico; já a “Canção de um tempo sem tempo” recorre à repetição não só de uma palavra, mas sim de várias para marcar a imagem circular que envolve a virtuosidade do tempo. Embora aparentemente sejam recursos diferentes, o resultado é sempre o mesmo. A poesia de Joaquim Cardozo, em muitos casos, é rica em imagens, nesse sentido, a melancolia surge apenas como fio condutor, mas o que nos é revelado em determinado poema vai muito além dos limites desse estado.

CAPÍTULO 3:

MELANCOLIA E MORTE

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!
 (Joaquim Cardozo).

3.1 Melancolia, morte e repetições

A imagem de um sujeito diante da aproximação da morte surge em vários poemas de Joaquim Cardozo, e, em alguns casos, nota-se que esse poeta pernambucano utiliza de algumas referências voltadas aos elementos da natureza que muito se relacionam com o tema posto, como se pode observar no poema abaixo:

“Recife – várzea: último retorno”
 A Antônio Heráclio

01 Terra macia, formada de muitos longes
 02 Trazidos pelas águas.
 03 - Essa terra do meu nascer
 04 Alhures
 05 Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre,
 06 A minha terra de morrer.

07 Entre as bategas de chuva:
 08 - Das suas chuvas de junho até setembro...
 09 - (Depois... Depois... Quando depois...) – talvez se ouça ainda
 10 O meu bater de coração.

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

16 E os meus pés sepultados,
 17 Meus pés, e o percorrido por meus pés,
 18 Mergulhados, confundidos, sedimentados
 19 Na espessura desses longes,
 20 - Tímidos, incertos, sem destino –
 21 Por baixo do chão dos seus caminhos
 22 Continuarão a caminhar.
 (CARDOZO, 1971, p. 157).

O poema “Recife – várzea: último retorno” abre o livro *Mundos Paralelos* (1970), o qual faz parte de uma seção intitulada de “Réquiem por uma vida desnecessária”. A imagem da morte nesse livro surge desde os primeiros poemas, pois a palavra “réquiem”, palavra latina que significa descanso, volta-se a um ato de homenagem a uma pessoa falecida. Ademais, essa expressão em alguns casos remete a canções que se direcionam aos mortos, pois, de acordo com Harry Shaw (1982, p. 395) “dá-se [...] o nome de Réquiem a qualquer hino ou canto fúnebre em que se implore o descanso dos mortos.”

Na seção que consta o poema aqui apresentado, nota-se que as produções preservaram a origem do gênero, uma vez que ocorre a indicação de homenagem logo abaixo do título, como uma forma de acentuar o nome de um falecido. No poema “Recife – várzea: último retorno” surge a dedicatória dessa composição que se dirige a Antônio Heráclio, nome esse que não é mencionado nenhuma vez no decorrer do poema, e que não apresenta nenhuma relação direta a não ser o fato de vir antes do texto.

Em conformidade com essa abordagem, diante da imagem de uma possível morte do eu lírico, o qual destaca um lugar específico em que o sujeito deseja ser sepultado, Recife, surge uma composição que se comporta como uma canção de exílio, como veremos mais adiante.

A palavra terra, elemento da natureza, se configura no poema “Recife – várzea: último retorno” de maneira recorrente e simbólica, pois sua repetição ocorre quatro vezes no decorrer dos vinte e dois versos, todos distribuídos em versos livres, o que sintetiza um espaço físico e emblemático referente a um sepultamento.

Os elementos formais do poema, acima de tudo as figuras de repetição no que se refere a poemas que expressam um tom melancólico, assumem uma marca autoral no que tange à poesia de Joaquim Cardozo; nota-se que em todos os capítulos retornávamos a esses mesmos procedimentos quando nos referíamos à presença do discurso melancólico em algumas das suas produções, o que nos permite associar esse recurso como dominante no tocante à melancolia na poesia desse poeta pernambucano. Essa característica assume também relação íntima com as questões teóricas que envolvem a melancolia, haja vista que esse estado prende o sujeito, em menor ou maior grau, em um tempo e espaço específico, levando o sujeito a repetições constantes.

A melancolia não é apenas um estado de tristeza, que surge e em seguida desaparece; ela é persistente, reflexiva e duradoura. Notemos, por exemplo, que o poema “Recife – várzea: último retorno”, a palavra tema será em torno de um local, Recife, no

entanto essa clave irá ser norteadada por vários elementos de repetição, o que, por sua vez, surge como recurso para enfatizar a palavra central da composição.

Em consonância com as discussões anteriores, neste capítulo, iremos nos delimitar na recorrência temática da morte na obra poética de Joaquim Cardozo, uma vez que tal tema se apresenta constante e representativo em sua poesia, tanto referente às questões teóricas que envolvem a melancolia, como também pela utilização de alguns gêneros da lírica, como é o caso do soneto, canção e elegia.

No título de “Recife – várzea: último retorno”, nota-se um espaço regional mencionado desde o início, o qual vem acompanhado de uma ideia referente à finitude da vida. Terra é a palavra que inicia o poema, e se relaciona com o adjetivo “macia”. Através do uso da adjetivação, é possível formar a imagem de um lugar acolhedor. Esse espaço é apresentado como “a terra do meu nascer” (v.3), o que configura uma ideia de retorno já sugerida no título do poema. Temos, então, dois elementos da natureza nessa primeira estrofe: “terra” (v.1) e “água” (v.2), ambos referentes ao local sugerido pelo título.

Simbolicamente as palavras “terra” e “água” assumem ideias interessantes no que tange à vida, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 879), “Das águas, que também dão origem às coisas, distinguimos a terra, pelo fato de as águas precederem a organização do Cosmo, e a terra produzir as formas vivas.” A ideia de fertilidade e renascimento norteiam essas palavras, o que, por sua vez, nesse poema de Cardozo, não assumem essa perspectiva, mas sim a de preparação para o lugar idealizado no tocante ao descanso final; em outras palavras à morte.

Nota-se que o desejo de retorno referente a esse lugar de descanso é marcado pelos pronomes possessivos “meu” (v.3,10), “minha” (v.6) e “meus” (v. 16-17) para situar o próprio eu lírico. O eu não se esconde nesses versos, pelo contrário surge constantemente em todo o poema revelando a sua vontade de estar no lugar que é a “terra do meu nascer” (v.3).

O deslocamento da palavra “Alhures” (v.4) reforça o espaço físico, marcado pela palavra terra, no qual o eu lírico expressa repetidamente o seu desejo de retorno a sua cidade:

- Essa terra do meu nascer
Alhures
Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre,
A minha terra de morrer.

