



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

**ALÍCIA LIMA PASCOAL RODRIGUES**

**REPRESENTAÇÕES DO CAJU EM *POEMAS* (1947), DE JOAQUIM  
CARDOZO**

**JOÃO PESSOA - PB  
2024**

ALÍCIA LIMA PASCOAL RODRIGUES

**REPRESENTAÇÕES DO CAJU EM *POEMAS* (1947), DE JOAQUIM  
CARDOZO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) na área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha Poéticas da subjetividade.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Elaine Cristina Cintra

João Pessoa – PB

2024

ALÍCIA LIMA PASCOAL RODRIGUES

**REPRESENTAÇÕES DO CAJU EM *POEMAS* (1947), DE JOAQUIM  
CARDOZO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) na área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha Poéticas da subjetividade.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elaine Cristina Cintra

Aprovado em 31/01/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

Documento assinado digitalmente  
 **ELAINE CRISTINA CINTRA**  
Data: 31/01/2024 13:21:41-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

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

Documento assinado digitalmente  
 **MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES**  
Data: 01/02/2024 08:09:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Profa. Dra. Moama Lorena De Lacerda Marques  
(Examinadora – UFPB)

Documento assinado digitalmente  
 **JOELMA SANTANA SIQUEIRA**  
Data: 31/01/2024 14:22:46-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dra. Joelma Santana Siqueira  
(Examinadora – UFV)

João Pessoa – PB  
2024

## Catálogo na publicação Seção de

R696r Rodrigues, Alícia Lima Pascoal.

Representações do caju em Poemas (1947), de Joaquim Cardozo / Alícia Lima Pascoal Rodrigues. - João Pessoa, 2024.

93 f. : il.

Orientação: Elaine Cristina Cintra. Dissertação  
(Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Cardozo, Joaquim, 1897-1978. 2. Crítica literária. 3. Poesia brasileira moderna. 4. Lírica regionalista. 5. Caju - Representações simbólicas. I. Cintra, Elaine Cristina. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82.09(043)

## Catálogo e Classificação

Elaborado por MAGNOLIA FELIX DE ARAUJO - CRB-15/883

“Certa madrugada, sentindo o perfume dos cajueiros da Boa Viagem, Assis Chateaubriand disse: “Tenho um cajueiro dentro do coração”. Como nesse, em outros corações nordestinos, o cajueiro rebenta.”

(Mota, 2015 p. 165)

Aos meus pais, por tudo.  
Ao meu marido, por tanto.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, sempre presente, que me permitiu realizar este sonho.

Aos meus pais, Rosilene e Ariosvaldo, verdadeiramente meus maiores apoiadores, por sempre acreditarem em mim.

Ao meu marido, Wesley Rodrigues, por ser o meu maior incentivador e me lembrar todos os dias durante a jornada que eu seria capaz.

Ao meu irmão, Ariosvaldo Filho, por sempre estar presente.

À professora e orientadora Dr<sup>a</sup> Elaine Cristina Cintra, pelas preciosas aulas de poesia, por sua competência, profissionalismo e dedicação que foram fundamentais neste e em outros momentos da minha vida.

Aos meus amigos, que contribuíram com as suas palavras de encorajamento. Em especial, Thayná e Larissa.

À CAPES, pelo apoio financeiro ao longo do curso.

## RESUMO

A presente pesquisa busca entender os procedimentos poéticos com que Joaquim Cardozo modula sua subjetividade lírica em suas imagens do caju, e como isto revela a originalidade dos seus poemas. Para isso, tendo como *corpora* as suas primeiras composições líricas publicadas em livro, a saber, em *Poemas* (1947). Os objetivos elencados foram: 1) Explorar as diversas nuances literárias, culturais e artísticas relacionadas à presença do caju na literatura brasileira e artes plásticas. 2) Entender a maneira com que Joaquim Cardozo se utiliza da imagem do caju para registrar as questões regionais, e como tal escolha implica em uma proposta sobre o assunto, dentro de uma construção estética autoral. E no terceiro, objetiva-se discutir a complexidade do lirismo amoroso na poesia de Joaquim Cardozo, buscando entender como Cardozo se utiliza da imagem do caju para discorrer poeticamente sobre o sentimento amoroso. O referencial teórico coletado para esta pesquisa centra-se nos estudos deixados por Gilberto Freyre (1996), Antônio Dimas (1996), Souza Barros (1972) Fernando Py (1942), Houaiss (1976), Octávio Paz (1996), com o intuito de entender uma das maneiras que este poeta representou a região pernambucana.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira moderna; Joaquim Cardozo; Lírica regionalista; Caju.

## ABSTRACT

The present research seeks to understand the poetic procedures through which Joaquim Cardozo modulates his lyrical subjectivity in his depictions of the cashew, and how this reveals the originality of his poems. To achieve this, focusing on his early lyrical compositions published in the book "Poemas" (1947), the objectives outlined were: 1) Explore the various literary, cultural, and artistic nuances related to the presence of the cashew in Brazilian literature and visual arts. 2) Understand how Joaquim Cardozo uses the image of the cashew to address regional issues and how such a choice implies a proposal on the subject within an authorial aesthetic construction. Thirdly, the aim is to discuss the complexity of amorous lyricism in Joaquim Cardozo's poetry, seeking to understand how Cardozo uses the image of the cashew to poetically discuss the sentiment of love. The theoretical framework collected for this research focuses on the studies by Gilberto Freyre (1996), Antônio Dimas (1996), Souza Barros (1972), Fernando Py (1942), Houaiss (1976), Octávio Paz (1996), with the intention of understanding one of the ways this poet represented the Pernambuco region.

**Keywords:** Modern Brazilian Poetry; Joaquim Cardozo; Regionalist Lyricism; Cashew.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I: .....</b>	
<b>Algumas representações nacionais do caju: apresentação panorâmica .....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 O caju no Nordeste brasileiro .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 O caju nas Letras e nas Artes plásticas brasileiras .....</b>	<b>22</b>
<b>Capítulo II: .....</b>	
<b>O caju em Joaquim Cardozo .....</b>	<b>32</b>
<b>Capítulo III: .....</b>	
<b>O caju como imagem representativa do regional em Cardozo .....</b>	<b>38</b>
<b>“Cajueiros de setembro” .....</b>	<b>42</b>
<b>“1930” .....</b>	<b>53</b>
<b>Capítulo IV: .....</b>	
<b>O caju como imagem lírica do sentimento amoroso.....</b>	<b>61</b>
<b>“Canção” (1947).....</b>	<b>63</b>
<b>“Chuva de caju” .....</b>	<b>76</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>89</b>
<b>Referências .....</b>	<b>92</b>

## INTRODUÇÃO

Joaquim Cardozo é um escritor que possui muitas faces, e o seu impacto estende-se por campos tão diversos quanto a literatura, a arquitetura, o urbanismo e as artes plásticas. Ao desempenhar papéis que vão desde engenheiro e matemático a contista, crítico de arte e poeta, Cardozo, com a sua diversidade de atuações, marca o panorama cultural e intelectual da sua época e isto contribui para a complexidade do seu legado.

Apesar da sua grande influência para a poesia, reconhecida por grandes nomes da literatura brasileira, como João Cabral de Melo Neto (2007, p. 65), que afirmou Cardozo ser “um dos maiores poetas que conheci” e que “a sua obra é extraordinária, embora não tenha sido suficientemente estudada” (*Ibidem*); e Drummond, que prefaciou o seu primeiro livro publicado. A análise da fortuna crítica de Joaquim Cardozo revela uma lacuna significativa no que diz respeito à discussão sobre a flora regional e a sua poesia. Embora alguns críticos como Houaiss (1976), Barros (1972) e Py (1972) tenham abordado esse aspecto, percebe-se que a abrangência e a profundidade dessa relação ainda carecem de uma investigação mais aprofundada. No entanto, essa temática específica surge como uma chave essencial para a interpretação de uma das faces da obra de Joaquim Cardozo, uma vez que se manifesta não apenas em seus poemas, mas também em suas outras expressões artísticas.

A propósito disso, vale citar que Joaquim Cardozo participou da Semana das Árvores, promovida pela *Revista do Norte* na primeira quinzena de 1924, episódio importante e que já evidencia sua contribuição para a celebração da flora regional. Nesse contexto, Cardozo assumiu a responsabilidade de criar a figura de uma árvore para a capa, o que demonstra sua conexão com a temática da flora nordestina. Além disso, de acordo com Paulo Brusky (1997, p. 6) “para essa revista Cardozo criou diversas vinhetas e um alfabeto (capitulares), tendo o caju como tema”.

Os elementos relacionados à natureza e à terra mostram-se relevantes na obra desse autor, sendo Cardozo perceptivelmente influenciado por suas vivências na região nordestina. De acordo com Drummond (2007, p. 37):

o poeta maduro conserva-se fiel às imagens que o impressionaram ainda jovem, mas com essa fidelidade de amante inventivo, que renova, pela aplicação e pela experiência, as graças do objeto amado. Assim, os aspectos de determinada rua ou engenho dissolvem-se na impressão simplificadora de toda uma região cuja natureza o poeta, já agora reduz ou evoca nos termos mais gerais.

Além do mais, suas excursões por locais desconhecidos, como testemunhado em seu

relato no livro *Encontro com a década de 20*, oferecem um panorama da flora e fauna pernambucana, enriquecendo sua expressão artística.

Vi muitas vezes a família do senhor-do-engenho viajar pelo rio numa barcaça para o Recife (o rio Ibura toma ao chegar a Afogados o nome dessa localidade e se une ao Capibaribe, um pouco antes da ponta do Pina); pela primeira vez entrei em contato com um aspecto da flora pernambucana muito diferente da zona da várzea do Capibaribe onde nasci. Pela primeira vez, vi pés de mangabeira, verdadeiros pequenos bosques de mangabeiras, mangues altos surgindo da lama das marés, **cajueiros deitados, espalhados no chão**; entrei em contato também com a fauna do Nordeste já perto do mar, o terreno batido onde vivem os guaiamuns rosados e azulados e marias-farinhas; zona só atingida nas grandes marés, onde nascem os mangues (somente nasce mangue onde a maré entra e recua todos os dias) e, por fim, a parte do rio sempre com água (Cardozo, 1972, p. 136, grifo nosso).

A atenção aos detalhes dos cajueiros, mangabeiras e manguezais citados por Cardozo não foi apenas um ato de documentação, mas passou a se transfigurar esteticamente. Cardozo foi além da mera descrição botânica, buscando uma compreensão íntima das complexas interações entre a flora, o ambiente e a cultura local. Ao imergir em paisagens inexploradas e observar minuciosamente a flora regional, Joaquim Cardozo enriqueceu sua vivência pessoal, como também moldou singularmente sua expressão artística. Suas expedições pela natureza nordestina tornaram-se, então, fontes ricas de inspiração que não se limitaram a um mero exercício de exploração.

Dessa forma, suas observações foram como portas de entrada para o íntimo entendimento das paisagens do Nordeste que ecoam em suas obras, como se observa em seu depoimento (1972, p. 136):

Para mim esses trabalhos foram um verdadeiro encantamento pois vi, de perto, camassaris de 40 metros de altura, angelins, sapucais, deixando, de vez em quando, cair dos seus pixídios – opérculo aberto – as sementes sobre a mataria mais baixa que lhe encobria o tronco; e de todas as árvores, a mais bela na sua forma, vi de perto (pois muitas vezes já tinha visto de longe) um grande visgueiro, talvez mais belo do que aquele que Teles Junior pintou; árvore que se abre em umbelas de galhos dominando o resto da floresta; infelizmente, nos dias de hoje, toda essa mata, onde trabalhei visitando um país, uma região, uma pátria, está destruída sem que se reservasse pelo menos uma parte dela, para um parque, como se fez, aqui no Rio, com o Alto da Boa Vista. O meu trabalho consistia em levantar e nivelar toda a região, e ao atravessar, de morro para morro, encontrei verdadeiros paus, cobertos de capins tiririca, verdadeiras trincheiras, minas de turfa, que é um carvão natural com muita argila, mas que serve para diversos fins industriais, excelente isolante do calor e impermeabilizador de chaminés.

A presença recorrente desses elementos em sua lírica revela a fusão entre a experiência vivida e as suas manifestações líricas. Os cajueiros, visgueiros, mangabeiras e manguezais tornam-se metáforas ricas de uma conexão com a terra natal, que ultrapassam suas formas

físicas, transformando-se em símbolos poéticos que capturam a essência da região nordestina. Assim, é possível observar uma inclinação em sua poesia para diversas outras plantas além das citadas em seu testemunho, como as frutíferas e os seus devidos frutos: cajazeiras/cajás, mangueiras, abacaxi, maracujás, pitangas, mamoeiro e jaqueiras. Além delas, encontra-se também referências ao jardim, como as flores, que aparecem especificadas ou não: jasmim, girassóis, lírios, carmim e rosas, que são, inclusive, marcadas pelo seu cheiro forte, aspecto sensorial pertinentes em suas imagens poéticas.

Dentre as inúmeras possibilidades de estudos que envolvem a flora da região, como continuação dos trabalhos que iniciei na pesquisa de Iniciação Científica (2019-2020) dentro do projeto “O acervo de Joaquim Cardozo: contribuições para a releitura de sua obra poética”, coordenado pela Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra, e seu desdobramento no Trabalho de Conclusão de Curso (2021), “Sob o viés da flora nordestina: a representatividade do regionalismo na lírica de Joaquim Cardozo”, também orientado por essa professora; foi necessária a delimitação do foco desta pesquisa para a análise específica do caju na obra de Joaquim Cardozo, o que se justifica pela relevância singular que essa fruta assume em sua produção lírica, bem como no contexto regional do Nordeste. O caju, mais do que um simples elemento da flora, atua como um símbolo que vai além das suas características fitológicas, conectando-se profundamente com as raízes culturais e geográficas de Pernambuco. Vale ressaltar que quando utilizamos o termo Nordeste, é pautando-se na concepção de Gilberto Freyre, a partir do *Livro do Nordeste*, em que o sociólogo delineia essa nomenclatura não apenas como algo regional, mas cultural, portanto, falar de Pernambuco e do Nordeste, abrange o mesmo sentido. Calazans (2007, p.77) delineia essa questão: “O Nordeste que Gilberto Freyre abordou em sua obra não era apenas um recorte naturalista da região, mas um espaço social. Era um ethos, cuja base foi a civilização açucareira e seu ponto de maior intensidade, Pernambuco.”.

Dessa maneira, o recorte estabelecido nesta pesquisa visa aprofundar a compreensão da relação entre Joaquim Cardozo e Pernambuco, aqui representado pelo caju, destacando a presença dessa fruta em sua poesia, mas também os desdobramentos e as implicações dessa escolha em seus procedimentos poéticos. Ao delinear esse recorte, almeja-se adentrar nas faces de significados que o caju assume na identidade da poesia cardoziana, explorando como essa fruta impactou o cenário ao qual era, e ainda é, cultivado, comercializado e de certa maneira, desfrutado, bem como ela ressoou nas representações artísticas.

Esse trabalho objetiva entender os procedimentos poéticos com que Joaquim Cardozo

modula sua subjetividade lírica em suas imagens do caju, e como isto revela a originalidade dos seus poemas. Ao questionar sobre a maneira que a região pernambucana foi retratada na obra de Cardozo, sugere-se como uma possível explicação a hipótese de que a poesia do autor, especialmente ao abordar recorrentemente elementos da flora, com destaque para o caju, abundante nas regiões nordestinas, enriquece sua lírica com imagens que reverenciam de maneira única e autêntica a sua região.

O referencial teórico desta pesquisa parte dos estudos sobre as orientações regionalistas que ocorreram na cena cultural da década de 1920 em Recife, bem como os seus desdobramentos, a partir dos impasses críticos que permearam as análises sobre os aspectos regionais na obra poética cardoziana. Dessa forma, a pesquisa se voltou inicialmente para os estudos deixados por Gilberto Freyre (1996), Antônio Dimas (1996), Souza Barros (1972) Fernando Py (1942), Houaiss (1976), entre outros.

Quanto à abordagem metodológica adotada, este estudo assume uma natureza bibliográfica no âmbito da Literatura Brasileira, envolvendo duas abordagens interpretativas. Em primeiro lugar, está vinculado à historiografia literária, ao utilizar o *corpus* de um acervo e ao recuperar textos relacionados ao autor que abordam o tema da pesquisa. Por outro lado, o estudo busca examinar as questões teóricas levantadas pela crítica em relação à abordagem escolhida. Portanto, após a compilação do corpus, a análise dos poemas recorreu aos pressupostos da teoria literária, especificamente da teoria da poesia.

Para essa discussão, incluímos como *corpora* poemas que se voltam para o caju, no primeiro livro publicado do poeta Joaquim Cardozo, *Poemas* (1947). A decisão de focalizar neste livro é respaldada pela abundância de poemas relacionados à flora. Além de que a escolha se justifica também pela temporalidade do livro, pois compreende produções líricas de Cardozo desde a década de 20 até 1947, abarcando exatamente o período em que o autor teve contato com o grupo de Gilberto Freyre, notoriamente marcado pelas discussões sobre o regionalismo. Ao concentrar-se em sua primeira produção lírica, é possível explorar de maneira mais aprofundada sobre as expressões do caju.

No intuito de delinear diferentes perspectivas do assunto, dividimos o estudo que segue em três capítulos. O capítulo 1, intitulado “Algumas representações nacionais do caju: apresentação panorâmica” visa explorar as diversas nuances literárias, culturais e artísticas relacionadas à presença do caju na literatura brasileira e artes plásticas. O capítulo 2, nomeado como “O caju em Joaquim Cardozo”, aborda a influência do caju na obra de Joaquim Cardozo, destacando como essa fruta se transforma em imagens impactantes em suas

expressões artísticas.

Já no capítulo 3, intitulado “O caju como imagem representativa do regional em Cardozo”, buscamos entender a maneira com que Joaquim Cardozo se utiliza da imagem do caju para registrar as questões regionais, e como tal escolha implica em uma proposta sobre o assunto, dentro de uma construção estética autoral. Para isso, analisamos os poemas “Cajueiros de Setembro” e “1930”, os quais, de maneiras distintas, expressam essa inclinação regional por parte do autor. No capítulo 4, intitulado “O caju como imagem lírica do sentimento amoroso”, exploramos a complexidade do lirismo amoroso na poesia de Joaquim Cardozo, buscando entender como Cardozo se utiliza da imagem do caju para discorrer poeticamente sobre o sentimento amoroso. Para isso, foram analisados os poemas “Canção” e “Chuva de caju”, os quais demonstram que até mesmo esse caminho o leva até a sua região.

Por fim, apresentamos nossas considerações finais, nas quais resumimos as discussões apresentadas ao longo dos capítulos, com a finalidade de organizar as informações discutidas e destacar os resultados alcançados por meio desta pesquisa.