O deslocamento em torno da palavra “Alhures”, grafada com um recuo no verso, reforça a imagem relacionada ao distanciamento atual do sujeito com sua terra. O tom melancólico surge a partir desse aspecto saudoso que se manifesta em torno do eu lírico, uma vez que essa perspectiva se assemelha a uma canção do exílio, acima de tudo no que tange a fixação do sujeito em torno de Recife.

O espaço físico, Recife, marcado pela palavra terra, surge no poema como lugar ideal para o sepultamento do eu lírico. Notemos que já na primeira estrofe a imagem da morte surge sutilmente na palavra “fim” (v.5) e “sempre” (v.5), a qual é concretizada no último verso da estrofe, “a minha terra de morrer”.

As repetições marcadas pela palavra “seja”, e a aliteração da consoante /s/, reforça a imagem de água criada no verso dois, “Trazidos pelas águas”, de um fluir; em outras palavras, nota-se a reiteração da imagem da água nos versos, o que será recorrente em todo poema, uma vez que há a predominância desse elemento na construção de todas as estrofes: 1. Terra trazida pelas águas (v.1-2); 2. Chuva (v.7-8); 3. Espuma branca (v.11); e na 4, relacionada ao sepultamento, surge a imagem dos pés “mergulhados” (v.18).

É importante nos atentarmos às questões sonoras dessa estrofe, pois ocorre não somente a assonância do /e/ em praticamente todos os versos, com exceção apenas do verso quatro, que por sua vez contém somente uma única palavra; mas também da consoante fricativa /s/, acima de tudo nos versos dois, “Trazidos pelas águas”, e cinco, “Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre”. O jogo sonoro que envolvem essas figuras é formado, então, pela conjunção condicional “se”, formada pela aliteração do /s/ e assonância do /e/ em toda estrofe, e marcada repetidamente no quinto verso em “seja, e seja, e seja”. O fator de condição, “se eu morrer”, é marcada pelo desejo saudoso em torno da sua terra, Recife. Observa-se, também, que os versos três e seis se relacionam, uma vez que a rima entre suas palavras finais, “nascer” (v.3) e “morrer” (v.6), aproxima-as.

Embora as palavras nascer (v. 3) e morrer (v. 6) sejam palavras opostas, nesse poema assumem, a partir da subjetividade do eu lírico, uma relação de afinidade, pois o sujeito retorna à cidade de nascimento com o desejo de último regresso; em outras palavras de descanso final. A memória afetiva referente ao nascimento traz no sujeito um desejo de descansar nesse espaço físico onde ele deu os seus primeiros passos, tornando-se assim justificável a sua vontade de ser sepultado nessa terra.

Na segunda estrofe, com apenas 4 versos, nota-se o mesmo procedimento utilizado nos versos anteriores. A repetição da epizeuxe na palavra “depois” sinaliza para

o aspecto de uma chuva forte e duradoura que norteia a imagem dessa estrofe, que, por sua vez, se estendeu de “junho até setembro” (v.8):

07 Entre as bátegas de chuva:
 08 - Das suas chuvas de junho até setembro...
 09 - (**Depois... Depois... Quando depois...**) – talvez se ouça ainda
 10 O meu bater de coração.

Com efeito, diante da ação da chuva (v.7), e de repetições que envolvem essa mesma imagem (v.9), o eu lírico se coloca simbolicamente nas batidas do coração (v.10), o qual é acentuado pelo uso do pronome possessivo “meu” e o som marcado pelo eco oriundo das repetições em torno da palavra “**depois**”. O uso das reticências no verso nove sugere a continuidade dos fonemas, ou seja, das gotas de chuva batendo e fixa a imagem duradoura de uma chuva.

Nota-se que ocorreu nessa estrofe um processo gradativo em torno da intensidade da água, pois na estrofe anterior havia apenas uma menção às águas, apesar de serem elas o elemento matriz de sua terra; nessa estrofe, ocorre a troca dessa palavra para algo mais forte que são as “*bátegas* da chuva.” A sonoridade em torno dessa palavra traz a continuidade da imagem da chuva, pois o som marcado pelos fonemas b/ t/ g através do aspecto sonoro reforça essa ideia. Nota-se que muitos recursos foram utilizados em torno de uma mesma perspectiva, o que sugere um olhar mais atento a essas menções.

A imagem da chuva abundante ocasionalmente pode trazer algumas referências interessantes no tocante à melancolia, pois é constantemente relacionada ao choro, à solidão e tristeza – tal imagem pode ser formada no verso nove nas repetições de “**Depois... Depois... Quando depois...**”. Todavia, também se relaciona a fertilidade da terra, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p.235) “a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela”.

A terceira estrofe ainda reitera a água na imagem “palmas e franjas de espuma branca”, que, por sua vez, não somente reitera a imagem das ondas do mar, mas também renova a presença desse elemento no poema. No entanto, surgem outros elementos da natureza, os quais constroem imagens que potencializam ou sinalizam o próprio sujeito:

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

A anáfora no início dos versos onze e doze possibilita o surgimento de alguns elementos da natureza que até então estavam sendo norteados apenas pelas palavras terra e água. Nota-se que na terceira estrofe é acrescentado um novo elemento, o ar, no entanto a estrofe continua com os recursos utilizados nos versos anteriores, pois ocorre a presença da aliteração do /r/, oriundo das palavras “ar” (v.13) e “terra” (13), e da consoante /s/ que em “Passará” (v.14) traz, a partir da ideia do fluir, a imagem da água de volta.

É relevante notar que o eu lírico do poema revela traços de que está se unindo à terra, haja vista que o “ar” (v. 13) que ele respirou estará presente nesse espaço. Essa imagem se tornará mais forte na estrofe seguinte, pois o eu e a terra se une por completo ao ser enterrado (v.18).

A imagem de união entre o sujeito e a terra também pode ser vista na construção das estrofes, pois os versos que finalizam as estrofes um e dois afunilam, a partir do uso dos pronomes possessivos “minha” (v.6) e “meu” (v. 10), as imagens da paisagem para o eu. Da mesma forma, os versos que iniciam as estrofes dois e três se relacionam pela repetição da palavra “entre” que introduzem as estrofes. Tais recursos sugerem uma interdependência entre as três primeiras estrofes, que se relacionam não somente nas ideias que os norteam, mas também pela construção dos versos.

No entanto, a última estrofe se apresenta de maneira independente, pois se trata da total junção do eu com a terra, ou seja, a sua morte, tornando-se o ponto alto do poema, pois em torno da formação de imagens, que norteam a terra, água e ar, a última estrofe, a mais longa de todo o poema, sintetiza o estado melancólico do eu lírico em torno da sua condição de desejoso de uma terra longínqua:

16 E os meus pés sepultados,
17 Meus pés, e o percorrido por meus pés,
18 Mergulhados, confundidos, sedimentados
19 Na espessura desses longes,
20 - Tímidos, incertos, sem destino –
21 Por baixo do chão dos seus caminhos
22 Continuarão a caminhar.