Em última instância, o trabalho pretende adicionar uma camada a mais na longa e dinâmica leitura sobre o regionalismo nesse poeta, que, sendo uma parte fundamental de sua obra, não representa a totalidade de seu fazer poético complexo, e que merece cada vez mais ser atualizado.

# CAPÍTULO I:

## Algumas representações nacionais do caju: apresentação panorâmica

“Disseram-lhe um frade carmelita, seu cliente, que andava aos embolés de tanto achaque:

- Não morro mais este ano, doutor. Chegou a safra de caju.”  
(Mota, 2015, p. 59)

Inicialmente, consideramos necessário introduzir-se nas nuances que envolvem a imagem do caju na cultura brasileira. Ao abordar a importância econômica do caju para o Nordeste, é destacado como a cajucultura contribui para o desenvolvimento regional, e também como ele se entrecruza com a identidade cultural e histórica da região de Pernambuco. O cajueiro, além de sua presença na literatura, aparece como fundamental para o panorama econômico e cultural do Nordeste brasileiro.

Do mesmo modo, cabe explorar algumas obras de escritores e artistas plásticos que antecederam e contemporâneos a Joaquim Cardozo, em cuja obra o caju é citado, buscando entender como os artistas lidaram com essa presença na construção de pinturas, narrativas e poesias e qual herança literária circundou o poeta ao se dedicar sobre o assunto. Através da apresentação de obras de escritores renomados como, Aluísio Azevedo, José de Alencar, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Ascenso Ferreira, buscaremos desvendar as facetas literárias e possíveis significados atribuídos a esse fruto que se tornou tão importante para a flora nordestina.

### 1.1 O caju no Nordeste brasileiro

O Nordeste brasileiro é marcado por inúmeras espécies de árvores frutíferas cultivadas. Dentre uma exuberância de sabores, o cajueiro exerce uma posição de destaque, cujo nome científico é *Anacardium occidentale*. Trata-se de uma das plantas provenientes da região litorânea do Brasil, mas que ultrapassou as fronteiras do Nordeste, alcançando diferentes pontos do país, chegando até outros continentes.

No aspecto etimológico, conforme a organização Instituto Caju Brasil (ICB)<sup>1</sup>, “o termo caju deriva da cultura indígena. Neste caso, do tupi-guarani. Acayu ou Aça-iu, para eles, tinha o seguinte significado: definia o período entre uma safra e outra. Ou seja, a

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://cajubrasil.org/>

passagem do tempo era marcada pelas “épocas” do caju” (s.d., n.p.). No jornal *Diário de Pernambuco*<sup>2</sup>, que tem a sua sede localizada na cidade de Recife, e é, inclusive, o mais antigo periódico em circulação da América Latina, é possível encontrar essas demarcações temporais, uma vez que há publicações de felicitações de aniversário que contam o passar dos anos como um caju: “Outro político que estará completando mais um “caju” nesta semana é o secretário Ferreira Lima” (*Diário de Pernambuco*, 1968, p.1).

A história dessa planta revela um demasiado vínculo com o Nordeste em diferentes aspectos, em que a interação entre povos indígenas e colonizadores portugueses desempenhou um papel importante na disseminação e valorização do cajueiro. O cultivo desta fruta no Brasil, aliás, atua como um setor que exerce um impacto substancial na economia que atravessa séculos. Segundo Vitor Oliveira (2008, p. 1), pesquisador da Embrapa Agroindústria Tropical, a produção de caju concentra-se 94% na região Nordeste e “no Brasil, a cajucultura mobiliza cerca de 280 mil pessoas e possui uma área cultivada de 740.000 ha, proporcionando uma produção de aproximadamente 250 mil toneladas de castanha e 2 milhões de toneladas de pedúnculo por ano”. Esse envolvimento de milhares trabalhadores ressalta seu impacto direto na geração de empregos e conseqüentemente, na economia.

Ainda de acordo com Oliveira (*Ibidem*), a castanha é destinada em sua maioria à exportação e movimenta em média U\$ 225 milhões anuais, com dezenas de parques e por volta de oitenta minifábricas. Essa média faturada ressalta o papel significativo da cajucultura no comércio internacional e sua contribuição significativa para a economia brasileira. Oliveira (*Ibidem*) continua, “além do aspecto econômico, os produtos derivados do caju apresentam elevada importância alimentar” Essa fruta gera uma diversificada quantidade de subprodutos que desempenham um papel importante no dia a dia do nordestino, “com 30 subprodutos, dos quais se destacam o suco concentrado, hoje o mais vendido no País, além de doces, refrigerante e cajuína, um suco puro e clarificado, bastante consumido na região Nordeste” (*Ibidem*), estando presente nos hábitos alimentares dos brasileiros, ressaltando a versatilidade do caju na culinária do Brasil e contribuindo para a preservação de tradições.

No *Diário de Pernambuco*, na década de 60, eram publicadas notas sobre o caju ao redor das demais notícias. Isso traduz um esforço por parte das autoridades ou instituições para promover ativamente o plantio e a comercialização de cajus, uma vez que essa inquietação com a preservação era também fruto de uma preocupação causada pelo desmatamento ocasionado no processo de urbanização na cidade de Recife, conforme aponta

---

<sup>2</sup> O seu acervo digital está disponível atualmente para consulta através da Hemeroteca Digital Brasileira.

Amaral (2021, p. 124) ao comentar sobre o livro *O cajueiro nordestino* (2011)<sup>3</sup>, de Mauro Mota: “A inquietação de Mauro Mota em relação à passagem do tempo é reflexo das mudanças urbanísticas e sociais pelas quais Recife passava, sobretudo, a partir da década de 1940”.

Figura 3: Recomendações do plantio do caju.

Cooperativa Avícola de Pernambuco ainda não está funcionando, porque a maioria da diretoria da Cognraja não concorda com o plano de trabalho apresentado pelo sr. Virgílio Correia de Oliveira.

Outros dizem que o OT foi torpedeado pelo agrônomo Abelardo Pezoto de Oliveira, consultor técnico da Cognraja, segundo aquele técnico, o referido grupo de trabalho chocou-se com os interesses comerciais daquele órgão.

— XI —  
Deixou recentemente a direção técnica da fábrica de rapões balanceadas da CRC, o agrônomo Gilvan Cavalcanti, a fim de reassumir suas funções no Instituto de Pesquisas Agropecuárias.

O agrônomo Gilvan Cavalcanti, foi substituído pelo especialista em nutrição animal, Sérgio Parentes Viana, um dos técnicos pertencentes ao quadro de pesquisadores do IPA, com bastantes credenciais para ocupar a direção da fábrica de rapões da Companhia de Rerenda e Colonização.

Na Guanabara, entre os dias

— XI —  
Conselhos Necessários...  
A delicagem não tira nenhuma inconveniência para as aves.  
Quando se fizer necessário, deliquie suas aves.

— XI —  
A criação de marrecos é bastante compensadora.  
Cria marrecos.

— XI —  
Os gases amoniacais que desprendem das camas hidratadas, úmidas, podem prejudicar a visão das aves.

Nunca deixe que suas aves liquem sobre camas (cobertura do piso do galinheiro) molhadas, úmidas.

— XI —  
O atendedor geralmente dispõe de uma área em sua granja que pode ser aproveitada na plantação de milho. O milho é ainda o bestro da alimentação das aves.  
Ajude a nossa produção de milho.

— XI —  
NOVIDADES AVICOLAS...  
O excesso de magnésio na alimentação das aves pode provocar a postura de ovos da casca mole.

De tudo, até cumprir,  
Vale a pena cultivar.  
449

É Gravatá afamado  
Bem cortado por estradas,  
Muitas áreas cultivadas,  
Inverno é racionado  
Seu povo muito educado.  
Por isso produz bastante.  
Aos poucos se faz gigante  
Entre os grandes aparece.  
Ervas bandeira da mesa  
Num gesto, assás, palpitante.  
450

Na campina do Barreto,  
Num terrível pantanal  
Surgeia belo coqueiral

Pão ou pobre fique triste,  
Pão mantém sua lei,  
O Marechal, então Rei  
Escuta a voz que atenta,  
— "Frente, senhor, vez é sua"  
Alé sim, se cumpre a lei...  
4006

Para adubar sua terra,  
Dona Maria Fernandes,  
Desde o retrajo de flandres  
Ja mais velho pé-de-serra,  
Muito que é bom, cada encerra,  
Mas estorço de galinha,  
E de casa-de-farinha  
A casa, cima e cruzeira,  
E, também, manjoeira,  
Cortidos nutrem a plantinha.

**Todo terreno é bom para o cajueiro. O caju e a castanha têm preço garantido. Aumente o plantio de cajueiros na sua propriedade.**

Fonte: *Diário de Pernambuco*, 1 de julho de 1965. Disponível em: <https://acesse.dev/abuDA>

<sup>3</sup> O livro é proveniente de uma tese submetida pelo autor ao Instituto de Educação de Pernambuco em 1955, e proporciona uma análise abrangente do cajueiro e de seu fruto, explorando diferentes perspectivas, incluindo as geográficas, históricas, culturais e nutricionais.



caju podia ser promissor para o desenvolvimento da região e esses esforços de incentivo, aliados à cultura associada ao caju, contribuem para a compreensão da importância dessa fruta na sociedade nordestina.

Também nesse periódico, vale anotar o ensaio de Assis Chateaubriand, que comenta sobre a utilização mercantil do caju por meio de estrangeiros, “Tínhamos ido provar castanhas assadas de caju da Índia e de Goa. O caju é nosso. Mas, os indus e os ingleses, em Kenya, é que fazem perto de cinquenta milhões de dólares, com a noz dele” (Chateaubriand *in Diário de Pernambuco*, 1961, p. 1). E defende, ainda, que apenas os brasileiros, sobretudo os pernambucanos, deveriam ter direito sobre ele: “Enquanto isto, continuamos a dizer que o caju é brasileiro, para que só os pernambucanos metam o machado em meio milhão de árvores” (*Ibidem*).

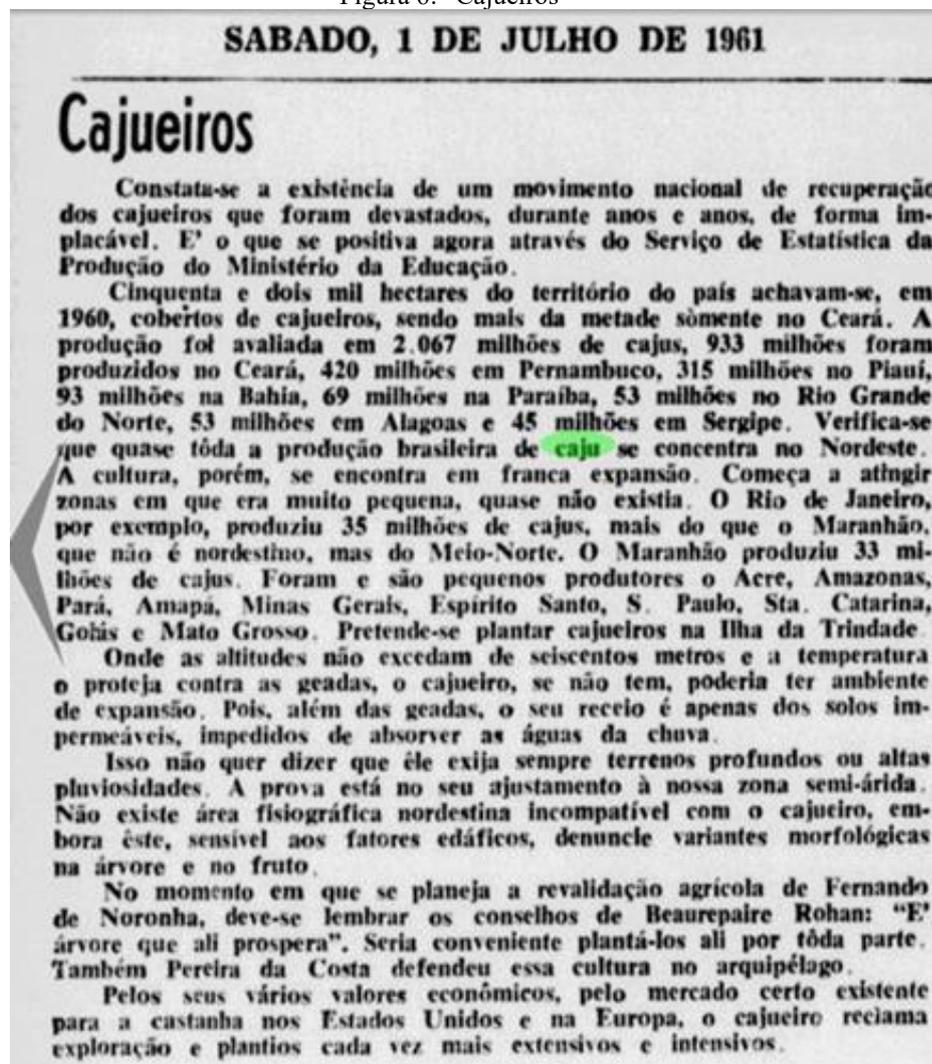
A propósito disso, é possível encontrar também registros que exibem disputas travadas na região de cultivo do cajueiro. Mauro Mota, no livro *O Cajueiro nordestino*, descreve essa questão:

A princípio, entre aquelas tribos que desciam do interior na época da frutificação e os habitantes do litoral. Luta pelo domínio temporário da zona dos cajueirais, no caso da vitória dos adventícios. Pois estes se retiravam voluntariamente quando colhiam das árvores os derradeiros frutos do ano. [...] As chuvas do começo do verão regulam a abundância das safras dos cajus que coincidem, em dezembro e janeiro, com o aparecimento das piracemas nas costas nordestinas. Inconscientes dessas migrações naturais, os indígenas imaginavam que os cardumes vinham comer as frutas. E então se antecipavam na conquista das frutas e também dos supostos bichos-papões. Cariris atacavam potiguaras e tabajaras. As guerras do caju tinham desse modo uma causa acessória: a pesca dos peixes do mar (Mota, 2011, p. 37).

A concentração da cajucultura no Nordeste destaca a importância do cajueiro como um propulsor do desenvolvimento regional. Entretanto, a sua presença na região vai muito além do seu valor comercial, pois se tornou parte integrante da identidade nordestina e do Brasil como um todo. A pesquisadora Mônica Soares relembra o século passado e todo o processo que já envolvia o caju: “Os que viveram sua juventude nos anos 80 do século XX devem lembrar do Nordeste e seus cajueiros abundantes, no litoral ao interior, o caju era parte da paisagem, do cenário, da cultura, das tradições, da culinária e da vida do nosso povo.” (*Diário de Pernambuco*, 2023, n.p.). Soares cita um possível declínio do caju quando comparado com as décadas anteriores, demonstrando que no século passado o caju possuía ainda um maior impacto e que ele se trata de “um pedaço de nossa identidade, de algo que tem cheiro, cor, textura e pertencimento com o nosso Nordeste e com o nosso Brasil” (*Ibidem*).

Por meio dessa informação sobre o século XX, é possível perceber a imagem nostálgica de um Nordeste em que os cajueiros eram abundantes, fazendo parte integrante da paisagem e do modo de vida da região. Soares não apenas destaca a importância agrícola, mas enfatiza a cultura que se desenvolveu em torno dessa fruta, enfatizando que o seu declínio é sentido como um processo de desconexão com as raízes culturais e históricas da região. Da mesma forma, na década de 1960, no *Diário de Pernambuco* foi publicada uma nota também a respeito do movimento de recuperação dos cajueiros:

Figura 6: “Cajueiros”



Fonte: *Diário de Pernambuco*, 1 de julho de 1961. Disponível em: <https://l1nq.com/3QcrI>

A publicação reitera esse movimento de recuperação dos cajueiros no Brasil nessa época, e toda a conscientização e esforço nacional para revitalizar a cultura do caju, reconhecendo seu papel identitário. Sobre isso, Mauro Mota, no livro *O Cajueiro Nordestino*, também comenta sobre a valorização da fruta e busca de eternização por meio de homenagens

nas cidades do Nordeste. Sobre a valorização da fruta, Mota (2015) destaca que muitas cidades nordestinas mantêm homenagens aos cajueiros em suas ruas e becos, mesmo que os nomes oficiais tenham sido substituídos, como a Rua do Caju, em Recife, que passou a ser chamada de Medeiros de Albuquerque e o Beco do Caju, excluído após uma reforma no bairro. A tradição popular sustenta essas denominações originais, indicando a persistência desse símbolo mesmo após a remoção física das árvores com o passar dos séculos. Além disso, são apresentados diversos outros exemplos de lugares e denominações relacionados aos cajueiros em Pernambuco e em outros estados nordestinos, destacando a presença significativa dessa árvore na geografia que se fixou também na nomenclatura dos locais. Assim, é enfática a importância do caju como fruta, mas também do cajueiro como símbolo cultural, evidenciando sua relevância nas tradições e na identidade regional.

## 1.2 O caju nas Letras e nas Artes plásticas brasileiras

Nas Letras brasileiras, ou sobre o Brasil, o caju é também mencionado, com iniciais menções desde os primeiros relatos da descoberta. O *Tratado Descritivo do Brasil*, escrito por Gabriel Soares de Sousa e publicado em 1587, destaca-se como um marco nesse contexto. Soares de Sousa cita a planta como “uma árvore de muita estima”, e relata com riqueza de detalhes sobre as espécies avistadas, suas folhas, flores, frutos, sabores e cheiros:

Convém tratar daqui por diante das árvores de fruto naturais da Bahia, águas, vertentes ao mar e á vista dele; e temos, em primeiro lugar e capitriro por si aos cajueiros, pois é uma arvore de muita estima, e há tantos ao longo do mar e na vista dele. Estas árvores são como figueiras grandes, tem a casca da mesma cor; e a madeira branca e mole como figueira, cujas folhas são da feição a cidreira e mais macias. As folhas dos olhos novos são vermelhas, muito brandas e frescas, a flor é como a do sabugueiro; de bom cheiro mas muito breve. A, sombra d'estas arvores é muito fria e fresca, o fruto é formosíssimo; algumas arvores dão fruto vermelho e comprido, outras o dão da mesma cor e redondo (Sousa,1587, p. 166-167).

Do mesmo modo, ainda é relatado por Soares de Sousa sobre o seu uso medicinal, utilizado para cura de doentes com febre e problemas estomacais, assim como a utilização de outras partes como bebidas e quitutes:

A natureza destes cajús é fria, e são medicinais para doentes de febres, e para quem tem fastio, os quais fazem bom estômago, e muitas pessoas lhes tomam o sumo pelas manhãs em jejum para conservação do estômago, e fazem bom bafo a quem os come pela manhã, e por mais que se coma deles não fazem mal a nenhuma hora do dia, e são de tal digestão que em dous credos se esmoem [...]. Fazem-se estes cajús de conserva, que é muito suave, e para se comerem logo cozidos no açúcar cobertos de canela não têm preço. Do sumo desta fruta faz o gentio vinho, com que se embebeda, que é de bom cheiro e saboroso. É para notar que no olho deste pomo tão

formoso cria a natureza outra fruta, parda, a que chamamos castanha, que é da feição e tamanho de um rim de cabrito, a qual castanha tem a casca muito dura e de natureza quentíssima e o miolo que tem dentro; deita essa casca um óleo tão forte que aonde toca na carne faz empola, o qual óleo é da cor de azeite, e tem o cheiro mui forte. Tem esta castanha o miolo branco, tamanho como o de uma amêndoa grande, a qual é muito saborosa, e quer arremedar no sabor aos pinhões, mas é de muita vantagem. Destas castanhas fazem as mulheres todas as conservas doces que costumam fazer com as amêndoas, o que tem graça na suavidade do sabor (*Ibidem*, p. 167-197).

No século XVII, em 1705, o poeta Manoel Botelho de Oliveira também menciona em *Música do Parnaso* o fruto do cajueiro, em seus versos “de várias cores são os belos cajus/ uns são vermelhos outros amarelos/ e como vários são nas várias cores/ também se mostram vários nos sabores” (Oliveira, 1705, p. 131). A menção do poeta Manoel Botelho de Oliveira à diversidade de cores e sabores do caju em sua obra antecipa a variedade do fruto, e estabelece esse tema que será posteriormente explorado por Joaquim Cardozo em seus poemas, como verificaremos nos capítulos adiante.

Outros poetas do século XVIII também utilizaram da temática, como Manoel de Santa Maria Itaparica (s.d., p.125), o qual retratou os frutos como “inumeráveis são os belos cajus/ que estão dando prazer por rubicundos”; da mesma maneira que Sebastião da Rocha Pita, em *História da América Portuguesa* (1730, p. 43), que apontou “as castanhas de caju estando maduras se come assadas e se confeitam como as amêndoas”, levantando também comparações com alimentos de origem estrangeira, como as amêndoas, que possuem um alto valor econômico.

Da mesma forma, a planta ganhou destaque também em âmbitos como a pintura. De acordo com Fernandes (2021), Frei André Thevet, que esteve em território brasileiro, enviado pela França, nos anos de 1555 a 1556, escreveu o livro *Singularidades da França Antártica* (1557). Neste livro, foi feita a descrição da árvore, acompanhada da ilustração abaixo.

Figura 7. O Cajueiro - André Thevet



Fonte: (O Cajueiro - André Thevet, 1555 *apud* Fernandes, 2021, p. 4)

A imagem retrata a cena de quatro pessoas, possivelmente indígenas, em volta de um cajueiro frutificado, de grande porte, que toma grande parte da figura. Em cima da árvore, está um homem retirando os frutos e jogando-os para um outro que espera embaixo. Ao lado dele, estão outros dois homens que parecem guardar ou espremer os cajuas em uma espécie de cesto, o dedo entre a boca e o nariz de um deles faz referência ao sabor, que muito provavelmente era agradável ao paladar dos que colhiam, ou ainda, ao cheiro peculiar, retratado em outras obras como fator atraente na fruta.

De acordo com Fernandes (2021), o caju também esteve presente nas igrejas, como na Basílica de Salvador, com obras datadas em 1581. Assim, “nos retábulos e tetos, onde a representação das frutas nativas, como cacau e caju, se misturam às uvas e maçãs europeias e aos santos e mártires, denotando uma iconografia tropical e brasileira” (2021, p. 13).

Figura 8: Detalhe do corpo inferior do retábulo das Virgens Mártires, Basílica de Salvador, c. 1657-1672.



Fonte: (Fernandes, 2021, p.13).

A imagem destaca o detalhe do corpo inferior do retábulo das Virgens Mártires na Basílica de Salvador, apresentando o caju ocupando uma posição central. Esse destaque ressalta a importância atribuída ao caju dentro do contexto sagrado representado na obra. Ao colocar o caju no centro da composição, os artistas responsáveis pela obra conferiram ao fruto uma condição privilegiada, possivelmente associada à sua importância na época. O caju, nesse contexto, passa a se configurar como uma das representações simbólicas da terra, juntamente com outras representações de outros países.

No século XIX, o caju esteve presente nas telas do pintor Jean-Baptiste Debret, artista que se debruçou sobre as cenas cotidianas do país, e que pintou, no ano de 1827, uma aquarela que retrata o momento de vendas do caju. Na imagem abaixo, há uma mulher negra, sentada, pensativa, com uma bandeja repleta de caju em tons alaranjados e avermelhados. Ao lado dela, outras duas mulheres negras, possivelmente escravizadas, parecem estar negociando outros itens, remetendo ao valor comercial da fruta. A cor alaranjada e amarelada não se limita apenas aos frutos, mas permeia toda a pintura, criando um contraste marcante com o azul da saia da vendedora principal. Essa paleta de cores se repete na touca azul da segunda

vendedora, destacando a expressividade cromática da cena. É interessante ressaltar que o contraste entre o azul e as tonalidades quentes de laranja e vermelho pode ser interpretado como uma representação da diversidade da cultura brasileira.

A arquitetura ao fundo, com destaque para a escadaria, remete possivelmente ao entorno de uma igreja. Essa dualidade entre o sagrado e o profano, presente na composição, revela as complexidades da sociedade brasileira da época. A presença do caju na cena de atividades cotidianas e possivelmente comerciais, adiciona uma característica de brasilidade à obra de Debret. Para compreender completamente a proposta de brasilidade do artista, é relevante contextualizar o Brasil do século XIX. Debret foi o responsável por organizar a primeira mostra pública de arte no país, sendo encarregado de retratar a vida no Brasil, buscando evidenciar tanto as peculiaridades locais, quanto aspectos que pudessem ser compreendidos e apreciados internacionalmente.

Figura 9: Jean-Baptiste Debret: *Negra tatuada vendendo caju*, 1927. Aquarela sobre papel.



Fonte: (apud Cunha, 2009, p.107)

No que se refere à Literatura brasileira propriamente dita, no século XIX muitos escritores consagrados também abordaram o fruto, como José de Alencar, no livro *Iracema*:

Discorreram os amigos pelas floridas encostas até que as sombras da montanha se estenderam pelo vale. Tornaram então ao lugar onde tinham deixado o Maranguab. O velho ainda lá estava na mesma atitude, com a cabeça derrubada ao peito e os joelhos encostados à frente. As formigas subiam-lhe pelo corpo; e o tuins adejavam em torno e pousavam-lhe na calva. Poti pôs a mão no crânio do ancião e conheceu

que era finado; o guerreiro morrera de velhice. Então o chefe pitiguara entoou o canto de morte; e foi à cabana buscar o camocim que transbordava com as castanhas do caju. Martim contou cinco vezes cinco mãos (Alencar, 1979, p. 55).

Segundo Cunha (2009, p. 142-143), ao analisar *Iracema*, “percebe-se, em Alencar, a tentativa de resgatar literariamente o valor metafórico atribuído pela cultura indígena à fruta do cajueiro. O romancista procura mostrar a unidade indissolúvel, tanto em vida como em morte, entre o homem e a natureza...”.

Por sua vez, Aluísio Azevedo, em *O Cortiço*, mergulha nas representações do caju de uma maneira sensualizada, apontando para aquilo que seria um traço local:

E Jerônimo via e escutava, sentindo ir-se-lhe toda a alma pelos olhos enamorados. Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestras da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do **caju**, que abre feridas com o seu azeite de fogo;

[...]

Queria com isto traduzir o seu reconhecimento, e a mulata assim o entendeu, tanto que consentiu: mal, porém, a sua carne lhe tocou na carne, um desejo ardente apossou-se dele; uma vontade desensofrida de senhorear-se no mesmo instante daquela mulher e possui-la inteira, devorá-la num só hausto de luxúria, **trincá-la como um caju** (Azevedo, 1890, p.43, grifos nossos).

A descrição detalhada da personagem mulata traz uma série de associações relacionadas ao fruto. A mulata é apresentada como a síntese das experiências vivenciadas pelo protagonista Jerônimo no ambiente brasileiro. A linguagem carregada de sensualidade em *O Cortiço* se destaca na descrição do desejo de Jerônimo pela mulata, usando a comparação de “trincá-la como um caju”. Aqui, o caju torna-se também um símbolo do desejo carnal do personagem, marcando uma associação entre o caju com as sensações humanas, o que também iremos antever na poesia de Cardozo.

Vinícius de Moraes também contribuiu para a representação literária do caju em seu poema “Soneto ao caju”, publicado no *Livro de Sonetos* (2009, p. 89):

Amo na vida as coisas que têm sumo  
E oferecem matéria onde pegar  
Amo a noite, amo a música, amo o mar  
Amo a mulher, amo o álcool e amo o fumo.

Por isso amo o caju, em que resumo  
Esse materialismo elementar  
Fruto de cica, fruto de manchar  
Sempre mordaz, constantemente a prumo.

Amo vê-lo agarrado ao cajueiro

À beira-mar, a copular com o galho  
A castanha brutal como que tesa:

O único fruto - não fruta - brasileiro  
Que possui consistência de caralho  
E carrega um culhão na natureza.

No poema, a abordagem do caju adquire um cunho sexual explícito. O poeta utiliza metáforas sensuais e uma linguagem carregada de intensidade para transmitir uma relação entre o caju e elementos da sexualidade. O trecho que descreve o caju "à beira-mar, a copular com o galho" (v.10) cria uma imagem que evoca a ideia de relação sexual. A escolha da palavra "copular" não deixa dúvidas sobre a intenção do poeta em associar o caju a um ato íntimo e erótico. O cajueiro é personificado como parte dessa cena, uma vez que o foco está no fruto em específico, "agarrado ao cajueiro" (v. 9), confere à natureza uma expressão sexual explícita.

A metáfora da castanha como "brutal" e a comparação do fruto com um "caralho" são escolhas vocabulares que também reforçam o tom sexual do poema, que enviesam o desejo carnal. Ao descrever o caju como o "único fruto - não fruta – brasileiro" com "consistência de caralho" que carrega um "culhão na natureza", Moraes aponta para particularidade libidinosa do caju. Para Daniel Gil (2017, p. 92) "A deglutição e o coito, assim como a excreção e o parto, expressam processos de transformação do corpo individual em partícula passível de fusão com o exterior, dados por orifícios e genitálias". Ao citar os processos fisiológicos, Gil equipara essas interações íntimas do corpo humano com o ambiente externo, o mesmo que uma fusão carnal entre o homem e a natureza.

Mário de Andrade, por sua vez, afasta-se dessa perspectiva, e adota uma visão mais tradicionalista, elencando o caju a uma representação máxima da brasilidade, como se observa no poema "As Juvenilidades Auriverdes", no qual destaca a exuberância da natureza tropical brasileira, utilizando elementos como as bananeiras, as araras, os colibris, os sabiás, as jandaias, e os cajus.

Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!  
As franjadas flâmulas das bananeiras,  
as esmeraldas das araras,  
os rubis dos colibris,  
os lirismos dos sabiás e das jandaias,  
os abacaxis, as mangas, os cajus  
almejam localizar-se triunfantemente,  
na fremente celebração do Universal!...  
Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!  
As forças vivas do torrão natal,  
as ignorâncias iluminadas,  
os novos sóis luscofuscolares

entre os sublimes das dedicações!...  
 Todos para a fraterna música do Universal!  
 Nós somos as Juvenilidades Auriverdes!  
 (Andrade, 1986, p. 66)

Os cajus, nesse contexto, revelam a riqueza e diversidade da flora brasileira. Ao incluir as frutas, Andrade constrói uma imagem que associa os sabores ao vigor das "Juvenilidades Auriverdes". Esses elementos são, para o poeta, reflexo da identidade do Brasil. A expressão "torrão natal" sugere a ligação profunda com a terra brasileira, ressaltando o caráter nacionalista do poema. O poema de Mário de Andrade propõe uma união das forças vivas do país para uma celebração "do Universal", destacando o desejo de integração entre o país. Dessa forma, o uso do caju no poema serve como um elemento que contribui para a construção da identidade nacional, ressaltando a diversidade e a exuberância da cultura brasileira. De acordo com Cunha (2009, p. 55), “os cajus’, dentre todos os elementos desse ciclo natural trifásico ‘auriverde’ (bananeiras, pássaros e frutas), chamam a atenção. Mesmo porque essa fruta é mencionada em alguns escritos de Mário de Andrade”.

Já o romancista João Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas* (1956) representa o caju como elemento da dieta do sertanejo, como em: “Alguns dos homens ainda aproveitavam a espera para comer o que tivessem, e um quis me obsequiar com a metade duma broa de brote, de se roer, e outro que trazia um embornalde-couro cheio com **cajus vermelhos e amarelos**” (Rosa, 2006, p. 463, grifo nosso). Como também o autor utiliza o cajueiro como árvore presente no cotidiano, utilizada como apoio para descanso: “[...] por sinal que arnei rede por entre **cajueiro** e jenipapeiro, perto dos currais, e, para o segundo sono, mudei de rearmar, de faveira para faveira, lá para dentro duma cerca” (*Ibidem*, p. 387, grifo nosso).

No que se refere a um autor pernambucano propriamente dito, especialmente contemporâneo a Cardozo, vale mencionar Ascenso Ferreira, que, no poema "Trem de Alagoas", também menciona o caju. A presença do cajueiro, com outros elementos da flora, como mangueiras, coqueiros e cana-caiana, remetem à paisagem nordestina. Ao descrever os mangues molhados, os moleques mulatos e os cajueiros em flor, Ascenso Ferreira destaca outros elementos característicos da região.

O sino bate,  
 o condutor apita o apito,  
 solta o trem de ferro um grito,  
 põe-se logo a caminhar...

— Vou danado pra Catende,  
 vou danado pra Catende,

vou danado pra Catende  
com vontade de chegar...

Mergulham mocambos  
nos mangues molhados ,  
moleques mulatos,  
vem vê-lo passar.

— Adeus!  
— Adeus!

Mangueiras, coqueiros,  
**cajueiros em flor,**  
**cajueiros com frutos**  
**já bons de chupar...**

[...]

Cana-caiana  
cana-roxa  
cana-fita  
cada qual a mais bonita,  
todas boas de chupar...

(Ferreira, 1995, 37-38, grifo nosso).

A menção específica aos cajueiros, inicialmente em flor e depois com frutos “já bons de chupar”, aponta para a abundância e a promessa de frutos deliciosos. A repetição da expressão “vou danado pra Catende” transmite a urgência do narrador em chegar ao destino. O poema de Ascenso Ferreira, ao integrar o caju em sua descrição da região, contribui para a construção de uma temática regional, celebrando a flora e a vida cotidiana no nordeste brasileiro.

O também pernambucano Manuel Bandeira, no poema "Segunda Canção do Beco", utilizou a imagem do caju para descrever o corpo da pessoa a quem se refere:

Teu corpo moreno  
É da cor da praia.  
Deve ter o cheiro  
Da areia da praia  
Que tem ao mormaço  
A areia da praia.

Teu corpo moreno  
Deve ter o gosto  
De fruta da praia.  
**Deve ter o travo,**  
**Deve ter a cica**  
**Dos cajus da praia.**

Não sei, não sei, mas  
Uma coisa me diz  
Que o teu corpo magro

Nunca foi feliz.  
(Bandeira, 1976, p. 227, grifo nosso)

O poeta estabelece uma associação entre o corpo moreno e as características da praia e do caju, relacionando com aspectos visuais e gustativos. O cheiro da areia da praia, o gosto de fruta e o travo dos cajus da praia remetem à tropicalidade, assim como as suas associações do caju com o corpo descrito atenuam para um corpo que transmite as mesmas sensações que o caju “Deve ter o travo/ Deve ter a cica/ Dos cajus da praia” (v. 10-12). De acordo com Cunha (2009, p. 126), “Os versos de Bandeira revelam que a imagem verdadeira do país”. Assim, Manuel Bandeira utiliza a imagem do caju como um símbolo que enriquece as sensações do corpo, enquanto, ao mesmo tempo, aborda temas sobre as especificidades do Brasil.

De acordo com Mauro Mota (2015, p. 164), “bem raro o nordestino em cuja obra o cajueiro não entrou, senão como tema, como paisagem para o tema”. Essa atenção ao caju não é apenas uma celebração da fruta em si, mas uma exploração mais profunda dos significados que podem ser extraídos de um elemento aparentemente comum na região, mas que carrega todo um contexto histórico-cultural-comercial.

Nesse sentido, o caju ganhou a notoriedade dos cronistas, poetas, romancistas e artistasplásticos, desde o período colonial, ocupando lugar de destaque na literatura e na arte, ao passo que é observada as suas multifaces desde o descobrimento pelos povos indígenas, com a sua variedade de usos e o seu grande potencial em diversos aspectos. Assim, o caju tornou-se, em vários momentos, o protagonista na arte, uma vez que se configurou como símbolo de representatividade cultural.

## Capítulo II: O caju em Joaquim Cardozo

Joaquim Cardozo foi atraído pela riqueza multifacetada do caju, expressando essa fruta em suas obras, que se transformaram em imagens impactantes em seus poemas. Souza Barros, no livro *A década 20 em Pernambuco* (1972) comenta sobre a participação de Joaquim Cardozo no Cenáculo de Lafaiete, cujo um dos compromissos do grupo eram passeios que algumas vezes, inclusive, eram de iniciativa do próprio poeta Cardozo. Essas excursões tinham “propósitos definidos. Até mesmo de estudo e conhecimento da região. Joaquim Cardozo, que participou quase sempre desse turismo regionalista (...)” (Barros, 1972, p. 218). Essa iniciativa de um turismo regional destaca a importante busca pela valorização da paisagem e cultura local que era realizada na época, visando um entendimento mais profundo acerca da regionalidade, e isso mostra como essas experiências tinham impacto no trabalho artístico de Cardozo.

No entanto, não somente nesse gênero, a fruta percorreu a literatura desse autor. O contato de Cardozo com o caju foi mencionado pelo pernambucano até mesmo nos contos, que, segundo Fernando Py (2007, p. 413), “indicam relatos de experiências pessoais do autor”. Essas narrativas evidenciam a intenção de Cardozo de preservar e compartilhar episódios e paisagens específicas da região nordestina. Para Py (*Ibidem*), essa escolha de Cardozo de retratar a região que acompanhou de perto “assemelha-se a uma simples crônica sobre episódios e paisagens de uma região que o autor não desejaria que fossem esquecidos”.