Essa é a estrofe mais melancólica do poema, pois a ideia da morte se concretiza diante da imagem dos “pés sepultados”. Em conformidade, algumas palavras se relacionam sonoramente com o intuito de potencializar a imagem melancólica criada a partir dos “pés”, uma vez que eles estão “**mergulhados, confundidos, sedimentados**” (v.18).

Contudo, esse recurso retorna na estrofe no verso vinte em torno das palavras “Tímidos, incertos, destino”. Não é somente pela rima que essas palavras se relacionam,

mas também por se remeterem ao caráter de negatividade que envolve o poema. Nota-se que o sujeito a todo o momento se coloca em um lugar de inferioridade, pois na estrofe anterior surge esse sentimento em torno da grandiosidade dos ventos na “aragem das manhãs” (v.15). Esse comportamento é típico do temperamento melancólico, que potencializa o estado do sujeito e o coloca em um lugar de desvantagem com o mundo a sua volta.

É importante nos atentarmos de maneira mais específica à palavra “pés”, repetida nos versos 16, e duas vezes no verso 17, não somente pelas suas repetições ao longo da estrofe, mas também por ser ele, pela sinédoque, representação do eu lírico nessa estrofe. Simbolicamente, o referido termo remete à força, vejamos, por exemplo, Aquiles e Hefestos, os quais ambos revelaram as suas fraquezas diante dessa parte do corpo; os pés são, na verdade, o apoio da posição ereta e que revelam as marcas deixadas pelos caminhos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 695), “Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada”.

Nesse poema de Cardozo, a palavra “pés” está associada intimamente com a imagem de morte, pois toda estrofe propicia o percurso extenso que o sujeito percorreu até chegar ao último verso, que serve como conclusão, “Continuarão a caminhar”, para nortear o sentimento da finitude da vida diante do lugar de descanso que o eu lírico almeja.

Para Schopenhauer (2019, p. 35), a morte é abordada como um aspecto natural da vida, pois o “Nascimento e morte pertencem igualmente à vida, e formam contrapeso; um é a condição da outra; são as duas extremidades, os dois pólos de todas as manifestações da vida”. É nessa mesma perspectiva que o verbo “continuarão” (v. 22), forte e flexionado no tempo futuro, reflete na continuidade da vida em torno dos que já partiram.

Pode-se afirmar, então, que o uso de elementos da natureza surge, nesse poema, como fio condutor para a melancolia inserida no sujeito, que, por sua vez, utiliza-se dessas referências para marcar o aspecto formal e temático que envolve todo o poema. A palavra “terra” que inicia o poema sugere não somente um espaço físico, mas também faz referência a todo o processo que envolve o sentimento de morte presente no eu lírico; os “pés sepultados” (v.16) “continuarão a caminhar” (v.22) em torno desse lugar acolhedor e ao mesmo tempo melancólico que surge em todo o poema.

O eu lírico sempre aparece “desfalcado” e a sinédoque (a parte pelo todo) mostra essa fragilidade do sujeito. Na primeira estrofe, o eu só aparece em torno da terra de nascer/de morrer. Na segunda estrofe, é o coração que representa o eu. Na terceira estrofe,

o ar que ele respirou. E na última, o pé, elemento que fica em contato com a terra, e que centraliza a ideia de morte. Pensar no pé de morto, apontado para cima, mas ele pensa o pé fundido com a terra, inclusive caminhando por baixo dela, no íntimo dela. A terra, então, antes no significado de local de nascimento, terra natal, local geográfico, se apresenta em outro sentido nessa estrofe, é chão, lugar que se enterra.

Nota-se que a palavra “terra” irá surgir em outros poemas de Joaquim Cardozo norteando essa mesma ideia de morte, como é o caso, por exemplo, do “Soneto do Suicida”, a qual iremos propor uma discussão mais detalhada no item a seguir.

3.2 O melancólico suicida

Os elementos da natureza também surgem em outras produções de Cardozo contemplando a mesma perspectiva melancólica relacionada à morte. Além do poema discutido no item anterior, existem outros, como o “Soneto do suicida” publicado inicialmente como parte da obra teatral *De uma noite de festa* (1971):

“Soneto do suicida”

01 Com minhas próprias mãos abro esta porta
02 Que dá para o jardim do esquecimento
03 Onde vejo a cisterna e vejo a horta
04 De água e fruto inválidos. Movimento

05 De asas infinitas os ares corta
06 E fecha o meu aberto pensamento
07 No ponto essencial da linha torta
08 Que do ser é limite e acabamento.

09 Com minhas próprias mãos cultivo a terra
10 Da morte: a terra ex-terra, a finis terra,
11 E o adubo da Imemória manuseio

12 O gesto de lançar uma semente
13 É como um gesto de adeus; só e ausente,
14 Neste jardim eu próprio me semeio.
(CARDOZO, 2007, p. 382).

A ação de semear a própria morte marca a imagem central do “Soneto do suicida”, o qual é norteado por vários elementos da natureza, característica recorrente na poesia de Joaquim Cardozo, e de um discurso voltado à melancolia do sujeito.

O título apresenta alguém: o suicida. Todavia, esse sujeito inserido no título, nos versos do poema, é revelado como o próprio eu lírico, o qual é marcado pelos pronomes

“minhas” (v.1, 9), “meu” (v.6) e “me” (v. 14) e pelas conjugações do verbo em 1ª. pessoa do singular.

A forma do poema, soneto tradicional, dois quartetos e dois tercetos, com um esquema métrico ABAB ABAB CCD EED e predomínio em versos decassílabos, já releva o caráter formal e marca um estilo recorrente que envolve todo o poema.

Nesse aspecto, nota-se que a utilização do soneto petrarquiano, nesse poema, configura-se de maneira bastante interessante, pois a utilização do silogismo, característica dessa forma poética, apresenta-se de maneira mais racional e sistematizado, uma vez que se divide da seguinte maneira: 1. Tese: é apresentado o ambiente central do poema, o qual surge a ação do próprio sujeito diante do mundo a sua volta; 2. Desenvolvimento da tese: o aspecto psicológico do sujeito é posto diante do “jardim”; 3. Conclusão: a revelação do ato suicida.