Os contos, portanto, demonstram serem registros de vivências, uma tentativa de impedir que a riqueza e a singularidade da região caíssem no esquecimento. A contextualização temporal dos contos é feita por Py (2007, p. 414), que afirma “o poeta evoca episódios ocorridos mais ou menos em 1925, quando trabalhava como topógrafo em locais agrestes de Pernambuco e da Paraíba”. A profissão de Cardozo lhe permitiu uma perspectiva singular do ambiente, assim como proporcionou o conhecimento de histórias de realidades diversas, que moldaram as experiências registradas nos contos, e enriqueceu suas inspirações para os seus poemas.

No conto “O caminho”, por exemplo, Joaquim Cardozo relata sobre um de seus trabalhos que fez em conjunto com Von Tilling<sup>4</sup>, iniciando a narrativa da seguinte maneira:

---

<sup>4</sup> Von Tilling foi um engenheiro alemão com quem Cardozo colaborou de perto. No ano em que Cardozo estava

“Isto se passou quando eu estava trabalhando como ajudante do técnico alemão...” (Cardozo, 2007, p. 473). A escolha de narrar em primeira pessoa coloca o próprio Cardozo como protagonista da história, sendo perceptível um tom pessoal na narrativa. Nesse conto, Cardozo relata sobre as suas andanças, que ora eram de automóvel, ora a cavalo, entretanto, após um acidente ocorrido com o seu chefe, precisou percorrer uma longa distância a pé. Nesse percurso feito sozinho, Cardozo então se atenta aos detalhes, sendo o cajueiro, mencionado sete vezes:

Caminhando meu caminho e minha lembrança, cheguei à encruzilhada a que já aludi; não sei por que, talvez por ali ter passado sempre de automóvel, não pude reconhecer o trajeto por que ele seguira todos os dias. Resolvi tomar agora à direita: assim avancei nessa direção para ver se acertava; notei, porém, que o chão era de areia frouxa, **e de um lado e de outro surgiam grandes cajueiros, no momento já envolvidos na sombria espessura da noite; mas, na escassa luz que descia das estrelas, vi que era uma floresta dessas árvores frutíferas; via-se, através dos cajueiros que ficavam à margem da estrada, uma profundidade escura e fechada que penetrava no longe interior daquela floresta.**

[...]

**Os cajueiros, decerto, estavam já florindo, porque sentia o perfume das suas flores, que emanava da escura mata onde os galhos roçavam entre si, e um ruído propagava-se em toda a extensão da noite nela escondida e desconhecida.**

[...]

Depois de algum tempo de marcha, **os cajueiros desapareceram**, abriu-se no céu uma noite mais clara; notei, então, que no centro dessa claridade, a mais alguns metros de distância, estava uma porteira, uma cancela feita de paus rústicos, como se usava nos cercados, nos velhos engenhos de antigamente.

[...]

Recuei alguns passos e ainda me demorei olhando **a noite que agora aparecia, depois da noite dos cajueiros**, como a noite da maré, a noite da lama, a noite dos mangues.

[...]

O trato da areia frouxa por onde viera desaparecera, se enchera de mato, se alargara de mar. Se apagara. Morrera. **Os cajueiros agitados por fortes ventanias espalhavam sobre o morto caminho suas folhas secas.**

[...]

Parecia-me que tudo se modificara, a areia que eu vinha pisando não era a mesma, **dos cajueiros me chegava um murmúrio surdo de qualquer segredo mantido por alguém que vinha, sem que eu soubesse, me acompanhando.**

[...]

Vereda, chão que se desfazia, e agora não mais me conduzia, antes me perseguia; **não havia mais cajueiros nas suas margens, e, assim, sucessivas paisagens se iam reproduzindo:** partidos de canas, charnecas, carrascais, viveiros, manguezais; mas a noite era a mesma e o caminho era o mesmo (Cardozo, 2007, p. 475-477, grifos nossos).

A paisagem, marcada pela presença dos cajueiros, reflete a geografia do lugar, ao mesmo tempo que parece fundir-se com o estado interior do narrador, que relaciona o que vê com o que sente, com suas reminiscências e vivências que os cenários dos cajueiros eram

---

prestes a concluir seu curso de engenharia, ele ingressou como desenhista em projetos de irrigação e perfuração de poços tubulares para o Governo de Pernambuco, trabalhando ao lado do engenheiro Von Tilling.

capazes de rememorar. A escolha de Cardozo de nomear o conto como “O Caminho” transmite uma ênfase na jornada, ou na travessia, e os elementos simbólicos como o caju, se entrelaçam com o personagem e os eventos do conto, assim como são citados a extensão da noite, a maré e o mangue, pertencentes ao cenário e que viraram elementos também em sua poesia. Sobre o conto, Fernando Py traz a seguinte interpretação:

A natureza inóspita, em permanente conflito com o homem também aparece em “O caminho”. O que, no começo, poderia ser um simples depoimento de engenheiro técnico vai aos poucos se transformando numa aventura em que o narrador se vê às voltas com as dificuldades surgidas na estrada, ao entardecer, em meio a um silêncio “duro e vazio”, que a noite comandava; a noite “era um túnel completo, cheio de silêncio”, e aquele caminho faz Cardozo recordar-se de outros, reais ou fictícios, como o de Santiago de Compostela ou aquele “em que Dante se perdeu” (Py, 2007, p. 416).

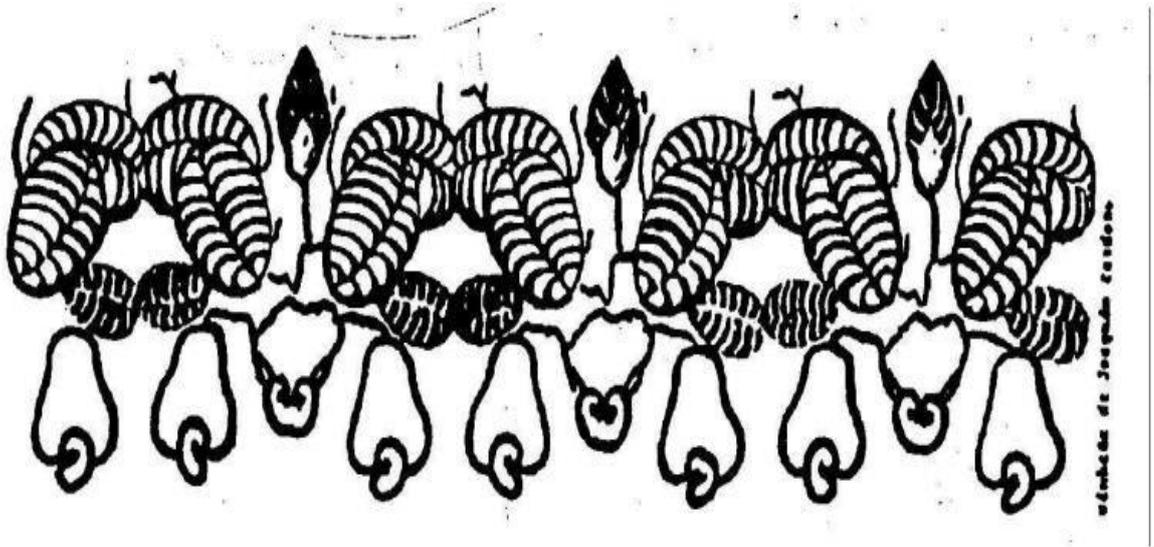
Py destaca a transição do relato técnico para uma experiência cheia de emoções, na qual o narrador se depara com as adversidades da natureza em um ambiente capaz de transformar os desafios em cenários de suas obras. O silêncio e a escuridão da noite tornam-se elementos que permeiam as reflexões do narrador. Assim, a obra de Joaquim Cardozo revela-se como uma expressão artística profundamente atrelada com sua conexão com a região pernambucana. Seus contos também capturam a essência da paisagem e da cultura que ele tanto buscava valorizar.

Ademais, além de sua face como poeta e contista, Cardozo estendeu-se à ilustração ao destacar o caju. De acordo com Santana (1997, p. 8-10), o poeta em questão:

Já residindo sozinho na Rua 24 de Maio, antiga Rua dos Ossos (casa onde e sobre a qual escreveu o conto ‘Brassávola’) no bairro de Santo Antônio – Centro do Recife, dirige com José Maria de Albuquerque a *Revista do Norte*, onde publica seus primeiros poemas e participa também como ilustrador, tendo criado vinhetas e todo um alfabeto de capitulares, com tema da flora regional.

A vinheta que Santana se refere pode ser vista a seguir:

Figura 1. Vinheta desenhada por Joaquim Cardozo com o tema dos cajus.

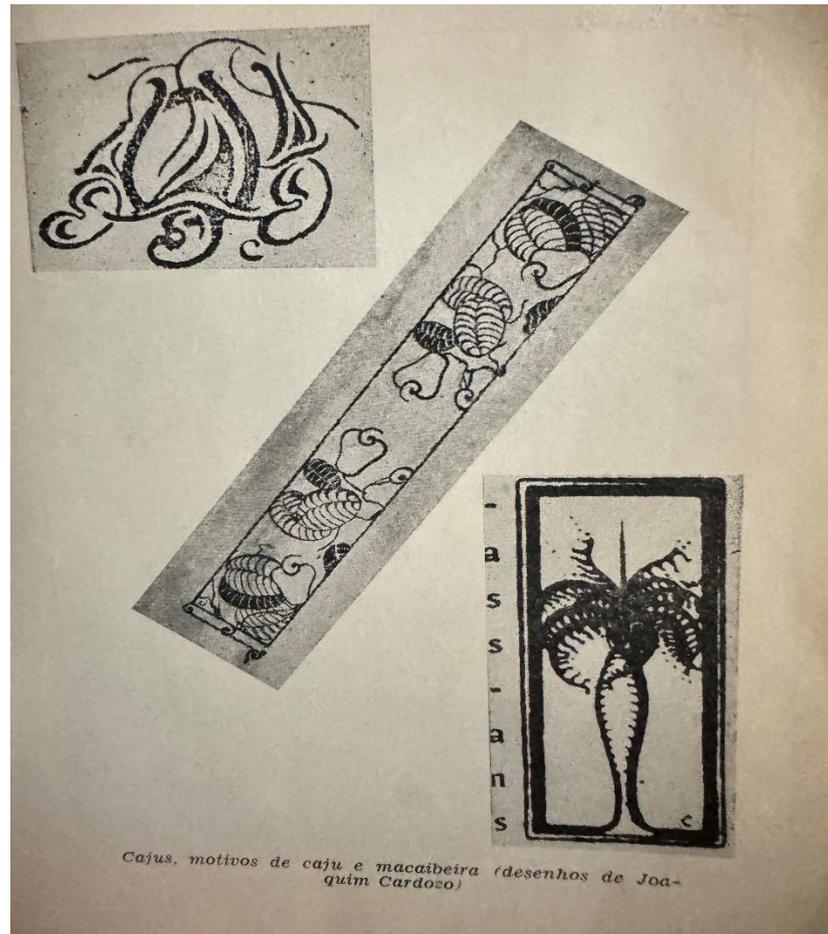


Fonte: (Revista *O Pão* de 06 de junho de 1996 *apud* Nascimento, 2007, p. 63).

A vinheta em questão é uma criação em preto e branco com detalhes bem delineados, escolha essa que intensifica o contraste, destacando os contornos e formas dos componentes. No centro da imagem, dez cajus estão dispostos, com a castanha virada para baixo, acompanhados por uma folha. Os espaçamentos igualitários entre eles proporcionam uma ordem. A cada dois cajus, um menor é intercalado, remetendo a um diferente estágio de maturação. Acima dos cajus grandes, destacam-se folhas maiores e maduras, e os cajus menores, aparentemente ainda verdes, são acompanhados por raízes e folhas pequenas, assemelhando-se a brotos em ciclo de crescimento. Esse detalhe relembra aos poemas de Cardozo sobre caju que envolvem sentimentos, uma vez que também apresentam ciclos, e que iremos mencionar nos capítulos de análise desse trabalho.

Outra ilustração do poeta pernambucano pode ser encontrada no livro *Encontro com a década de 20*, que possui, em suas primeiras páginas, uma seção intitulada “Ilustrações”.

Figura 2. “Cajus, motivos de caju e macaibeira (desejos de Joaquim Cardozo)”



Fonte: (Barros, 1972, p.17).

No primeiro desenho, uma espécie de metamorfose do caju é apresentada. Três castanhas e um caju envolto por uma aparente casca, talvez representando a transformação da fruta também em diferentes estágios de seu desenvolvimento. Na segunda imagem, a semelhança com a vinheta anterior é notável, mas com variações. Os cajus estão direcionados para a esquerda e direita. A presença de quatro cajus maiores e cerca de três menores, acompanhados por folhas mais escuras e claras, remetem também a uma representação detalhada dos estágios de maturação e variações na fruta. A terceira imagem introduz um elemento diferente: uma macaibeira. Esse elemento também é reconhecido nos poemas de Cardozo, como evidenciado em “Aquarela”<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Esse poema foi analisado em meu Trabalho de Conclusão de Curso, como pertencente a poemas sobre a flora regional. “Macaibeiras chovendo Cheiro de flor amarela; / Cheiro de chão que amanhece. / Estavas sob a latada / Quando te abri a janela. / Cheiro de jasmim laranja/ Pelos jardins anoitece; / Junto a papoulas dobradas, / Num canteiro florescendo, / A tua saia singela./ Macaibeiras chovendo/ Cheiro de flor amarela... / Não sei se és tu, se eras outra, / Não sei se és esta ou aquela, / A que não quis nem me quer, / Fugindo sob a latada / Nessa tarde de aquarela” (Cardozo, 2007, p. 193).

Ainda em Souza Barros, o próprio declara sobre o poeta:

Cardozo é a figura mais autêntica da década, pelo menos, dentre aqueles com quem convivi, demorada e frequentemente. E assim continua ele: o mesmo homem interessado por todos os problemas, com um acendrado carinho pelos livros, um quase amor físico sempre muito aberto às conversas serenas, à troca de ideias, num constante reencontro com as coisas do seu e do meu Nordeste. Enquanto bato estas notas, o telefone toca. Do outro lado da extensão, a voz tranquila de Cardozo:

- Acabo de encontrar dentro de um livro um velho cartão seu e que diz assim: “Estive domingo em Rio Doce. É setembro e os maturis já anunciam os cajús de fim de ano. Além dos arrecifes passam barcaças. E eu me lembrei de você:

As praias e as nuvens e as velas de barcaças  
Que vão seguindo além rumos marinhos  
Fazem com que por tudo se vislumbrem  
Luminosos domingos em setembro  
Cajueiros de folhas cor-de-vinho.<sup>6</sup>

Hoje é terça-feira. Abro o velho Diário (de Pernambuco) e Aníbal Fernandes ataca, na sua crônica, o mesmo assunto: verão, cajus e Cardozo...” (Barros, 1972, p. 223-224)

A menção à crônica de Aníbal Fernandes, que aborda o verão, os cajus e Cardozo, destaca a presença constante do mesmo assunto no jornal e revela o quão era corriqueira essas publicações que envolvem o caju e Cardozo. Através dessas passagens, Souza Barros oferece uma amostra de como um elemento da flora pernambucana se torna uma marca autêntica de Cardozo, que possui envolvimento com questões diversas, mas mantém conexão com a sua região.

O estudo dos poemas sobre o caju em Joaquim Cardozo revela a presença de quatro obras líricas no livro *Poemas* (1947), “Cajueiros de setembro”, “Canção”, “Chuva de caju” e “1930”, que serão analisadas nos capítulos a seguir.

---

<sup>6</sup> A poesia presente no cartão, mencionando as praias, as nuvens, as velas de barcaças e os cajueiros de folhas cor-de-vinho, trata-se do poema “Cajueiros de setembro”, que será analisado, inclusive, no capítulo seguinte.

## Capítulo III:

### O caju como imagem representativa do regional em Cardozo

“E permitiu-lhe dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério.”

(Drummond, 1947, p.8)

A lírica de Joaquim Cardozo, que apresenta inserções bastante originais no regionalismo praticado por seus conterrâneos no início do século XX, manifestou essa tendência de várias maneiras, sendo uma delas por meio da incorporação da flora nordestina em seus poemas, e em especial, o caju. Essa orientação assume na lírica de Cardozo perspectivas bem diversas e variadas daquelas que a historiografia literária, em geral, registrou, tal como a ideia de oposição com o movimento modernista. De acordo com Elaine Cintra (2019, p. 75) “a pluralidade na poesia de Cardozo explica-se como uma ‘condição de independência estética única, que seria o fulcro de uma poesia singular”.

A crítica literária, por outro lado, desde a publicação do primeiro livro do autor se atentou para as peculiaridades das manifestações regionais na lírica de Cardozo. De acordo com Drummond (1947, p. 7), “a província aparece a Joaquim Cardozo, nos idos de 1925, revestida daquela realidade pitoresca que se diria o único elemento, na massa das coisas, suscetível de interessar a visão modernista”. Por sua vez, o crítico Antônio Houaiss, ao abordar o assunto, elogia a originalidade do poeta e sua postura constante como criador, expressada tanto na substância quanto na temática de suas obras. Para Houaiss (1976, p. 191), o poeta em análise “se destaca precisamente pela abordagem da temática nordestina e pernambucana, conferindo-lhe autenticidade”. Ele também atribui uma substância altamente evocativa e uma ampla projeção de seu subjetivismo no objeto poeticamente representado. Assim, Houaiss observou que a poesia regionalista de Cardozo não se limita à mera descrição da região; ela carrega consigo uma considerável carga de subjetividade, transformando-se em uma construção poética genuína.

Antes de Houaiss, porém, o ponto de vista sobre a distinção de Cardozo no trato da temática regional já havia sido asseverado por Fernando Py (1972, p.163), que afirma:

Podemos verificar a crescente complexidade transfiguradora que ocorre em Joaquim Cardozo através do modo pelo qual trata poeticamente sua província e, por extensão, todo o Nordeste. [...] Há também, nessa fase, o adensamento do tema, a localização de puro sabor regional em termos de pesquisa e prospecção psicológica.

[...]

O que distingue, essencialmente, a poesia de Joaquim Cardozo é sua constante preocupação no tratamento do tema, seja o Nordeste convulso, miserável, sedento de evolução social; seja o amor, e nele, uma atitude de confraternização, de entrega, de integração, não exatamente na natureza circundante, mas de caráter racional, intelectual, de modo que o espírito e a matéria sejam um só; seja o mesmo espírito, livre, especulações sobre a existência e o pensamento humanos; seja esse mesmo espírito em associação com as diárias contingências do fazer/ dizer [...].

A complexidade transfiguradora destacada por Py revela a habilidade do poeta em ir além da simples representação geográfica, mergulhando em uma atmosfera sobre a sua província e do Nordeste em sua totalidade. A constante preocupação de Cardozo com temas tão diversos, como citado por Py, reflete uma busca incessante pela integração do espiritual com o exterior. A princípio, podemos assinalar que o regionalismo presente nas obras de Cardozo manifesta-se de diversas formas, incluindo referências à História e à paisagem pernambucana e nordestina, que representam uma parte significativa da produção do autor. Essas referências estão presentes em diversos gêneros literários, como poemas, peças teatrais, contos, depoimentos, crítica literária e cartas, além de se estenderem às expressões artísticas, como caricaturas, gravuras, vinhetas e letras capitulares que apresentam motivos da flora regional em desenhos para uma revista. No entanto, Cardozo vai além da simples reprodução descritiva da paisagem regional em sua poesia, elevando o registro da flora local para além da superficialidade pitoresca ou exótica frequentemente associada ao regionalismo, transformando-a em um objeto estético. Segundo Serro (2012), com a consolidação da modernidade, o poeta é desafiado a buscar inspiração em elementos da natureza e em eventos históricos para sua escrita, mantendo a base em temas regionais, mas sempre almejando o universal.

A inclinação regionalista de Cardozo remonta à década de 20, marcando o início de suas publicações. Em 1924, um evento significativo ocorreu quando Cardozo conheceu José Maria de Albuquerque e Melo, o fundador da *Revista do Norte*, uma publicação inovadora na época, que abrangia diversas expressões artísticas e culturais, incluindo influências das vanguardas europeias. Esse encontro foi de extrema importância, levando Cardozo a integrar o grupo de colaboradores da revista e eventualmente a assumir o papel de co-editor. Na *Revista do Norte*, Cardozo compartilhava seus poemas com modéstia, como observa Norões (2007, p.19), destacando que Joaquim "se esquecia de si mesmo, pois 'vivia escrevendo-se em poema'".

A proposta de regionalismo da revista não implicava em uma rejeição às inovações vindas de fora, diferente disso, pois a revista também se destacava por publicar obras

vanguardistas. No prefácio do primeiro número, lançado em outubro de 1923, é possível perceber a perspectiva adotada pela revista:

Já agora vai deixando de ter cabimento a afirmativa, tantas vezes repetida, de que a produção literária do Brasil falta o cunho característico da nacionalidade. Aí estão, em número já avultado, obras que retratam, com movimentos e cor locais, cenas típicas de nossa natureza e de nossa vida. E essas produções vão, dia a dia, encontrando número maior de leitores interessados. (*Revista do Norte*, 1923, n.p.)

Assim como, a mesma já demonstrava abertura para o novo:

Reviver as páginas sugestivas do nosso passado, estudando homens e fatos de nossa história, eis um dos pontos principais do programa da *Revista do Norte*. Em artigos cuidadosamente ilustrados, iremos reproduzindo também o que de mais valioso e interessante possuímos em matéria de arte antiga e moderna. [...] Páginas de caricaturas, de humorismos, de esportes, de comentários e de atualidades serão também assiduamente publicadas na *Revista do Norte*. Sua atenção, aos demais, estará constantemente voltada para todos esses assuntos que se ligam ao progresso do país. (*Ibidem*)

Dessa forma, a *Revista do Norte* operava em busca do cultivo das tradições culturais da região, em que se refletia uma preocupação com a natureza local, e, simultaneamente, uma abertura para o moderno. Esses direcionamentos foram reiterados por, ao menos, dois ensaios publicados por Gilberto Freyre na revista. Freyre (*Revista do Norte*, out. 1924, n. 5), em um artigo intitulado “Do bom e do mau regionalismo”, constitui um parâmetro para como de fato essas expressões regionais se manifestavam no grupo o qual Cardozo frequentava. Para o antropólogo, “O bom regionalismo está longe, e muito longe, do mau, que é o separatismo; que consiste na imposição dos interesses locais sobre os gerais” (*Ibidem*). O sociólogo destaca a diferença considerável entre essas duas perspectivas, sendo o separatismo visto como prejudicial, e destoante do que era apregoado pelo seu grupo. Por outro lado, o bom regionalismo tratava-se de uma abordagem que valoriza as características particulares de uma região, fortalecendo a identidade local sem gerar conflitos quando pensado em um contexto nacional. O texto lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo expressava esse intuito não separatista do Centro:

1º — O Centro Regionalista do Nordeste, com sede no Recife, tem por fim desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste, já tão claramente caracterizada na sua condição geográfica e evolução histórica, e ao mesmo tempo trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais.

2º — Para isto será o Centro constituído e organizado dentro da comunhão regional, aproveitando os bons elementos da inteligência nordestina, com exclusão de qualquer particularismo provinciano, quer quanto às coisas, quer quanto às pessoas.

3º — O Centro conservará a sua ação livre às injunções das correntes partidárias, colaborando com todos os grandes movimentos políticos que visem o (sic) desenvolvimento sem sacrificar as questões fundamentais da região às vantagens particulares de cada Estado.

5° — A fim de congregar os elementos da vida e da cultura nordestina, o Centro procurará:

- a) organizar conferências, exposições de arte, visitas, excursões;
- b) manter em sua sede bibliotecas e sala de leitura, onde achem representadas as produções intelectuais do Nordeste no passado e no presente;
- c) promover cada ano ou de dois em dois anos, numa cidade do Nordeste, um congresso regionalista;
- d) editar uma revista de alta cultura O Nordeste, dedicada especialmente ao estudo das questões nordestinas e ao registro da vida regional. [...] (Freyre, 1977, p.177).

É importante lembrar que, em 1925, Cardozo contribuiu para o *Livro do Nordeste*, uma iniciativa organizada por Gilberto Freyre em celebração ao centenário desse periódico, que se destacou como um marco em sua época ao retratar a diversidade do Nordeste. Conforme aponta Dimas (1996), o *Livro do Nordeste* deve ser considerado como uma expressão velada de projeto intelectual, contendo uma declaração de princípios. Nesse contexto, a pedido de Freyre, Manuel Bandeira publicou pela primeira vez o poema “Evocação de Recife”. Foi ao analisar este poema que Joaquim Cardozo produziu seu primeiro ensaio literário, intitulado “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”. Esta crítica foi apresentada por Gilberto Freyre, que, em nota de apresentação, afirmou que Cardozo era “um dos poetas jovens mais interessantes de Pernambuco” (Freyre *apud* Cardozo, 2007, p. 499)

Contudo, a crítica literária suscitou divergentes opiniões acerca do *Livro do Nordeste*, com questionamentos a respeito da pertinência de seu conteúdo e se havia a necessidade de abordar aspectos regionalistas, considerando a celebração de culturas e tradições tão específicas de determinadas regiões. Isso fica evidente nas ponderações feitas por Freyre:

Houve quem protestasse contra o “passadismo” de que estaria cheio o livro: isto quando apareceu. Por que tanta exaltação de coisa velha? Tanto louvor a tradições? Páginas inteiras sobre pastoril e bumba-meu-boi? Exaltação de Frei Vital. Da arte da renda. Da arte do ferro dos velhos portões e das varandas do Recife. (Freyre, G. et al. “Relendo a 1ª edição do Livro do Nordeste”. In: *Livro do Nordeste*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1979, n.p.).

Por outro lado, embora alguns considerassem o *Livro do Nordeste* como algo associado ao passado, o livro representava o início de um amplo movimento que buscava o reconhecimento das próprias raízes, enfatizando as qualidades da terra. De acordo com Carneiro Campos (1974, p. 265), Freyre procurava esboçar uma direção artística de conteúdo duradouro não apenas para os brasileiros, mas para todos os povos tropicais, visando alcançar o regionalismo em uma escala ampla. Segundo Fernando Freyre (1977, p.184), “o Pernambuco que Gilberto Freyre queria para a sua paixão, para os seus regalos, para a sua ternura, era o Pernambuco que ninguém via, o subterrâneo, o íntimo”.

Tais questões não passaram despercebidas por Joaquim Cardozo, e merecem uma verificação mais demorada, especialmente em sua lírica inicial, que ressoa os direcionamentos mais intrínsecos desse momento em Recife. Neste capítulo, buscamos entender a maneira com que Joaquim Cardozo se utiliza da imagem do caju para registrar as questões regionais, e como tal escolha implica em uma proposta sobre o assunto, em uma construção estética autoral. Para melhor demonstrar essa perspectiva, analisamos os poemas “Cajueiros de Setembro” e “1930”, os quais, de diferentes modos, manifestam essa orientação regional no autor.

### “Cajueiros de setembro”

Uma das obras poéticas de Joaquim Cardozo que mais recebeu atenção da crítica é “Cajueiros de Setembro”, publicado inicialmente no livro *Poemas* (1947), pela Editora Agir, republicado na *Pequena antologia pernambucana* (1948), pela editora O livro inconsútil, organizada pelo poeta João Cabral de Melo Neto; em *Sonetos e Canções* (1960), pela editora Dinamene; e em um capítulo escrito por Fernando Py, intitulado “Joaquim Cardozo por Fernando Py” em *Poetas do Modernismo - antologia crítica* (1972), organizado por Leodegário A. de Azevedo Filho. Além disso, também foi republicado pela Civilização Brasileira em *Poesias Completas* (1971 e 1979) e veiculado no livro *Poesia Completa e Prosa* (2007 e 2010), através da Nova Aguilar.

Ao comparar a primeira edição publicada, a edição da Civilização Brasileira (1979), com a edição da Nova Aguilar (2007), percebe-se que há uma única alteração, em que “setembro” em *Poemas* (1947), no verso nove, está grafado com a inicial maiúscula. Para essa análise, será utilizada a edição da Civilização Brasileira, tendo em vista que o processo editorial de publicação foi acompanhado pelo autor, o que nos leva à pressuposição de que as alterações foram revisões autorais.

#### **Cajueiros de Setembro**

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

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

Presságio, amor de noites perfumadas  
 Cheias de lua, de promessas e carinhos,  
 Vivas canções serenas e distantes,  
 Cajueiros de sombras inocentes  
 Debruçados à beira dos caminhos.  
 (Cardozo, 1979, p. 10).

O poema sobre a então árvore nativa do nordeste brasileiro é composto por três estrofes, todas constituídas por quintilhas, e corresponde a um período de transformação na vida das pessoas que experienciam, inclusive em suas questões econômicas, mas especialmente afetiva, a interferência do fruto. É importante lembrar inicialmente que a profissão de Cardozo como engenheiro refletia intensamente em suas produções poéticas, de forma calculada e racional. Assim, a análise do poema revela um exercício de precisão e cálculo em sua estrutura, uma vez que faz uso dos números de maneira habilidosa, empregando, neste poema, em sua maioria, os versos decassílabos, conferindo uma regularidade rítmica à sua composição; além de uma variedade de técnicas numéricas em torno também do número três, que serão mencionadas ao longo da análise.

A escansão mostra versos com números de sílabas variáveis, mas com predominância dos decassílabos, cuja metrficação é feita da seguinte maneira:

### Cajueiros de setembro

Ca/ju/ei/ros/ de /se/tem/bro,	(7)
Co/ber/tos /de/ fo/lhas /cor/de/vi/nho,	(9)
A/nun/cia/do/res/sim/ples /dos/ es/ti/os	(10)
Que as /dú/vi/das/ e as /má/goas/ a/li/vi/am	(10)
À/que/les /que /co/mo eu /vi/vem /so/zi/nhos.	(10)
As /prai/as/ e as/ nu/vens/ e as/ ve/las /de /bar/ca/ças	(12)
Que /vão /se/guin/do a/lém/ ru/mos /ma/ri/nhos	(10)
Fa/zem /com /que /por /tu/do /se /vis/lum/brem	(10)
Lu/mi/no/sos/ do/min/gos/ em/ se/tem/bro,	(10)
Ca/ju/ei/ros/ de/ fo/lhas/ cor/de/vi/nho.	(10)
Pre/ssá/gio, a/mor /de/ noi/tes/ per/fu/ma/das	(10)
Chei/as /de/ lu/a, /de /pro/me/ssas /e /ca/ri/nhos,	(12)
Vi/vas /can/ções /se/re /nas/ e /dis/tan/tes,	(10)
Ca/ju/ei/ros /de /som/bras/ i/no/cen/tes	(10)
De/bru/ça/dos/ à/ bei/ra /dos/ ca/mi/nhos.	(10)

Como se observa na escansão, há a predominância do decassílabo, aquele que, segundo Bilac e Passos (1905, p. 62), é considerado o “mais belo da língua portuguesa”; no entanto, outros metros poéticos se anunciam, o que desafia o leitor a buscar o sentido de tal escolha. Essa variação métrica pode ser uma escolha estilística para enfatizar alguns pontos, como o título do poema, que se repete no verso 1, a fim de criar um efeito para chamar

atenção no início do poema. Para isso, o verso é modulado com a utilização da redondilha maior, metro bastante fecundo quando se trata da poesia de caráter mais popular, com alto teor de musicalidade, assinalando também que o teor regionalista deste poema não se encontra somente na temática, mas se estende à forma.

O verso 2, com 9 sílabas poéticas, pode ser escolhido pela necessidade de focar de forma mais detalhada o aspecto visual das folhas que cobrem os cajueiros. O verso 6, que abre a segunda estrofe, apresenta-se com uma métrica maior que as demais, com 12 sílabas poéticas que corroboram para a ideia de extensão da cena. É neste momento, inclusive, que o olhar se desvia do cajueiro, o objeto central da cena, para uma visão mais panorâmica, ampla, do cenário.

A mesma diferenciação métrica ocorre no verso doze, que também possui doze sílabas poéticas. Aqui, no entanto, a paisagem que se amplia é interior, uma vez que essa variação em relação às demais pode ser uma escolha intencional do sujeito lírico para enfatizar a temática das noites perfumadas e a mudança de foco do poema, partindo para o tom intimista que se revela a partir dessa estrofe.

Além disso, podemos destacar que o poema é dividido em 3 partes, representadas por cada estrofe, encerradas com o ponto final em todas elas. A primeira estrofe assinala o início da temporada de floração do cajueiro, desencadeando, assim, a evocação entre o povo nordestino de emoções relacionadas a esse momento. A segunda estrofe, trata dos possíveis significados do cajueiro para os povos que desfrutam dessa colheita, e são citados elementos paisagísticos que trazem luminosidade, os quais oferecem vislumbres de domingos luminosos em setembro. E a terceira estrofe, amplia sua temática, conferindo-lhe uma possível dimensão intimista ao poema.

Como se observa, o número “três” é recorrente quando nos atamos às questões da gramática poética. É preciso perceber que no decorrer do poema, a palavra “cajueiro” aparece três vezes, distribuída em cada uma das estrofes, nos versos 1, 10 e 14, além do título, “Cajueiros de Setembro”, e, em todas elas, a planta aparece adjetivada, ora por “de setembro” (v.1), ora por “de folhas cor-de-vinho” (v. 10), e, por fim, “de sombras inocentes” (v.14), remetendo em cada uma de suas aparições, ao período, especificação e resultado de sua sementeação, marcando a mudança de foco sobre o cajueiro.

De fato, há outros elementos que estruturam o poema, os quais também contribuem para reiterar a imagem dos “cajueiros” em cada estrofe, o que funciona como uma espécie de refrão e reforça o objeto que centraliza o poema, como a repetição do qualificativo “folhas cor-de-vinho”, que surge duas vezes no poema, nos versos “Cobertos de folhas cor-de-vinho”

(v.2) e “Cajueiros de folhas cor-de-vinho” (v.10). Essa repetição chama a atenção para a cor, que pode, inclusive, apresentar cunho sensual, pois está relacionada à cor da paixão, e com isso, os sentimentos intensos que também podem estar associados à presença dos cajueiros.

No esquema sonoro, podem ser encontradas rimas que cooperam para o ritmo do poema. Através delas, percebe-se que o cajueiro é a palavra que coordena os sons das rimas, uma vez que pode ser considerado rima toante no /e/ e no ditongo /ei/, podendo ser rimado com uma grande quantidade de palavras, como em: setembro /cobertos, ou em /i/, como em vinho/ estios/ sozinhos/ aliviam/ marinhos/ carinhos / caminhos. Essa característica estabelece conexões entre os versos e reforça a unidade temática do poema em torno do cajueiro, que se mescla com a paisagem. Além disso, esses recursos linguísticos estabelecem ligações semânticas entre as palavras, reforçando a ideia de sensualidade, especialmente no segundo bloco em /i/, em que as palavras rimadas (vinho/ estios/ sozinhos/ aliviam / carinhos) expressam sentimentos de paixão, solidão, conforto e afago e a rima marinhos/ caminhos, desperta a ideia de trajeto/ rumo a ser seguido.

Nesse mesmo sentido, é preciso notar outras questões, como o uso da assonância, que são repetições de sons vocálicos semelhantes, que podem ser vistas em todas as estrofes, como a do “o”, no verso “Cobertos de folhas cor-de-vinho”, do “e” e “a” em “As praias e as nuvens e as velas de barças” e “i” e “o”, em “Cajueiros de sombras inocentes/ Debruçados à beira dos caminhos”. Ao associar as repetições sequenciadas dos sons com possíveis sensações que elas rememoram, além de também contribuírem para enriquecer a musicalidade, tais recursos podem despertar sentimento de tranquilidade devido à leveza das vogais na frase, e também a imensidão do oceano ao citar as praias e logo em seguidas mais uma repetição em “e as”, “e as”, demonstrando continuidade.

Ademais, é possível encontrar a repetição do som do “s” em todo o poema, que aparece 60 vezes, do título até a última estrofe, incluindo as palavras que possuem o mesmo som sibilante /s/. Essa aliteração do som suave pode suscitar uma sensação de fluidez e harmonia, conferindo sonoridade ao poema, como também, aliado à nuvem (v.6), pode transmitir a suavidade das folhas do cajueiro ao vento, ou uma sensação de brisa e tranquilidade associada à chegada do período de florescimento do caju. Sobre isso, Fernando Py percebeu ser algo recorrente na poesia de Cardozo: “Note-se, ainda uma vez, a frequência da animização na poesia de Cardozo, de objetos, animais, substâncias, fenômenos meteorológicos (vento, nuvem): e a extrema incidência de ventos em seus poemas está pedindo estudo especial” (1984, p. 22).

No terceiro e quarto versos, por meio do *enjambement*, os “estios” são interligados pela conjunção explicativa “que” (v.3), prenunciando a chegada de um novo momento, que é o período de conforto para os nordestinos, uma vez que a estiada se dá após um período intenso de chuvas, remetendo à chegada do verão.<sup>7</sup> Destarte, o aparecimento desta árvore nesta data do ano é visto também pelo eu lírico como um período de alívio de mágoas e dúvidas: “Que as dúvidas e mágoas aliviam” (v. 4). É interessante observar uma certa isonomia nos fonemas em “dúvidas” e “aliviam”, o que sugere uma aproximação semântica, ou seja, as dúvidas são aliviadas, mas também convivem juntas, gerando essa sensação mútua de dúvida - alívio. Da mesma forma, os verbos “aliviam” e “vivem” (v.5) trazem equivalências sonoras que os aproxima, tornando a ideia de aliviar e viver semelhantes, além de aparecerem no presente do indicativo, na terceira pessoa do plural, tendo em vista que diversas pessoas são beneficiadas com a chegada dessa nova fase do ano<sup>8</sup>, seja por questões financeiras ou por apreciação das multifaces do caju/ cajueiro.