Ademais, vale ressaltar que os sonetos cardozianos apresentam questões formais que são norteadas por algumas características fortes na obra do poeta pernambucano, uma vez que ele se mostrava atento aos procedimentos estéticos, como a versificação, por exemplo no que tange o uso das rimas. Contudo, notemos que para melhor compreensão dos sonetos cardozianos, como seus leitores mais recentes já apontaram, é necessário observar três aspectos relevantes:

[...] a apreciação dos sonetos de Joaquim Cardozo como hipótese de leitura tem alguns ancoradouros que se amarram: 1 – seus sonetos foram escritos em momento que a forma fixa tinha grande voga no contexto brasileiro, a ponto de poetas importantes intitularem suas respectivas publicações sob o título de *Livro de Sonetos*, tal como o fizeram Jorge de Lima e Vinícius de Moraes, ou Murilo Mendes com *Sonetos brancos*, afora a quantidade inumerável de sonetos publicados naquele momento; 2 – Joaquim Cardozo somente foi considerado como sonetista na antologia *Forma e expressão do soneto*, organizada por Paulo Mendes Campos (1952), com a ilustração de apenas um dos três sonetos que vieram a constituir outra composição tripartida que é “A aparição da rosa”; 3 – os seus leitores sempre deram atenção a outras partes e a outros aspectos de sua produção, sem relacioná-las com aquela forma fixa (CORREIA, 2018, p. 226).

Como afirma acima, Correia ressalta que embora Cardozo possua uma grande produção de sonetos, os seus leitores poucas das vezes se delimitaram em analisá-los centrados na forma fixa, sendo até os dias de hoje uma conjectura com discussões rasas a respeito. Tendo em vista essa demanda, e considerando a discussão que aqui propusemos, esse item propõe analisar o “Soneto do suicida”, buscando compreender como Cardozo se utilizou dessa forma fixa para propor uma discussão sobre o mais alto grau de melancolia: o suicídio.

Esse soneto foi inserido postumamente na obra *Poesia completa e prosa* (2007). No entanto é relevante evidenciar que ele se encontra na seção “Outros poemas” presente na edição organizada pela editora Nova Aguilar em 2007. Por outro lado, o mesmo poema também está presente na peça teatral *De uma noite de festa*, editada em 1971 pela Editora Agir. Na peça, esse soneto surge em forma de “voz” presente na narrativa. *De uma noite de festa* narra a história de quatro personagens que percorrem um longo caminho para encontrar um animal, o boi, o qual é uma metáfora para representar os sonhos e uma busca para dias felizes. No decorrer desse trajeto, estes personagens encontram outras figuras que os levam até o boi, dialogando, assim, com questões relacionadas à vida e morte.

João Denys Araújo Leite, em “O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações”, apresenta algumas considerações relevantes sobre as obras teatrais de Cardozo, nas quais nos revela que:

O Teatro de Cardozo situa-se singularmente no imaginário estético brasileiro. O conjunto de seus textos teatrais é diferente da produção dramatúrgica do e sobre o Nordeste **porque é um teatro da morte, assim como o é toda a sua poesia. Não a morte destruidora da vida e das 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.** (LEITE, 2017, p. 6, grifo nosso).

Neste panorama, o “Soneto do suicida” é um fragmento retirado do livro *De uma noite de festa* que evoca como tema central a morte. Encontra-se no terceiro quadro da peça, item esse que explica, em seu início, algumas questões relevantes para podermos compreender esse soneto, como é o caso, por exemplo, da palavra “jardim”. Vejamos esse trecho na peça para que possamos relacionar essa palavra com o soneto supracitado:

POETA
O mundo todo é um jardim,
Só de uma flor, só, florido,
Mas a flor desaparece,
Em seu lugar nasce o fruto,
Logo após, este apodrece,
Deixando livre a semente,
Que sob a terra fenece
Para voltar numa planta,
E numa flor novamente.
Campo do sonho e do amor
Todo este mundo é um jardim,
Florido só de uma flor.
(CARDOZO, 2017, p. 161).

Vejamos que ao complementar a metáfora “jardim”, relacionada ao mundo, surgem, também, as palavras “flor”, “fruto” e “semente” como uma forma de representação da vida, em que, em meio a um processo natural da vida, ocorrem

inconstantes ações que resultam em finalidades distintas: nascer, crescer, morrer e renascer.

A morte, nesse caso, surge como ação natural e dinâmico da vida humana, e, ao relacionarmos ao “Soneto do suicida”, percebe-se não somente a relação do campo semântico voltado à elementos da natureza, mas também o emprego de imagens referentes à vida nas variadas situações que a envolvem:

Com minhas próprias mãos abro esta porta
Que dá para o jardim do esquecimento
Onde vejo a cisterna e vejo a horta
De água e fruto inválidos. [...]

Nos versos iniciais, o eu lírico já aparece, e ocorre a primeira metáfora referente à palavra jardim, a qual pode se referir ao mundo, como também pode simbolicamente se remeter ao paraíso¹⁶; em outras palavras em um lugar idealizado pelo sujeito. Se delimitarmos a palavra “jardim” como referência ao Paraíso, nota-se que essa seria a segunda menção ao ato suicida, que, como dito, já consta desde o título.

Percebe-se que esse ambiente apresentado pelo eu lírico é farto, uma vez que o campo semântico formado por elementos naturais como “jardim”, “horta”, “água” e “fruto” é nortado em toda estrofe. Contudo, contrapondo-se a essa imagem de abundância e crescimento surge com o uso da anadiplose, figura de linguagem que repete a mesma palavra no mesmo verso, com o verbo “vejo” para se referir a “cisterna” e a “horta”, nas quais se dirigem às palavras “água” e “frutos”. Ora, a água possui uma simbologia forte sobre a origem da vida, força, e purificação, já a palavra fruto possui uma simbologia de abundância e crescimento. No entanto, contrapondo-se a essa ideia, o eu lírico complementa o verso com o adjetivo “Inválidos” (v.4), anulando, assim, essas ações esperadas. Com isto, o sujeito poético reafirma uma falta de perspectiva diante do cenário em sua volta, pois mesmo diante de uma paisagem próspera, com frutos e água, para ele tudo é melancólico.

Burton (2011) em seu livro *A anatomia da melancolia* revela que em toda paisagem, sentimento ou situação há espaço para o rebaixamento, pois segundo ele “mesmo em meio aos risos há tristeza [...] mesmo em meio às nossas festas e alegrias, [...] há mágoa e dissabor; [...] para cada dose de mel, provavelmente encontrarás um galão de fel; para cada punhado de prazer, uma libra de dor” (BURTON, 2011, p. 33). Tais

¹⁶ De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 512) “O jardim é um símbolo do Paraíso terrestre. [...] Sabe-se que o Paraíso terrestre de Gênesis era um jardim”.

observações norteiam acima de tudo o temperamento de determinado sujeito, que, por sua vez, se estiver afetado pela melancolia irá ser norteado por essas implicaturas, que em meio a sua condição quebram qualquer imagem próspera e alegre que se apresenta em sua vida, reafirmando que independente do ambiente exterior, tudo se torna triste e sem perspectivas futuras.

Ao retornarmos ao poema, nota-se que o eu lírico ao se deparar com a imagem próspera do ambiente em sua volta ele se retrai ao “fechar o seu aberto pensamento”, como se observa pelo uso do *enjambement*, que por sua vez une a primeira com a segunda estrofe:

Com minhas próprias mãos abro esta porta
Que dá para o jardim do esquecimento
Onde vejo a cisterna e vejo a horta
De água e fruto inválidos. **Movimento**

De asas infinitas os ares corta
E fecha o meu aberto pensamento
No ponto essencial da linha torta
Que do ser é limite e acabamento.

Ocorre entre os versos quatro e cinco uma continuação vocabular, os quais apresentam um novo elemento da natureza, “ar” (v.5), que até então estava centrado apenas no “jardim” e “água”. As imagens formadas na primeira estrofe são quebradas na passagem para a segunda estrofe, o que ocasiona o desfecho da tese formada pelo eu lírico; tudo, incluindo o campo semântico, volta-se para o ambiente, o que por sua vez é norteado por uma paisagem natural e, para o eu lírico, misteriosa.

As rimas em um primeiro momento parecem não ter muita relação, a não ser o seu recurso sonoro em 1. “porta”, “horta”, “corta” e “torta”; 2. “esquecimento”, “movimento”, “pensamento” e “acabamento”; no entanto, juntas, assumem duas perspectivas distintas: 1. Ação corporal; 2. Ação psicológica. O campo semântico do primeiro item se volta para o ato no qual o eu lírico se dirige; o segundo se volta para o aspecto reflexivo a qual ele se encontra. Esses movimentos só ficam claros nos tercetos finais.

Como característica do soneto, o primeiro terceto já sinaliza para uma conclusão dos atos referentes ao que foi exposto nas estrofes anteriores, no entanto o eu surge novamente em uma mesmo processo de repetição no início do verso (“Com minhas próprias mãos”). Nota-se que ocorre o mesmo procedimento no verso um e verso nove, uma vez que se repete quase integralmente as mesmas palavras. Tal recurso reafirma a

ação do próprio sujeito diante do possível ato suicida, o qual fixa, pelo uso do pronome possessivo “minha” (v.1,9), a sua própria imagem:

Com minhas próprias mãos cultivo a terra

Da morte: a terra ex-terra, a finis terra,
E o adubo da Imemória manuseio

A palavra terra surge com mais frequência que a palavra morte, que por sua vez aparece apenas no verso dez, no entanto, nesses versos, os dois termos se relacionam. A “terra da morte” (v.9-10) abre espaço para a menção ao ato suicida proposto no título do poema. Na psicanálise, a ideia do suicídio de acordo com Lambotte (2000) é apresentado como “alternativa do absurdo”:

Poderíamos considerar, assim, a alternativa do absurdo – ou suicídio ou derrisão, como a escolha derradeira entre estas duas possibilidades: de um lado, a ideia platônica do absoluto, do outro, o vulgar das condições humanas. Se o suicida opta pelo absoluto, é que ele não quer correr o risco de não ter tudo e prefere correr aquele de perder-se a si mesmo para salvaguardar a integridade de seu ser.

[...] Do vulgar, entendido como a capacidade quase inconsciente, para um sujeito, de selecionar em seu meio os elementos que poderiam entrar em correspondências com seus próprios fantasmas, de modo a cumpri-los parcialmente num compromisso bem-sucedido de imaginário e de realidade, o suicida não faz seu objeto, prisioneiro que está do absoluto de seu desejo (LAMBOTTE, 2000, p.143).

O aspecto narcisista contempla o ato suicida, pois o eu centra-se apenas em si diante da sua condição. A ação de tirar a própria vida, de acordo com Lambotte, pode ser norteadas por duas perspectivas: 1. o absoluto; 2. o vulgar. Nota-se que ambas, cada uma a seu modo, sugerem a ideia de evasão do sujeito diante de algo que o atormenta, sendo, então, uma ideia fixa que possivelmente irá satisfazer o seu desejo referente ao que ele procura.

O ato suicida é caracterizado por seu momento antes da ação final de tirar a própria vida. Albert Camus (2008) ao discutir sobre o referido assunto, ressalta que

Sempre se tratou o suicídio apenas como um fenômeno social. Aqui, pelo contrário, trata-se, para começar, da relação entre o pensamento individual e o suicídio. Um gesto desses se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra. O próprio homem o ignora. Uma noite, ele dá um tiro em si mesmo ou se joga pela janela. (...) Começar a pensar é começar a ser atormentado. A sociedade não tem muito a ver com esses começos. O verme se encontra no coração do homem. Lá é que se deve procurá-lo (CAMUS, 2008, p. 18-19).

Vale ressaltar o aspecto consciente do eu lírico diante do seu ato suicida, uma vez que desde os primeiros versos ele se revela como o principal causador das ações desenvolvidas no poema. Nota-se o aspecto reflexivo (v.6) e pessoal (v.1,6, 9, 14) que o

sujeito releva sobre si, e onde possivelmente ele irá terminar. É relevante ressaltar que, segundo Alfred Alvarez (1999), “Um suicídio sério (...) é um ato de opção cujos termos são inteiramente deste mundo: um homem morre por suas próprias mãos porque crê que a vida que tem não vale a pena ser vivida”. Nesse sentido, a morte é vista como um processo de evasão para os problemas.

Contudo é relevante mencionar que existem situações em que podemos encontrar um estado duplo no melancólico, que permeia por imagens da morte e, em seguida, da vida. Como afirma Jean Starobinski (2016, p. 32) “Os melancólicos desejam ora viver, ora morrer; acreditam que se armam ciladas contra eles; choram sem razão, murmuram frases absurdas, depois começam a rir abruptamente [...]”. Em outras palavras, existe uma fragilidade densa em torno do sujeito afetado por esse estado, que se encontra em desajuste com o mundo, e que, diante disso, criam rivalidades externas contra si.

Diante dessas considerações, ainda na terceira estrofe, percebe-se a menção repetidamente à terra (v.9-10), (“Da morte: a **terra** ex-**terra**, a finis **terra**,”). Tal repetição revela a sua importância no poema, uma vez que sugere não somente o local do seu ato suicida, mas também o enterramento de si; em outras palavras a sua morte. Nota-se que o recurso de reiteração dessa palavra proporciona também no poema a ideia de despedida do sujeito com os espaços a sua volta, o que por sua vez abre espaço para o desfecho do poema:

O gesto de lançar uma **semente**
É como um gesto de adeus; só e ausente,
Neste jardim eu próprio me semeio.