Dentro dos aspectos gramaticais, é importante retomar como aqui os adjetivos são utilizados de forma peculiar, característica marcante dos poemas de Cardozo, como prenunciou Éverton Correia, que afirma ser “um índice de sua expressão e traço de seu estilo” (2018, p. 225). Antes dele, Fernando Py já havia anunciado essa questão em *Poetas do Modernismo* (1972), ao comentar sobre o poema “As Alvarengas”, quando o crítico destaca: “Note-se igualmente a adjetivação de substantivos, recurso expressional a que o poeta recorrerá com frequência em toda a sua obra” (1972, p.172). De fato, no poema em questão, há um exercício de qualificação em que apresenta um desdobramento de qualificativos em outros adjetivos, como no primeiro e segundo versos da primeira estrofe, que, em jogo com os termos, se repetem de maneira inversa nos dois últimos versos da segunda estrofe, configurando a circularidade do poema, o qual se abre e se fecha com as mesmas palavras:

1. **Cajueiros de setembro,**
2. Cobertos **de folhas cor-de-vinho,**
- [...]
9. Luminosos domingos em **setembro,**
10. **Cajueiros de folhas cor-de-vinho.**

Importante ressaltar que nas três estrofes do poema, encontra-se conjuntos de três adjetivos/ qualificativos que destacam diferentes aspectos dos cajueiros, ligados a ele direta

<sup>7</sup> Como citado no capítulo 1, o caju também era utilizado para demarcar as épocas do ano.

<sup>8</sup> Ao analisar “O coronel de Macambira”, Fernando Py (1972, p. 166) pontua que essa é uma temática recorrente nas escrituras do poeta: “Os poemas dramáticos de Cardozo são, necessariamente, voltados para os temas populares, e, assim, faz-se dolorosamente constante a reivindicação da gente miserável e faminta, injustiçada e doente, que vive no Nordeste.”.

ou indiretamente. Na primeira estrofe, o qualificativo é um indicativo de tempo 1) “de setembro”, que se desdobra em outras duas adjetivações: 2) “cobertos”, termo que, por sua vez, é complementado pela locução adjetiva “de folhas cor-de-vinho”.

Na segunda estrofe, os primeiros adjetivos se relacionam à vida marinha, e as praias, as nuvens e as velas são qualificadas pela locução adjetiva “de barcaças”; da mesma forma, o verso que segue, ligado pelo *enjambement* ao primeiro, dá continuidade a essa caracterização de uma paisagem marítima, em “rumos marinhos”. Há também um tipo de desdobramento, pois, em “luminosos domingos em setembro” se repete o qualificativo de tempo “em setembro”, adjetivado por “luminosos”; e, posteriormente, o cajueiro aparece adjetivado como “folhas cor-de-vinho” novamente.

Na terceira estrofe, também é possível perceber esse desenvolvimento do adjetivo em “perfumadas”, que é qualificativo de “noites”, que, por sua vez, adjetiva o “amor”, estando ligados, todos, ao substantivo “presságio”. Em seguida, no décimo segundo verso, há a continuidade das qualificações, agora da noite, grafada no plural, “de noites”, o que dá a ideia de recorrência, e elas são “**cheias de lua, de promessas e carinhos**”, ocorrendo outro desdobramento de qualificativos e um jogo com as palavras: lua - lua cheia, cheias de lua; noites - noites de promessas, noites de carinhos.

No verso 13, “Vivas canções serenas e distantes,”, “canções”, também um substantivo no plural, estabelece a função de núcleo do sujeito, relacionado a outros três adjetivos: um que o antecede, “vivas”, essa posição amplia o sentido, destacando esse adjetivo, já “serenas” e “distantes” contrastam com o “vivas”. Nos dois últimos versos, os cajueiros são mais uma vez adjetivados com desdobramentos: “de **sombras inocentes / Debruçados à beira dos caminhos**”. Ao destacar as sombras proporcionadas pelos cajueiros, o eu lírico enfatiza a ideia de abrigo e proteção oferecidos pela presença dessas árvores, e as suas sombras, ao serem caracterizadas como “inocentes”, uma vez mais, reforçam a ideia de o cajueiro ser visto como um acalentador da região.

Nesse contexto, “à beira”, mesmo sendo uma locução adverbial, indica a localização ou posição dos sujeitos. A adjetivação profusa também se reflete em alguns verbos, “Cobertos” (v. 2) e “Debruçados” (v. 15), pois ambos têm em comum o fato de serem participípios passados, aqui empregados como qualificativos no poema. Tendo em vista que o participípio é a forma nominal que expressa o resultado do fato verbal, e em alguns casos pode ser utilizado como adjetivo, no poema, estão sendo usados justamente para descrever diferentes características dos cajueiros. “Cobertos” refere-se ao fato de estarem cobertos de

folhas cor-de-vinho, enquanto “debruçados” descreve sua posição física de estarem apoiados em alguma superfície.

Os demais verbos, por sua vez, estão no tempo presente, como por exemplo: “anunciadores, aliviam, vivem, vão seguindo, fazem e vislumbrem”. O termo “anunciadores” está sendo usado como adjetivo, que se vincula ao tempo, salientando a função dos cajueiros no período de estios, apontando que eles anunciam a chegada da estação por meio de seus atributos visuais. O verbo “aliviam” preconiza que os cajueiros proporcionam alívios das dúvidas e mágoas daqueles que vivem solitários, oferecendo um conforto emocional, simbolizado alento e esperança para aqueles que estão em momentos de solidão. Já os verbos “vivem”, “vão seguindo”, “fazem” exprimem continuidade das ações que envolvem os cajueiros. Eles manifestam que os cajueiros estão em constante movimento, crescendo, e proporcionando experiências sensoriais para aqueles que os observam. Assim, a combinação desses verbos no participípio e presente cria uma dualidade por meio da temporalidade entre passado e presente. Isso permite a ideia de passagem do tempo, que pode estar relacionado aos períodos do cajueiro.

De fato, se considerarmos uma linha central que estrutura os sentidos do poema, poderemos constatar que, ao explorar os momentos em que a palavra “cajueiro” é mencionada, o poema adquire uma dinâmica de enquadramentos diferentes para a planta. A partir de uma referência temporal (setembro, estação da floração da planta), passando pela descrição de suas folhas e culminando nas sombras que projetam, o sujeito lírico proporciona uma visão multifacetada dos cajueiros nessa fase, com uma voz enunciativa que está a contemplar os cajueiros em um tempo específico.

Essas variações enriquecem a imagem poética e revelam a habilidade do autor em explorar diferentes aspectos e perspectivas relacionadas a essa figura central do poema. De acordo com Coelho (2009, p. 16-17):

As imagens possibilitam um percurso no tempo através de diferentes olhares. Essa etapa permite reconhecer uma visão de conjunto. Os modos de observação e os olhares lançados para a paisagem devem ser múltiplos para permitir que a diversidade de informações se complemente, oferecendo diferentes combinações possíveis. A escolha das imagens caracteriza-se como o momento de delimitação da paisagem no espaço, é a sua amplitude, olhada como um espaço globalmente abarcado pela visão. Para orientar a seleção e os agrupamentos na formação dos “conjuntos de imagens”, alguns critérios podem ser seguidos: a. Enquadramentos e pontos de vista: as escolhas buscam contemplar visões panorâmicas, que englobam o conjunto, oferecendo uma pluralidade de pontos de vista e enquadramentos. b. Ângulos de visão: em função das direções da visão (horizontal e oblíqua) nas representações da paisagem. Esse critério permite observar as variações na maneira de representar a paisagem ao longo do tempo. c. Escalas/ zoom: refere-se ao grau de distanciamento do observador. Observa-se, também nesse critério, a multiplicidade de escalas, considerando que as imagens “distanciadas” permitem a visão da

totalidade reforçando o efeito de massa, mas também de distanciamento do observador, e que as imagens “aproximadas” facilitam a apreensão dos detalhes, do refinamento do olhar sobre os elementos e principalmente aproximam o observador do elemento humano, sujeitos da interação com a paisagem. d. Períodos: em relação aos períodos as imagens são agrupadas segundo uma ordem cronológica, permitindo a observação das transformações ocorridas na paisagem, ou, reunindo em um mesmo período as diferentes formas de apropriação e de manifestações da vida social cotidiana presentes na paisagem.

Ao analisar o poema “Cajueiros de Setembro” à luz de tais paradigmas, é possível observar, na presença dos elementos mencionados, as seguintes questões:

1) Enquadramentos e pontos de vista: Os enquadramentos referem-se à escolha das imagens que contemplam visões panorâmicas e englobam o conjunto. No poema, isso pode ser visto nas paisagens que incluem os cajueiros, como as praias, as nuvens e as velas de barcaças, que possibilitam um olhar mais abrangente do espaço. Assim, ao citar esses elementos marítimos, o poema passa de uma contemplação específica dos cajueiros para um olhar panorâmico que abrange o espaço em geral. O eu lírico amplia sua percepção e absorve as imagens do horizonte, capturando a beleza e a grandiosidade do ambiente que o cerca. Dessa forma, a mudança de enquadramento no poema, do foco nos cajueiros para um olhar panorâmico, proporciona uma expansão da cena. O poeta expande a visão, permitindo que o leitor visualize não apenas os cajueiros, mas também a imensidão do ambiente e os elementos que o compõem.

2) Ângulos de visão: Os ângulos de visão, para Coelho (2009), se referem às direções da visão, como horizontal e oblíqua. No poema, os mesmos versos que descrevem as praias, as nuvens e as velas de barcaças podem ser associados ao ângulo horizontal, uma vez que assimilam o movimento e a direção desses elementos em relação à paisagem, como em “vão seguindo além rumos marinhos” (v. 7), proporcionando uma visão mais abrangente da cena.

3) Escalas/Zoom: As escalas e o zoom referem-se ao grau de distanciamento do observador em relação à paisagem. No poema, é possível observar diferentes posições do olhar do enunciador. Nos versos em que os cajueiros são descritos como “cobertos de folhas cor-de-vinho”, o contemplador parece estar mais próximo, observando os detalhes das folhas. Sob outro ângulo, nos versos que mencionam as praias e as nuvens, e o caminho em que os cajueiros estão debruçados, o observador parece estar em uma posição de quem está distante, acompanhando, estático, o movimento do olhar. Em contraponto, no quinto verso, “Àqueles que como **eu** vivem **sozinhos**”, o eu lírico expressa-se explicitamente através do pronome pessoal em primeira pessoa, “eu”, aliás, único momento em que isto ocorre, pois o poema se constitui aparentemente em uma representação de uma paisagem exterior. Através do “eu”,

deixa-se transparecer o tom de intimismo daquele que por meio de uma comparação com o coletivo, revela a sua forma solitária de viver. Importante ressaltar que o pronome demonstrativo do verso citado, “àqueles” refere-se aos que desfrutam desse momento e sentem-se aliviados com a chegada da época de transformação, ou seja, nesse momento, o eu lírico, apesar de marcar sua individualidade, ao mesmo tempo, coloca-se imerso não somente em uma paisagem, mas em um grupo, e, dessa forma, o eu é ressaltado ao mesmo tempo em que emerge novamente no elemento exterior que o poema vem descrevendo. Por outro lado, a palavra “sozinhos” torna-se central, uma vez que rima com “estios”, prenunciando clareza e alívio. Assim, mesmo dizendo-se sozinho, e mesmo a palavra “eu” aparecendo uma única vez, aqui ela se manifesta comparativamente a outros. Ou seja, é uma solidão acompanhada, partilhada, que dá a ideia de uma integração em sua cultura e região. Para Monteiro (2007, p.72):

O elemento lírico no texto cardoziano passa a realizar-se mais plenamente num sentido dialético quando contrapõe ou envolve, de forma direta ou indireta, categorias estetizantes como o ser e a natureza, o subjetivo e o concreto, o aberto e o fechado, o dentro e fora.

4) Períodos: Em relação aos períodos, o poema retrata uma transformação no tempo, indicando a chegada de setembro e as mudanças que ocorrem nesse período específico. A referência temporal contribui para a compreensão das estações do ano e das características associadas a elas. Essa organização temporal permite ao leitor observar as mudanças ocorridas na paisagem no mês de setembro, bem como as manifestações da vida social cotidiana presentes nela.

Por conseguinte, no poema "Cajueiros de Setembro", é perceptível também uma dialética a partir da descrição da paisagem e dos elementos naturais, como os cajueiros, nuvens e praias, em que a natureza é considerada como concreta e objetiva, demonstrando o exterior, enquanto o eu lírico, revelado pelo “eu”, é demonstrado subjetivamente, com o seu interior, criando assim, um diálogo entre esses dois paralelos. O poeta constrói essa fusão entre a paisagem e o eu lírico, e estabelece uma relação entre a experiência emocional do sujeito lírico e o ambiente que o cerca, transcendendo a mera representação da paisagem ao unir os sentimentos e emoções do eu lírico com a descrição da paisagem. Outrossim, em seus poemas sobre a flora, Cardozo utiliza elementos da natureza como metáforas e símbolos para expressar sentimentos. De acordo com Jorge de Lima (1949, p.1-2), publicado no *Diário de Pernambuco*:

E sobretudo, é Cardozo o poeta de geografia humana nordestina; poesia humaníssima, humanisticíssima que procurando o homem paisagístico, o capta sempre vivo, sempre poeticamente humanado, quer dormindo “mais puro do que um menino”, quer impelindo alvarengas e tanto encontrado (esse homem da Província universalizado pela sua geografia humana) em Recife, nas águas do Capibaribe, como em qualquer parte do mundo onde haja portos e rios e homens curvos impelindo barcos. [...] E por falar nessas coisas tão gratamente nordestinas, até os ventos do Nordeste são pelo poeta humanizados, antropomórficos feito gente de verdade. [...] É impossível, porém, ficar num simples artigo de jornal, sobre um poeta mais numeroso do que se pensa em matéria de temática de poesia; se a Província do litoral aparece como a fonte dos seus poemas - os seus temas ele vai colhendo por toda parte, na terra e no homem e logo universalizando-os, transfigurando-os poeticamente, lavando-os de qualquer demagogia, de modo a se tornarem ubiquamente poéticos.

Certamente, Joaquim Cardozo emprega suas referências nordestinas de maneira perspicaz, buscando poetizá-las de forma antropomorfizada, entre outros procedimentos. Por meio desse recurso, o poeta conecta sentimentos e características humanas a paisagens e elementos naturais, criando uma conexão entre o ser humano e o ambiente que o cerca. Voltando ao poema em questão, o caju torna-se, nesse momento, representação da conexão entre o ser humano e a natureza e o acender de sentimentos.

A partir da segunda estrofe, no sexto verso, “as velas de barçaças” que seguem rumos marinhos destinam a atenção para os elementos paisagísticos: “as praias e as nuvens”, que também acompanham o movimento do olhar, sendo este movimento confirmado pela utilização do gerúndio em “vão seguindo” (v. 7). Ademais, estes componentes trazem luminosidade para a cena do horizonte que se desenha aos olhos do eu lírico. Dentre esses elementos paisagísticos, destacam-se “as praias e as nuvens” e as “velas de barçaças”. As praias e as nuvens funcionam como vestígios da região, remetendo à paisagem característica do litoral, mencionados como marcas do Nordeste, que possui uma forte ligação com as praias, o mar e o céu amplo de regiões com muita vegetação.

As “velas de barçaças” mencionadas também podem ser interpretadas como elementos presentes na cidade de Recife, capital de Pernambuco, conhecida por sua rica tradição e história relacionada à navegação e ao mar, possuindo um porto em sua zona leste. As barçaças eram no passado embarcações típicas da região, utilizadas para transporte de mercadorias e pessoas pelos rios e canais que cortam a cidade. As velas das barçaças, impulsionadas pelo vento, criam uma imagem visualmente marcante e característica da paisagem recifense. Sobre isso, Joaquim Cardozo escreveu um artigo a respeito da pintura de Teles Júnior e a sua relação com a paisagem e a cidade de Recife, e nele, o poeta cita “motivos muito ricos de pintura que fugiram à pupila estática do pintor” (2007, p. 511), e alguns desses motivos, são: “(...) a vida do rio com os estaleiros de alvarengas e barçaças, com as barçaças que saem barra afora, e os

mangues, e a pesca (...)” (2007, p. 510). Ao citar as barcaças como algo despercebido aos olhos de Teles Júnior, percebe-se a importância desse objeto na visão de Cardozo e, ao mencionar no poema “velas de barcaças que vão seguir além dos rumores marinhos”, o poeta evoca esse cenário específico da cidade do Recife, remetendo ao seu contexto regional e à relação intrínseca com o mar.

No oitavo verso, o verbo “vislumbrar” demarca também a fartura que é este momento de novos caminhos e possibilidades para o Nordeste. Tendo em vista que “vislumbrar” significa “surgir aos poucos, começar a aparecer”, o verbo reforça a ideia que, com a chegada do cajueiro, novos direcionamentos serão tomados na vida das pessoas que irão desfrutar dos benefícios dessa planta. Nesse contexto, “vislumbrar” relaciona-se à observação atenta e ao reconhecimento das possibilidades e benefícios trazidos pelos cajueiros através do florescimento. Essa ênfase no aspecto visual na estrofe reforça a vivacidade das imagens retratadas pelo eu lírico. Através da ativação dos sentidos, o sujeito lírico transmite ao leitor a sensação de presenciar as cenas descritas, estimulando a visualização dos elementos, portanto, o uso do verbo “vislumbrar” reforça o sentido de novos direcionamentos e possibilidades, assim como também confirma o apelo visual do poema. A contemplação vista no poema de Joaquim Cardozo também foi comentada por ele no mesmo artigo sobre a pintura de Teles Júnior, o crítico e poeta então notou que “Do pintor pernambucano, mais observador do que contemplativo, esta paisagem que aí está à espera de pintores teria sido objeto de muitos quadros se ele não encontrasse mais facilidade na sua observação dos coqueiros, dos visgueiros, do entrançado das matas” (Cardozo, 2007, p. 513). Então, possivelmente Cardozo fez em sua poesia, o que preconizou para a pintura, mais contemplar do que observar. Nesse processo de contemplação, o eu poético de Cardozo convida o leitor a mergulhar na cena poética, a contemplar com os próprios olhos o florescimento dos cajueiros.

11.Presságio, amor de noites perfumadas

12.Cheias de lua, de promessas e carinhos,

Em contrapartida, a partir dessa última estrofe, encontra-se pela primeira vez a palavra “amor”, acompanhada pela locução adjetiva “de noites perfumadas”, que pode ser visto muito mais como apenas uma importante característica sensorial do caju, além de que agora é apresentado o cenário: a noite, que inclusive, aparece em contraposição aos “domingos luminosos” (v.9). No entanto, mesmo sendo noite, são “cheias de lua”, o que também gera clareza para o ambiente.

13. Vivas canções serenas e distantes,

14.Cajueiros de sombras inocentes

### 15. Debruçados à beira dos caminhos.

As palavras “Cajueiros” e “serenas” apresentam rima toante no /e/ tônico, bem como nas palavras “beira” e “inocentes” que por sua vez, a última personifica as sombras dos cajueiros, que podem ser vistos como testemunhas silenciosas e acolhedoras. Também, serenidade é sinônimo de calma e tranquilidade, o que remete ao temperamento de alguém. No último verso, “debruçados” remete ao ato de deitar-se, indiciando que a natureza, isto é, as sombras dos cajueiros serviam como possíveis cenários de encontros.

Assim, pode-se dizer que esses elementos estão congregados na poesia de Joaquim Cardozo. Neste poema, as sutilezas e imagens fundem-se, mostrando a relação do eu lírico com sua região, tornando-o sensorial, nesse constante exercício que parte do interior para o exterior, e vice-versa. Nesse sentido, a multiplicidade presente na obra do autor revela-se de diversas formas em sua poesia, podendo ser percebida a partir dos seus temas e recursos estilísticos e linguísticos utilizados pelo poeta. Assim, essa multiplicidade abrange muitos significados potencialmente presentes na poesia de Cardozo, e por isso, é importante destacar que essa análise se refere apenas a uma das pinceladas presentes em sua obra poética, a qual compõe um quadro enigmático. Sendo a transformação da paisagem do Nordeste em imagens e emoções o tema central, essa dinâmica impede que a mensagem ou objeto central do poema sejam totalmente definidos ou fixados. Logo, o poema vai além de uma simples representação estática, proporcionando uma experiência estética em constante transformação.

### “1930”

O poema “1930” foi publicado no livro *Poemas* (1947). Posteriormente, também foi publicado pela Editora Civilização Brasileira em *Poesias Completas* (1971 e 1979), e no livro *Poesia Completa e Prosa* (2007 e 2010), pela Editora Nova Aguilar. O confronto entre as publicações demonstra que não houve diferença entre as edições, sendo, por esse motivo, utilizada para esta análise a primeira edição publicada, que se encontra no livro *Poemas* (1947), a qual dispomos a cópia digitalizada abaixo:



importantes no Brasil e no estado de Pernambuco, marcando o início da Revolução de 1930. Esta revolução foi um momento de mudança política no Brasil, que culminou no fim da República Velha e o início de um novo período. Em Pernambuco, revolucionários derrubaram o governo, instalando um clima conflituoso na região, sendo este fato, portanto, uma das possibilidades de referência de leitura para situar a especificidade da data, que se coaduna com os heróis antigos de Pernambuco, local em que várias revoluções ocorreram<sup>9</sup>.

No que se refere à configuração poética, a estrutura rítmica do poema é composta por versos com diferentes números de sílabas poéticas, que vão do verso hexassílabo aos versos bárbaros:

Na es/tra/nha/ ma/dru/ga/da	[Em: 6]
O ho/mem/ al/to,/ trans/pon/do o/ por/tão/ da/ ve/lha/ ca/sa,/ de/pôs/ no/	[chão/ fri/o [EM: 19]
O/ cor/po i/na/ni/ma/do/ do/ seu/ ir/mão./	[EM: 11]
Da/ som/bra/ das/ ve/lhas/ man/guei/ras,/ por/ um/ mo/men/to,	[EM: 13]
Sur/gi/ram,/ cu/ri/o/sas,/ as/ som/bras/ dos/ me/lho/res/ he/róis/ de/	[Per/nam/bu/co an/ti/go. [EM: 22]
So/bre o/ cor/po/ ca/í/am/ go/tas/ de or/va/lho e/ flo/res/ de/ ca/ju/ei/ro.	[EM: 18]

A organização da métrica dos versos de maneira variada, além de imprimir um ritmo prosaico, que seria forte no gênero narrativo, também destaca certas palavras e chama a atenção para alguns versos que se diferenciam dos demais. O verso hexassílabo inicial é o que possui o menor número de sílabas poéticas, um número considerável bem abaixo quando comparado com os outros, estabelecendo um ritmo conciso, ao mesmo tempo em que a brevidade gera um suspense, despertando a curiosidade do leitor para os detalhes do que está por vir, tendo em vista o pouco número de informações do verso. O verso três, hendecassílabo, é o segundo menor em relação à métrica, isso pode ser explicado como um efeito causado pelo isolamento do corpo sem vida. É também neste verso que ocorre um *enjambement*, centralizando o quinteto, corroborando para o efeito do fantástico no poema. Os versos de maiores extensões permitem uma exploração mais detalhada das ações, como a

<sup>9</sup> A Revolução Pernambucana começou em 6 de março de 1817, quando o militar português Manoel Joaquim Barbosa foi assassinado pelo capitão José de Barros Lima, que reagiu à voz de prisão por suposto envolvimento em conspiração contra o governo. Isso fio o estopim para a rebelião que rapidamente dominou o Recife. Esta revolução contou com alguns líderes, que foram mortos em praça pública. Foram eles: Domingos José Martins, José de Barros Lima, Cruz Cabugá, Padre João Ribeiro. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolucao-pernambucana.htm>. Acesso em: 21 de maio de 2023.

Assim como, Frei Caneca é o protagonista do *Auto do Frade*, uma peça escrita em 1984 por João Cabral de Melo Neto. A trama narra a história do líder da Revolução Constitucionalista de Pernambuco em 1824, que é conduzido ao processo de execução, culminando em sua morte.

descrição da ação do “homem alto”, a apresentação das sombras dos heróis e projeção para o leitor da imagem das gotas de orvalho e das flores de cajueiro caindo sobre o corpo.

Outros elementos que favorecem a sonoridade do poema são as aliteraões e assonâncias, que aparecem no poema da seguinte forma:

Na **estranha** **madrugada**  
 O **homem** alto, transpondo o portão da **velha** casa, depôs no  
 [chão **frio**  
 O corpo **inanimado** do seu irmão.  
 Da **sombra** das **velhas** mangueiras, por um **momento**,  
**Surgiram**, curiosas, as **sombras** dos **melhores** heróis de  
 [Pernambuco **antigo**.  
 Sobre o corpo **caíram** gotas de orvalho e flores de cajueiro.  
 (Cardozo, 1947, p. 65).

A aliteração com o som do “s” evoca o silêncio da madrugada e pode sugerir sussurros, intensificando o tom misterioso do poema. Já a repetição do som nasalado do “m”, “n” e o sinal gráfico do til (~), geram uma sonoridade que pode lembrar um murmúrio, contribuindo para o efeito do insólito no poema. Da mesma maneira acontece com a assonância, através da reprodução do som do “a”, reforçando a ideia de murmurinhos que rondavam aquela madrugada.

Ademais, as rimas escolhidas pelo poeta em sua predominância são as toantes. A rima intraversical toante em “a” entre “estranha” e “madrugada” corrobora para a estranheza do horário, conectando a sua descrição de imediato através da característica peculiar e provocadora. A rima toante em “i” entre “frio” e “antigo” estabelece uma ligação entre o “frio” da madrugada, com o “antigo”, conectando a sensação térmica do agora, com a antiguidade. As rimas em “e” entre “cajueiro” e “momento” criam uma relação entre um elemento da natureza específico, com os momentos do poema. A escolha sonora destaca a ligação entre o cajueiro com a temporalidade, uma vez que ele é a referência que finaliza o poema. A rima toante em “o” entre “transpondo” e “depôs” conecta os dois verbos que ressoam a continuidade do ato que é poetizado. Outrossim, as rimas toantes em “o” que vinculam palavras como “curiosas”, “sombras”, “melhores” e “heróis”, assim como as que conectam “corpo”, “gotas” e “flores”, unificam elementos que fazem parte do desenlace do poema, que é o processo de velório.

Neste poema, a adjetivação assume, uma vez mais, um papel protagonista, uma vez que a cena é conduzida mediante o uso de adjetivos. O primeiro qualificativo utilizado é “estranha” que, de imediato, contamina o leitor a esperar que o que está a seguir não é um fato habitual, dando mais indícios de uma atmosfera sombria. Em seguida, o adjetivo “alto”

referindo-se ao homem, associa-o a uma característica física, e que também pode sugerir uma figura imponente da região, o que coaduna com os “melhores heróis” que serão citados na sequência. A qualificação da casa como “velha” descreve suas características físicas, assim como rememora a sua antiguidade. O adjetivo “frio” que direciona para as questões sinestésicas, além de descrever o chão, pode evocar sensações de desolação, conectando-se ao tema central do corpo “inanimado”. Este, por sua vez, é utilizado de maneira eufemística para a descrição do corpo, enfatizando, com uma palavra suavizada, a morte.

Além do mais, a palavra “velhas” aparece uma segunda vez, também para descrever as mangueiras, contribuindo para a ambientação histórica e estabelecendo mais uma vez uma conexão com o passado e com a flora da região. Esse qualificativo pode sugerir que essas mangueiras existiam há muito tempo, podendo ter sido testemunhas de muitos outros acontecimentos como esse ao longo dos anos. Ao descrever as sombras dos heróis como “curiosas”, o eu lírico atribuiu uma característica humana a essas formas, como se estivessem observando a cena com interesse, compactuando com a ideia de Coelho (2009) sobre os ângulos de visão, que permite, o corpo inanimado, ser observado pelo narrador e, ao mesmo tempo, pelos heróis antigos, com direções de visões diferentes. O narrador parece estar mais distante e ter uma visão do todo, com os detalhes, enquanto os heróis, fixam-se no ritual do velório.

Já a qualificação das sombras como pertencentes aos “melhores heróis de Pernambuco antigo” atribuiu um *status* grandioso a essas figuras. Esse adjetivo conecta o evento que está acontecendo aos feitos heroicos do passado, que os fizeram, por algum motivo, querer revisitar o corpo. As locuções adjetivas “de orvalho” e “de cajueiro” são utilizadas para descrever o primordial momento do poema, conectando a natureza da região com o processo de morte daquele que está posto ao chão.

Enquanto os adjetivos são abundantes, os verbos do poema são escassos, sendo encontrados apenas quatro, em três tempos verbais: pretérito imperfeito, pretérito perfeito e gerúndio. Esses tempos verbais colaboram para a impressão de constância do poema, uma vez que as descrições das ações demonstram estarem ainda em andamento, e não ações que já foram terminadas em um período distante. O verso “O homem alto, **transpondo** o portão da velha casa” transmite a ação como algo em progresso.

O pretérito perfeito, exemplificado em “depôs” e “surgiram”, é utilizado para eventos pontuais que ocorreram no passado. “Depôs” destaca a ação do homem alto ao depositar o corpo inanimado no chão frio, enquanto “surgiram” descreve o instante específico em que as sombras dos heróis apareceram. Além disso, em “Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e

flores de cajueiro”, o verbo “caíam” descreve o movimento contínuo das gotas de orvalho e das flores de cajueiro sobre o corpo inanimado. É possível, dessa forma, perceber que os poucos verbos utilizados podem apontar para os momentos-chave da narrativa, que são, inclusive, detalhados com maior precisão apenas mediante a utilização dos adjetivos citados anteriormente.

Outro aspecto do poema que merece a devida atenção são as sombras dos heróis de Pernambuco que revisitam o corpo no momento fúnebre. Evocar os fantasmas antigos trata-se de uma característica recorrente nas obras de Joaquim Cardozo, como já foi pontuado por Silva (2023, p. 115):

A ideia de um eu-outro, da existência de uma persona alheia perceptível apenas ao campo de visão do eu lírico, não se restringe somente à obra de 1970, dado que, anterior a essa publicação, o poeta já havia elaborado poemas com indícios de um sujeito sem unidade, o qual percebe constantemente a presença de sombras e fantasmas ao seu entorno, sendo então subjetividades que derivam de si mesmo, já que correspondem a figuras imaginadas, dependentes da visão do eu enunciador. Tal aspecto fica evidente desde seu primeiro livro impresso, *Poemas* (1947), em que no poema nomeado de “Mal-Assombrado”, nota-se um sujeito voltado para um outro dual, cuja alma pode ser percebida aos seus olhos.

Nesse contexto, as sombras dos heróis de Pernambuco, ao serem convocadas na estranha madrugada, representam não apenas a presença do passado, mas também a continuidade de uma tradição, relembrando um ritual a ser seguido. Assim, esses fantasmas antigos, que se aproximam para testemunhar essa cerimônia de morte, reforçam a conexão entre o presente e as histórias que ecoam nas sombras do passado.

Além disso, no livro *Poemas*, em “Velhas ruas” observa-se novamente os indícios de sombras que acompanham os cadáveres. “Rumor/ **sombra** de passos que passaram, / Tato de mãos ligeiras invisíveis / [...] E o Cais do Apolo acende os círios/ Para velar de noite o **cadáver** do rio.” (Cardozo, 2007, p. 15, grifo nosso). O Cais do Apolo, ao acender círios para velar o cadáver do rio, personifica a cidade como uma entidade que presta homenagem à natureza que está morta, acompanhada dos fantasmas que o rodeiam. A noite se torna um palco para esse ritual, onde as sombras dos passos que passaram encontram um espaço para serem lembradas, assim como ocorre em “1930”.

Convém destacar também o poema “Recife de outubro”, do mesmo livro citado: “Quando a noite está dormindo, / Quando as ruas estão desertas, / [...] As almas dos **heróis antigos** vão rezar. / [...]” (*Ibidem*, p. 159, grifo nosso). A ambientação noturna, quando a cidade se aquieta, proporciona recorrentemente um cenário propício para a manifestação das almas dos heróis antigos. O poeta preconiza que, nesse momento de calma, essas figuras do passado emergem para rezar, como se a cidade se transformasse em um templo silencioso

onde as vozes do passado podem ecoar livremente. Em “1930”, por sua vez, a madrugada traz ao poema um aspecto melancólico do período, visto que normalmente a vida tende a acontecer no período diurno, e após o horário comercial, as pessoas costumam se recolher, sendo este também um momento de transição, da mesma maneira que é demonstrada a transição entre a vida e a morte.

Em seguida, no mesmo poema, “Creio que alguém me espia do alto, das cornijas. / Vai passando na sombra a ronda dos meus sonhos. / Onde rasteja ainda/ O último rumor de uma batalha; / E a massa negra dos edifícios, / As torres agudas recortando o azul sombrio, / [...]” (*Ibidem*). A presença de alguém observando pode indicar que há uma ligação espiritual, que vai além da mera observação, como se as almas dos heróis antigos estivessem sempre atentas aos eventos que ocorrem na cidade. “Cadáveres revoltos, remexidos, / Com os braços mutilados / Erguidos para o céu. [...]” (*Ibidem*). A referência à batalha, à massa negra dos edifícios, às torres agudas recortando o azul sombrio e aos cadáveres revoltos com os braços mutilados erguidos para o céu reiteram que a cidade, mesmo transfigurada, revela os vestígios de conflitos passados, passado esse de invasões e de revoluções, e os fantasmas que vagam a cidade se tornam testemunhas silenciosas que continuam a influenciar e a observar o presente. A cidade, nesse contexto, se transforma em um palco onde as sombras do passado continuam a se interessar pelos eventos contemporâneos.

Para entender a presença desses fantasmas e sombras do passado em Recife, é pertinente recorrer à obra *Assombrações do Recife Velho*, de Gilberto Freyre. Em seu prefácio, Freyre explora as assombrações e mitos que fazem parte da história da capital de Pernambuco, e, de acordo com ele, “os mistérios que se prendem à história do Recife são muitos: sem eles o passado recifense tomaria o frio aspecto de uma história natural. E pobre da cidade ou do homem cuja história seja só história natural” (Freyre, 1987, p. 25). Os fantasmas, nesse cenário, não são simples aparições sobrenaturais, mas manifestações de uma herança cultural. Assim, ao considerar a influência de Freyre e sua abordagem sobre as assombrações de Recife, é possível compreender ainda mais as aparições desses elementos que observam e rondam a cidade nos versos de Cardozo.

Dessa forma, percebe-se que a presença desses fantasmas antigos não é simplesmente testemunhal, ela evoca uma continuidade de tradições da cidade de Recife. Ao se aproximarem para testemunhar o ritual de morte descrito no poema, essas sombras do passado contribuem para a construção da identidade de herói para o morto, além da reiteração de uma identidade cultural e histórica de Pernambuco.

Ademais, essas sombras se reúnem para o momento final do poema “1930”, que é a chave da interpretação: “Sobre o corpo caíam gotas de orvalho e flores de cajueiro” (v. 6). O monástico revela uma simbiose profunda entre o corpo inanimado, regado pelo orvalho e coberto pelas flores de cajueiro, e a mangueira, pertencente à natureza que o cerca. Essa fusão demonstra o ritual para que o corpo se torne integrante do ecossistema local. Surge então um processo de metamorfose, em que o corpo agora passa a fazer parte da terra que o acolhe, e os elementos da natureza prestigiam o evento, o que, aliás, faz parte do ritual da morte dos heróis, a integração total com o seu espaço.

O poema transparece uma cena de um velório realizado pela própria natureza. O homem, em seu descanso final, é abençoado pela região, e a natureza, por sua vez, presta homenagem ao morto. O poeta escolhe exatamente o cajueiro para cobrir o corpo, sendo ele um símbolo importante de sua regionalidade, enquanto as gotas de orvalho, como advindas do céu, conferem um aspecto sagrado ao momento. Além disso, o cajueiro, ao participar da cena trágica, em contato direto com o protagonista em seu mais importante processo, vai além da sua função como planta e se torna parte integrante do ritual. As flores que cobrem o corpo sugerem não apenas uma homenagem, mas também a participação do cajueiro na história e na tradição da região.

Essa conjuntura entre o homem, a natureza e os fantasmas antigos, característica da poesia de Cardozo, enfatizam a riqueza cultural e espiritual da região, e é celebrada nesse ritual de morte singular, onde o homem, em sua transformação final, se torna parte indissociável da natureza e conseqüentemente, da história. A obra de Cardozo, ao evocar esses elementos, celebra ao processo de vida e morte, como também perpetua as tradições e os mitos de uma região que é capaz de atravessar o tempo.