A última estrofe é forte e reflexiva, pois surge não somente o adeus (v.13), mas também a esperança em torno de “lançar uma semente” (v.12). O eu lírico finaliza o poema no mesmo ambiente que o iniciou. O jardim é o lugar do seu suicídio, da mesma forma que o semear (v. 14) se remete ao seu sepultamento.

O campo semântico voltado aos elementos da natureza mais uma vez se relaciona com a morte, ideia central do poema. O lançar de uma semente sugere o adeus do eu lírico, como também nos remete a ideia de renascimento, o qual encontra a paz na terra cultivada.

A utilização do soneto, nesse poema, sugere não somente o caráter racional do poema, mas também reafirma uma marca autoral de Cardozo ao trazer o estado de discernimento do sujeito, diante de uma densidade temática que é própria de sua poesia. Por isso, nota-se que há uma consciência em todo poema do eu lírico diante da sua própria

condição, o “lançar de uma semente” é o adeus do sujeito, seu último ato antes de semear a própria morte. Destaca-se a imagem da solidão na firmação do suicídio, que reforça a ideia de Octavio Paz (2014) referente à morte: “Nascer e morrer são experiências da solidão. Nós nascemos sozinhos e morremos sozinhos. Nada é tão grave quanto esse primeiro mergulho na solidão que é nascer, com exceção dessa outra queda no desconhecido que é morrer” (PAZ, 2014, p. 190).

Vale notar que a morte, na poesia de Cardozo, assume não um lugar sombrio relacionado ao medo do sujeito referente ao desconhecido, mas sim engloba uma perspectiva densa diante da plenitude da vida. Dessa forma, embora ocorra uma densidade temática em torno do suicídio, o eu lírico se expressa com a maior naturalidade em seu discurso, o que sugere um tom de melancolia leve, em outras palavras, ele se mostra ativo diante da situação, mas não o suficiente para contorná-la.

A propósito, é relevante evidenciar que a temática da morte na poesia cardoziana ganhou ênfase na leitura crítica de José Guilherme Merquior em seu ensaio de 1965 “Uma canção para Cardozo” referente a “Canção elegíaca”. Esse ensaio foi a primeira grande crítica no que tange à melancolia na poesia do poeta pernambucano, o qual o ensaísta brasileiro apresentou esse estado como expressão máxima presente nesse poema, não apenas pelo tom, mas acima de tudo pela subjetividade e intimismo inseridos nas ações do eu lírico diante de um luto antecipado, o que por sua vez afirmou o caráter melancólico do sujeito diante da morte, pois segundo Merquior (2013),

A melancolia pela morte da Amada na canção de Cardozo, melancolia radical, faz compreender por que a atitude do Poeta diante dessa morte de musa é tão pouco ou nada petrarquiana. É assim, porque toda a fidelidade do Amante é a este mundo; porque ele nunca põe sua confiança em nenhum outro. Contudo, admitida essa visão do caso, que dizer das relações entre canção, entre o próprio canto, e melancolia? Com efeito, a melancolia induz ao canto. A consciência sem projeto que é o melancólico tende a encontrar uma compensação para sua inércia na canção [...] (MERQUIOR, 2013, p. 36).

Observa-se que o crítico Merquior relacionou o canto (poema) à melancolia, em que o sujeito lírico é completamente conduzido por este sentimento para compor os seus versos. Nota-se que o formato do poema na perspectiva da “Canção” é discutido como fator determinante entre o sujeito e a sua melancolia.

Outros nomes se delimitaram a discutir a temática da morte na obra poética de Cardozo, a exemplo de Antônio Hoauiss (1976) no texto “Sobre Joaquim Cardozo”, e chama a atenção ao fato desse poeta pernambucano se voltar para a finitude da vida de maneira natural, pois

O amor telúrico no poeta confunde-se ou deflui do amor da vida e do amor da morte, pois tudo se integra num só ciclo essencial e natural, cuja aceitação é a mais pura liberdade humana – a consciência da necessidade. Dia virá, pois, em que a morte – depois que o homem houver resolvido os problemas da vida, sobretudo da vida social, cujos distúrbios e irracionalidades tumultuam a vida individual biopsicológica, e não o reverso – dia virá em que a morte, em devendo chegar (mas não antes), será saudade pelo homem marcado. (HOUAISS, 1976, p. 193).

Esse aspecto consciente da morte, na poesia de Cardozo, surge em versos como em “Filho pródigo”, “Minha mãe! Aqui estou./ Velho, doente, já bem próximo da morte” (CARDOZO, 1971, p. 162); ou em preces como “Nossa Senhora da Conceição”, “Agora que já estou perto do fim/ Por vossas mãos, espero, conduzi-me/ Ao limiar da sombra de onde vim”. (CARDOZO, 2007, p. 385). O poema em que a morte surge como algo cotidiano na vida do eu lírico se destaca em versos como o de “Morte amiga”, inserido no livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981):

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, 1981, p. 40).

A familiaridade do sujeito lírico com a morte não ressoa apenas em seu aspecto de aceitação, mas sim no estado de espírito em saber que em determinado momento será a sua vez, pois o eu lírico de “Colóquio dos violentos” já afirmou: “[...] a morte por mim é insinuante e suave” (CARDOZO, 1971, p. 168).

É relevante ressaltar também que Houaiss (1976) observou na poesia de Cardozo uma junção entre a melancolia e a morte, mais especificamente em torno de uma visão do mundo em sua totalidade, pois segundo ele

Marcando aquele tipo de estruturação por refrão, o tom interjetivo, de certo modo característico dos versos para serem declamados, ocorriam com relativa frequência, dando ao seu intimismo um tom participante – frequência reduzida na sua segunda fase não por aumento de intimismo, mas por fusão do eu no outro, completude de vivência intro e extrospectivo do mundo em sua totalidade, salvo em *Prelúdio e elegia de uma despedida*, em que os tons interjetivos retornam, mas já então como outra função, a de convicção interior. Era um interjetivo que nem defendia contemplação alvissareira de imprevistos, nem realçavam apenas alguns aspectos externos exóticos (ainda), antes era carregado de um tônus afetivo, quando não melancólico, mas de melancolia sábia, a melancolia do humor, a melancolia do belo aceitar da vida, mas com ressignificação provisória ante sua feiura conjuntural, já que a vida era – e é, mesmo como preparação para a morte – essencialmente digna de viver-se. (HOUAISS, 1976, p. 197).

Nesse sentido, para Houaiss a poesia cardoziana se destaca por seu caráter de racionalidade diante dos versos, uma vez que termos tão subjetivos como a morte apresenta certa consciência em torno da inevitável condição humana.

Nesse percurso, na obra poética de Cardozo, percebe-se que ao longo da sua produção sempre houve referências à morte, em suas mais variadas representações poéticas. No entanto, destaca-se o aspecto suave que envolve alguns dos seus poemas no tocante a essa temática, que por sua vez clamaria por uma densidade típica do enlutado.

No entanto, mesmo diante da aceitação da morte ocorre também, em muitos exemplos, a dor oriunda da perda, como nos versos dolorosos da “Canção Elegíaca” de *Signo Estrelado*, em que surge esse sentimento até antecipadamente.

Essa dualidade existente na obra poética de Cardozo revela que sua poesia não se distancia do aspecto subjetivo que envolve a humanidade, em suas mais variadas situações cotidianas. O eu lírico cardoziano observa, absorve e, em muitos casos, sofre melancolicamente pela perda do objeto; seja referente ao espaço e/ou à vida.

O olhar sensível da poética cardoziana nos revela não somente a condição humana, mas também os registros de um autor que observou a finitude da vida em suas mais diversas situações pessoais ou coletivas, e que, da mesma forma, conhecia os procedimentos formais para desenvolver as suas ideias, não somente às formas poéticas, mas também no tocante a teoria referente à melancolia ou a temas diversos.

CONCLUSÃO

O poeta da rigidez dos versos minuciosamente construídos é o mesmo que deixou a melancolia se instaurar em alguns poemas da sua vasta obra. Da mesma forma, esse estado percorre por vários gêneros poéticos de Cardozo, a exemplo do soneto, elegia, canção e réquiem.

No decorrer dos capítulos desse estudo foi evidenciado que a nota melancólica em torno dos poemas analisados não se apresenta de maneira independente, mas sim como parte de um processo estético, que firma em alguns casos uma marca autoral, em torno da tessitura poética de Cardozo; em outras palavras, não é somente o tema que é colocado em ênfase, mas também a forma e os recursos poéticos que esse poeta pernambucano utilizou em algumas das suas produções.

Vimos que no primeiro capítulo a solidão surge como uma situação de desarticulação do sujeito com os espaços a sua volta, no entanto esse sentimento não ocorre de maneira isolada, mas sim em conformidade com o estado melancólico. Da mesma forma, nota-se que alguns poemas que compõe esse grupo, a exemplo do “Só”, primeiro poema analisado, os recursos sonoros, como a aliteração do /s/ e assonância do /o/, surgem como ponto central nessas composições, tornando-se mais do que um eco ocasional, mas sim a palavra cerne de toda composição. A forma do poema também não se distancia dessa ideia, uma vez que a brevidade potencializa não somente o estado do sujeito, mas o próprio efeito lírico que o poema produz.

A solidão que surge nos poemas aqui analisados é breve (em sua exposição) e densa, mas que permite com que o sujeito lírico constantemente projete imagens em torno de si, a exemplo do poema “Só” em sua descrição “Sou o mais só deste mundo”. Nota-se que a brevidade formal do poema é algo proposital, típico do poeta lírico, pois segundo Staiger (1975, p. 75) a “pequena extensão pertence à essência do lírico”.

Joaquim Cardozo, em torno de alguns dos seus breves poemas, não desperdiça palavras, colocando-as propositalmente para intensificar a criação de imagens em torno do eu lírico, como podemos notar em seu “Soneto do indigente”: “Quando eu morrer me enterrem em cova rasa,/ Transportando o meu corpo numa rede/ Suspensa de um varal. Uma parede/ **Só**, de terra **só**, seja **a minha casa**” (CARDOZO, 1971, p. 196, grifo nosso). Nota-se que ocorre uma indicação explícita à solidão, que norteia a repetição da palavra “só”, que, por sua vez, contribui para a criação de imagens que os versos sugerem.

Os poemas que constam no primeiro capítulo desse estudo apontam para uma solidão guiada pela melancolia, mas que a todo o momento revela a imagem do eu inserido no poema, uma imagem que nem sempre é de si, mas que de certa forma é recriada por ele em seu discurso em torno do outro.

Já no segundo capítulo, “Melancolia e tempo”, nota-se outra conjectura importante na poesia de Joaquim Cardozo, que representa um grupo de poemas em que as referências de outras áreas, como as artes e as exatas, norteiam o campo semântico do poema como recurso explicativo, em alguns casos até de maneira científica, como pudemos perceber na “Canção de um tempo sem tempo”.

A junção que ocorre entre a poesia, melancolia e o tempo se apresenta nos poemas analisados no segundo capítulo desse estudo de maneira íntima, uma vez que ocorre a recorrência de um procedimento na poesia de Cardozo, e que de certa forma se assemelha as questões teóricas que envolvem a melancolia: o processo de repetição. Em todos os poemas que compõem esse estudo a melancolia era notada, também, pela repetição de palavras e/ou figuras de linguagem inseridos em determinado poema. Nota-se, por exemplo, que na canção que compõe a primeira análise do segundo capítulo o processo repetitivo que envolve os versos revela um eu lírico preso em um espaço de tempo próprio; em outras palavras, preso em uma ideia fixa. A melancolia é descrita, em menor ou maior grau, como estado que faz com que o sujeito não projete uma ação futura, ocasionando no melancólico o retorno constante a um mesmo pensamento.

A imagem circular, que surge em alguns poemas de Cardozo, faz com que o sujeito se prenda a uma ação dolorosa de um tempo cíclico. Vejamos que na “Canção de um tempo sem tempo” o gênero poético dessa composição não somente se apresenta em sua gênese (voltado a musicalidade), mas também contribui para o aspecto circular que envolve todo poema. De toda forma, como já mencionado anteriormente, a poesia desse poeta pernambucano é repleta de imagens, no entanto é relevante notar que as formas poéticas escolhidas para cada composição têm uma junção íntima com a temática do poema, uma vez que nesse exemplo citado acima a canção auxilia nesse processo de repetição de palavras.

A ideia de melancolia e tempo se volta na poesia cardoziana, nos poemas analisados, como uma forma do eu lírico “cantar” a virtuosidade do tempo; em outras palavras na sua ação em torno de uma vida que está se esgotando, e, na mesma medida, apresenta um tom pessimista da vida.

Não obstante, mas que surge como um resultado final do estado melancólico no sujeito cardoziano, a morte se apresenta em versos de extrema melancolia. Não é a dor oriunda do luto, a qual aqui não ocorre melancolia, mas sim a de um eu lírico que observa e retorna para si a futura perda do objeto, uma vez que ele se mostra consciente dessa ação, como se nota nos versos de “Colóquio dos violentos”: “[...] a morte por mim é insinuante e suave” (CARDOZO, 1971, p. 168).

O uso de alguns gêneros poéticos chama bastante a atenção na obra cardoziana como um todo, e no tocante à morte o uso de elegias e sonetos revelam o caráter formal a qual o tema clama. Desse modo, mais uma vez, destaca-se o fato de que a forma do poema não se distancia do aspecto melancólico que surge no eu lírico, o que nos sugere que ele seja guiado pelo aspecto formal da composição, e não somente pelo seu estado melancólico.

Além disso, nota-se que o campo semântico voltado a elementos da natureza se revela como uma marca autoral cardoziana no tocante à morte, uma vez que nos poemas analisados no último capítulo ocorre uma abundância em torno dessa proposição, o que acarreta uma junção entre o eu lírico e a natureza, tornando-se em alguns casos um só, como pudemos perceber no poema “Recife – Várzea- último retorno”.

Diante dessas considerações, observa-se que a melancolia é inserida na poesia de Joaquim Cardozo como parte, não menos importante, de uma construção intensa em torno da sua produção poética. Os poemas aqui analisados revelam não somente uma familiaridade do sujeito com a referida condição, mas também reforça através de alguns gêneros poéticos a junção entre a temática e a forma.

Por isso, a melancolia pode esclarecer algumas formulações inseridas na obra poética de Cardozo, acima de tudo nas publicações a partir de 1970, fase final de sua produção, uma vez que ocorre nessas produções uma intensificação temática em torno de questões voltados ao humano-filosófico.

Cardozo conseguiu acionar, acima de tudo em suas obras a partir de 1970, um estilo singular em torno da perspectiva do seu sujeito lírico, pois ao cotejar alguns gêneros poéticos e, em seguida, em alguns poemas acrescentar a densidade lírica provocada pela melancolia, sua poesia tornou-se a expressão mais fiel de um poeta engenheiro; seus versos são minuciosamente arquitetados em seus poemas, os quais penetram nas mais variadas expressões poéticas em torno da vida, do exagero e da morte.

No universo poético de Joaquim Cardozo, a melancolia costuma expressar o conflito entre o ser e o mundo, que “Pela sombra das palavras/Vê-se a forma que se

estima” (CARDOZO, 2007, p. 377). Trata-se aí de uma escrita densa e que não desvincula o sujeito como um ser que sofre diante da sua composição. Por isso, a sensibilidade à dor, típico do comportamento melancólico, na poesia cardoziana resulta em uma das descrições mais fiéis em torno da vida, em suas mais variadas situações de desconforto diante do mundo.

Referências

ALVAREZ, Alfred. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ANTUNES, Taciana. “Convívio e solidão”. in: *Suplemento Cultural: Engenharia e arte*. Estado de Pernambuco, Ano XII. Agosto de 1997.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia: a primeira partição: causas da melancolia*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

_____. *A anatomia da melancolia: volume 1: Demócrito Júnior, Ao leitor*. Curitiba: Editora UFPR, 2011.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2008.

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

_____. “Poemas inéditos de Joaquim Cardozo”. in: *Jornal do commercio*. Pernambuco, 1997.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971

_____. *Signo Estrelado*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

_____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. “Recife. Versos de outubro”. in: *Revista do Norte*. Ano II, N. 6, 1924.

_____. “Só”. in. *Módulo*. n. 52, p.23, dez./jan.1978-1979.

_____. *Um livro aceso e nove canções sombrias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

_____. *Teatro de Joaquim Cardozo*: Obra completa. Recife: Cepe, 2017.

_____. *Poemas selecionados*. Recife: Bagaço, 1996.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CORREIA, Éverton Barbosa. “Dicção individual e intervenção pública em “Três sonetos positivos”, de Joaquim Cardozo”. *Letras de Hoje*: estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa. Vol. 53, n. 2, 2018.

CORREIA, Éverton Barbosa; RAMOS, Vinícius Esteves. “Levantamento textual para edição crítica do livro *Poemas* de Joaquim Cardozo”. in: *Gláuks*: Revista de letras e artes. Vol. 19, n. 2. Viçosa: UFV, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

CÍCERO, Marco Túlio. *Saber envelhecer e A amizade*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Rio de Janeiro: Terceira Margem, 2004.

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

DAMATTA, Roberto. *A Casa & A Rua*: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia*: À sombra do espetáculo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2019.

FORTUNA, Felipe. Cardozo, a equação do lirismo. in: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2008.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*, 1992. Disponível em: http://novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/66/20080625_luto_e_melancolia.pdf. acesso em 04 de maio de 2020.

_____. *O mal-estar na cultura*. Volume XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1931.

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

GESTEIRA, Sergio Fuzeira Martagão. “Alguns aspectos da Paisagem em Joaquim Cardozo”. in: *Gláuks*: Revista de letras e artes. Vol. 19, n. 2. Viçosa: UFV, 2019.

HIPÓCRATES, Aphorismes. *Oeuvres complètes d’hippocrates*. Disponível em: <https://archive.org/details/oeuvrescompltes04hippgoog/page/n596/mode/2up>. Acesso em 04 de maio de 2020.

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

JÚDICE, Nuno. *O processo poético: estudos de teoria e crítica literárias*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1968.

LEITE, João Denys Araújo. O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações. In: CARDOZO, Joaquim. *Teatro de Joaquim Cardozo: Obra completa*. Recife: Cepe, 2017.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

LEAL, Cesar. “O universo poético de Joaquim Cardozo”. in_. CARDOZO, Joaquim. *Poemas selecionados*. Recife: Bagaço, 1996.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Boitempo, 2015.

MELO, J. M. C. de Albuquerque e. In: *Revista do Norte*. Ano II, N. 6, 1924.

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

NETO, Geneton Moraes. *Caderno de confissões brasileiras: dez depoimentos, palavra por palavra*. Front Cover. Editora Comunicarte, 1983.

NIEMEYER, Oscar. “Opinião”. in_. *Jornal do CREA PE*. N.42, Agosto/Setembro de 1997.

NIEMEYER, Oscar. Opnião. in_. *Jornal do CREA PE*. N.42, Agosto/Setembro de 1997.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e melancolia: ensaios médicos-filosóficos*. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Contraponto, 2009.

PONTES, Marcelo. “A paz solitária do poeta”. in: *Veja*. Nº 220, 22 nov. 1972.

SCLIAR, Moacyr. *Saturnos nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. *A tinta da melancolia: Uma história cultural de tristeza*. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudo sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITROW, G. J. *O que é tempo: uma visão clássica sobre a natureza do tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005