Em suma, a escolha de Joaquim Cardozo ao utilizar o cajueiro como elemento principal no ritual de morte em “1930” ressalta a singularidade de sua região natal, da mesma maneira que se posiciona como um índice de regionalismo em sua obra. O cajueiro ultrapassa sua caracterização como uma simples árvore, transformando-se em um símbolo da identidade cultural e histórica de Pernambuco. Ao cobrir o corpo do falecido com suas flores, o cajueiro presta uma homenagem, e também participa ativamente da narrativa lírica. Essa representação do caju não é apenas uma expressão artística, mas um ato de preservação das tradições e mitos locais, simbolizando as marcas do regionalismo de Cardozo.

## Capítulo IV: O caju como imagem lírica do sentimento amoroso

“O grande poeta é, talvez, aquele que nos descobre e ensina as coisas que vemos e sentimos todos os dias”.  
(Athayde, 2007, p.51)

O caju, marca tradicionalmente representativa da região, será também vislumbrado na poesia de Joaquim Cardozo relacionado a um tema bastante universal, o amor. Esta emoção em seus poemas vai além do mero sentimentalismo. Ao recorrermos à teoria de Octávio Paz (1994) em *A dupla chama: amor e erotismo*, percebe-se que há uma distinção entre o sentimento amoroso e a ideia de amor, que é, inclusive, definida em consonância com a sua época. De acordo com Paz (1994, p. 35), o sentimento amoroso é “a atração passional que sentimos por uma pessoa entre muitas”. Esse tipo de sentimento demonstra ser mais amplo, uma atração que pode ser experimentada por várias pessoas, sendo, em alguns momentos, direcionado a alguém específico, mas não exclusivamente. Enquanto a ideia de amor trata-se de uma “misteriosa inclinação passional por uma única pessoa” (*Ibidem*). Aqui, o foco está na singularidade e exclusividade. O amor, ao contrário do sentimento amoroso mais amplo, é dirigido a uma única pessoa.

A citada proposição pode ser empregada em alguns poemas do poeta pernambucano, que parece estar mais alinhado com a ideia de “sentimento amoroso” do que com a noção mais restrita de “amor”. Em “Composição”, a relação carnal é poetizada como “Quero gozar contigo o meu amor **coletivo**/ E **levar-te comigo** em aventuras teóricas” (Cardozo, 1947, p. 55, grifo nosso), ilustrando essa perspectiva mais abrangente do amor, em que o poeta conduz a uma concepção de amor desprendido, convergindo com a definição de Paz (1994) sobre o “sentimento amoroso”, podendo ser direcionado a uma pessoa específica, mas ao mesmo tempo não se prende.

Em conformidade a isso, e como exemplo, podemos citar a obra lírica cardoziana “Poema”, a qual compactua com essa perspectiva de não pertencimento a um único ser: “Eu não quero o teu corpo/ Eu não quero a tua alma, / Eu deixei intacto o teu ser e a tua pessoa inviolável/ Eu quero apenas uma parte neste prazer/ A parte que não te pertence” (Cardozo, 1947, p. 73). Nesses versos, Cardozo retrata a natureza descompromissada e expansiva do seu desejo, alinhando-se mais uma vez à definição de Paz (1994) sobre o sentimento amoroso. Dessa maneira, o eu lírico parece distanciado do ser desejado, apesar de solicitar-lhe uma

comunhão. A sua vontade é o prazer e não a pessoa – como se o prazer fosse independente da pessoa.

Em contrapartida, em “Poema dedicado a Maria Luiza” é possível enxergar a mudança do eu lírico, já indicado no título que nomeia literalmente o objeto de amor: “Eu que compreendi a beleza das prostitutas e dos portos/ [...] Que errei por muito tempo nos jardins deliciosos dos amores incertos e obscuros” (Cardozo, 1947, p. 85), mas que demonstra arrependimento e que passou a desejar a entrega ao sentimento único, usufruindo da concepção de amor definida por Paz (1994), em “Eu te quero a ti sempre e somente. / Eu te quero a ti pura e tranquila/ Preciosa entre todas as mulheres” (Cardozo, 1947, p. 85). Assim, esse sujeito lírico demonstra estar imerso nessa dualidade amor/sentimento amoroso, possivelmente pela identificação com uma certa mulher, após experienciar o contato com muitas outras: “[...] entre todas as mulheres/ Que como rosas, como lírios, sobre mim se debruçaram, / Entre aquelas que em noites de tormenta em mim se consolaram/ E aquelas que a mim se aperceberam [...]” (*Ibidem*).

Se Paz (1994, p. 101) afirma que “O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte”, em “Poema do amor sem exagero”, por sua vez, o eu lírico demonstra uma negação em relação à longa duração do relacionamento, resistindo a compromissos de longo prazo, e também à possibilidade da doença:

Eu não te quero aqui por muitos anos/ Nem por muitos meses ou semanas, / Nem mesmo desejo que passes no meu leito/ As horas extensas de uma noite./ Para que tanto Corpo!/ Mas ficaria contente se me desses/ Por instantes apenas e bastantes/ A nudez longínqua e de pérola/ Do teu corpo de nuvem. (Cardozo, 1947, p.75).

A recusa explícita a um corpo em específico, com a busca apenas pela “A nudez longínqua e de pérola/ Do teu corpo de nuvem.”, aponta para uma separação clara entre a pessoa e o ato físico. A menção a um corpo “distanciado” propõe a possibilidade de o poeta se afastar da pessoa, e enxergar o corpo apenas no sentido carnal, como uma fonte de prazer. É perceptível, desse modo, que o eu lírico, em alguns poemas de Cardozo, expressa desejos e prazeres físicos de maneira acentuada, prezando, muitas vezes, pela aparência física da mulher.

Ao analisar este poema, Luiz Carlos Monteiro (2007, p.73, grifo nosso) pontua que esse distanciamento do ser desejado pode se originar do movimento lírico do poeta:

A compulsão lírica que **pode tomar a forma** também de **recusa explícita a um corpo em particular** ou distanciado, como fonte de prazer natural e inescusável, o que talvez provenha de um ascetismo prolongado e permeado de sublimação, frugalidade e negação do desejo.

Monteiro ainda enquadra a poesia de Joaquim Cardozo em alguns subgrupos temáticos, sendo o lirismo amoroso um deles, definindo-o como uma expressão de sua poesia “refinada e sublime” (2007, p.73). O refinamento conduz a um padrão de cuidado nas expressões utilizadas, assim como a sublimidade remete à grandiosidade de sua obra. De fato, mesmo tendo o teor de um desfecho muitas vezes atrelado ao cunho sexual, a poesia de Cardozo não possui vulgaridades, tratando-se, muitas vezes, de uma atração que busca experiências e sensações.

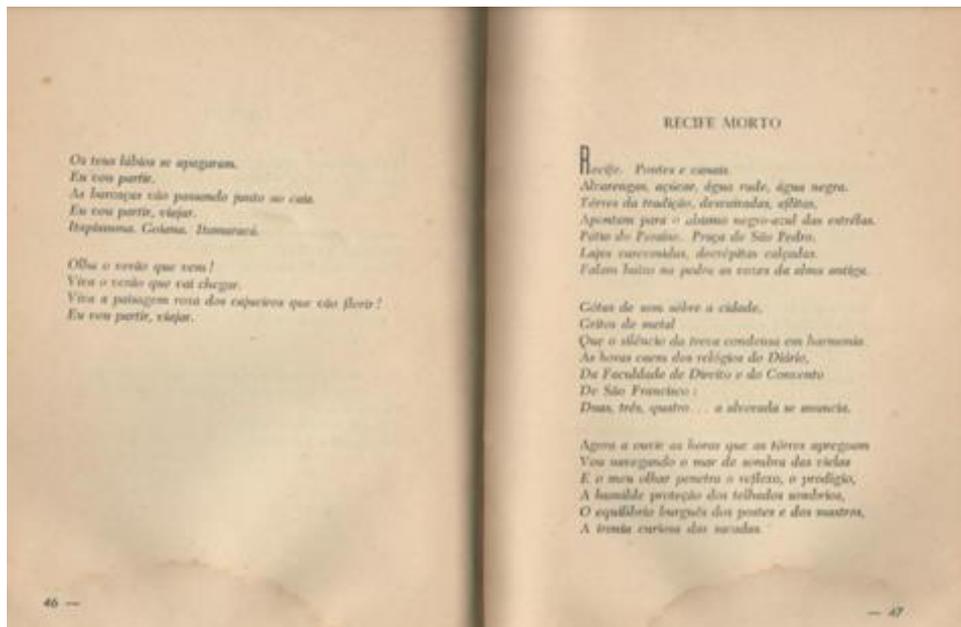
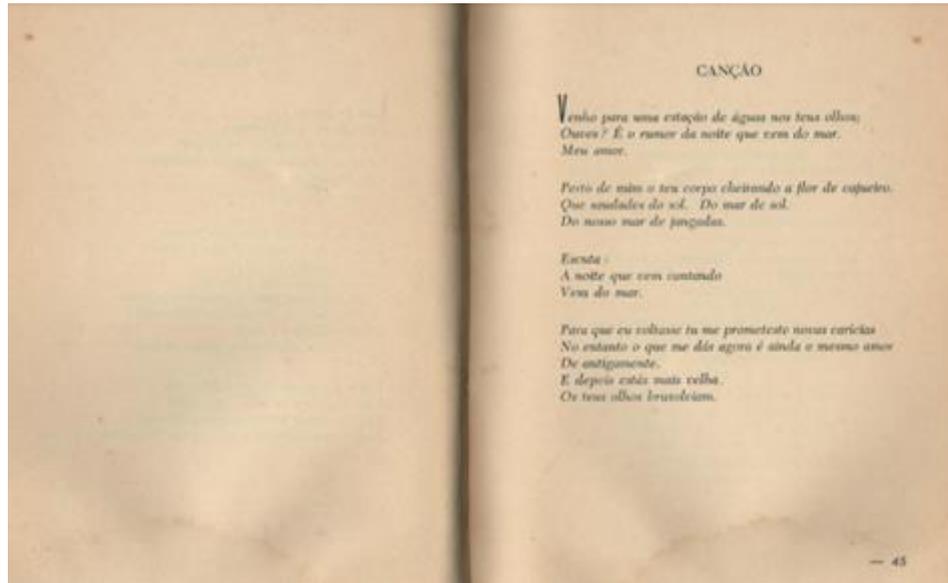
Neste capítulo, exploraremos a complexidade desse lirismo amoroso na poesia de Joaquim Cardozo, buscando entender como Cardozo se utiliza da imagem do caju para discorrer poeticamente sobre o sentimento amoroso. Para isso, serão analisados os poemas “Canção” e “Chuva de caju”.

#### **“Canção” (1947)**

O poema “Canção” foi publicado primeiramente no livro *Poemas* (1947), em seguida na *Pequena antologia pernambucana* (1948), editada na prensa manual de João Cabral de Melo Neto. Posteriormente, foi anunciado em *O Jornal* (1948) através da crítica de Paulo Mendes Campos, em uma coluna intitulada “Um poeta de bom-gosto”, sendo essa crítica republicada no *Diário de Pernambuco* (1948). Após isso, também foi publicado pela Editora Civilização Brasileira em *Poesias Completas* (1971 e 1979), e no livro *Poesia Completa e Prosa* (2007 e 2010), pela Editora Nova Aguilar. O cotejo das publicações demonstra que houve diferença em relação à divisão da estrofação, que modifica a forma em que as estrofes estão dispostas em cada edição, e, conseqüentemente, sua leitura e interpretação.

Nas publicações do livro *Poemas* e na publicação do jornal, o poema possui seis estrofes. Em *Poemas* há uma divisão da paginação, e por isso, há dúvida se de fato o poema foi publicado com cinco ou seis estrofes, visto que a estrofe número 4 finaliza com um distanciamento maior do limite da página. Entretanto, nas publicações do ano seguinte, no jornal, o poema consta com seis estrofes. Já em *Poesias completas*, há uma interrupção da estrofe devido ao limite da página, mas não há a divisão da penúltima estrofe, que constam nas outras duas versões, contabilizando, assim, cinco estrofes.

Vejamos como isso ocorre:

Figura 11: “Canção”, no livro *Poemas*.

Fonte: (Cardozo, 1947, p. 45-46)

Figura 12: "Canção", no *Diário de Pernambuco*.

**UM POETA DE BOM GOSTO**  
 (Cortejada da 1.ª página)  
 um poeta de invulgar equilíbrio, um poeta que se comportou de maneira simpática e serena ao meio das contrafações e irresponsabilidades que frequentam a poesia moderna.

**SIDNEY KEYES**

Sidney Arthur Kilworth Keyes nasceu na Inglaterra em 1922, e, incorporado ao exército em 1942, foi morto em Tunísia aos vinte anos de idade. Poeta de excepcional talento, Sidney Keyes, em sua curta vida, deixou alguns poemas que bastaram a um crítico para apontá-lo como o poeta da última guerra, na Grã-Bretanha, assim como Wilfred Owen e Siegfried Sasson foram os poetas mais destacados e representativos de sua geração, durante a guerra de 1914. Deste é o poema que traduzimos: "Uma Morte Precoce".

Este é o dia em que a sua morte será recordada  
 Por todos que choram:  
 Este é o dia em que sua dor será recordada  
 Por todos que sofrem.  
 Os ventos que correm nos vales criados pelo gelo  
 Trazem o aroma da primavera e chuva que resistelácea,  
 Entretanto, as mãos que curam permanecem encoladas co-  
 mo pensaros mortos.

Sua quietude é consolo para nós que o vimos.  
 Mas, que consolo posso achar para sua mãe?  
 Ela que de ossos forjou glória e plantou  
 A delicada árvore de nervos cuja folhagem  
 Respondeu livremente ao vento amante?  
 Sua dor caminha através de um país devastada  
 Cujas árvores com garras de espinhos selvagens, sustêm  
 O pálido corpo de seu filho, fuzigado sobre espinhos.

**CANÇÃO**

**JOAQUIM CARDOSO**

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

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

Escuta:  
 A noite que vem cantando  
 Vem do mar.

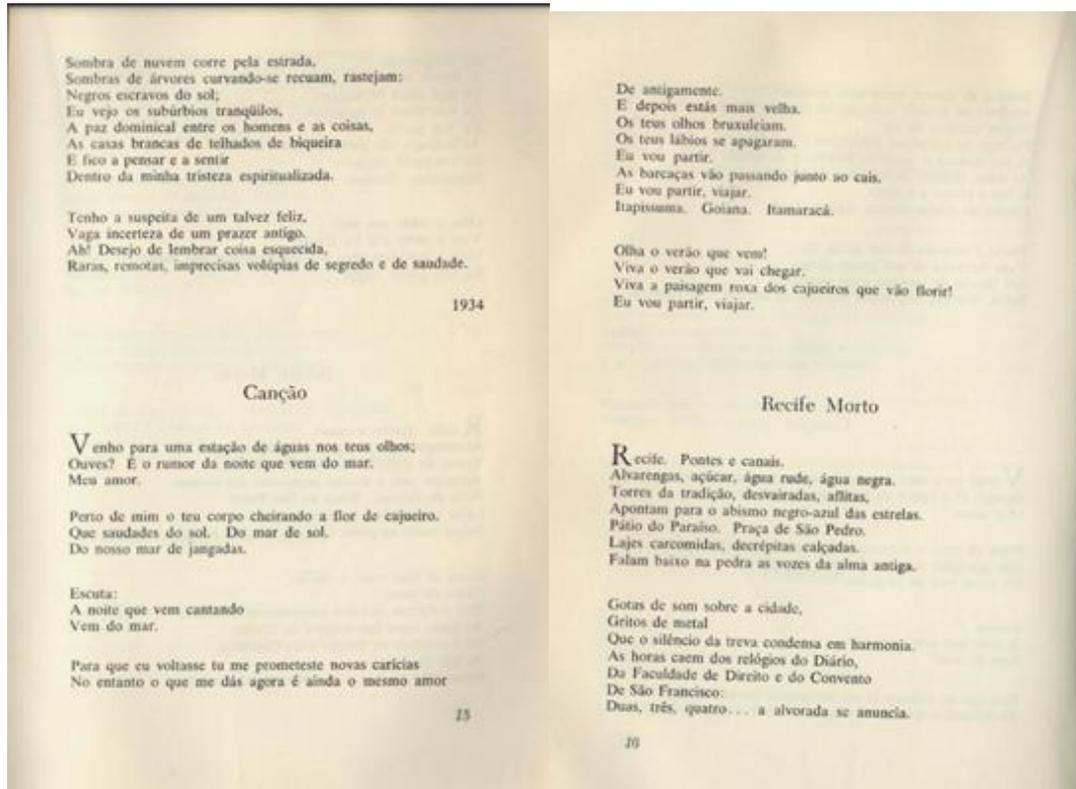
Para que eu voltasse tu me prometteste novas carícias  
 No entanto o que me dá agora é ainda o mesmo amor  
 De antigamente.  
 E depois estás mais velha.  
 Os teus olhos bruxoleiam.  
 Os teus lábios se apagaram.

Eu vou partir.  
 As bareteas vão passando junto ao cais.  
 Eu vou partir, viajar.  
 Itapissuma, Goiana, Itamaracá.

Olha o verão que vem!  
 Viva o verão que vai chegar.  
 Viva a paisagem róxa dos cajueiros que vão florir!  
 Eu vou partir, viajar.

Fonte: *Diário de Pernambuco*, 21 de março de 1948. Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033\\_12&pasta=ano%20194&pesq=%22Joaquim%20Cardoso%22&pagfis=29309](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=029033_12&pasta=ano%20194&pesq=%22Joaquim%20Cardoso%22&pagfis=29309)

Figura 13: “Canção”, no livro *Poesias completas* (1979).

Fonte: (Cardozo, 1979, p.15-16)

Por esta razão, para a análise que aqui propomos será utilizada a edição da Civilização Brasileira, pelo mesmo motivo arrazoado no capítulo anterior, a saber, o acompanhamento pelo autor nas revisões autorais. Será considerado o poema com cinco estrofes e vinte e três versos, podendo, assim, ser dividido, em um hipotético exercício de interpretação, em três partes. Na primeira, que abrange os três primeiros tercetos do poema, o eu lírico descreve um momento de intensa saudade e expectativa, voltando saudoso ao encontro de sua amada, entretanto, já são dados indícios que essa volta será motivo de águas nos olhos, ou seja, lágrimas.

Na segunda parte, que compreende a quarta estrofe, o tom do poema muda significativamente. Aqui, o eu lírico expressa uma desilusão em relação à sua amada, perdendo o encanto. Nesse momento, é citada a quebra de expectativa do eu lírico ao se deparar com o presente, causando um desapontamento.

A terceira parte, que abarca a quinta estrofe, serve como uma espécie de desfecho para o poema. Ele evoca o verão que está por vir e celebra a beleza da aparente mudança da estação dos cajueiros, refletindo um sentimento de renovação e esperança. O eu lírico está

pronto para seguir em frente. Assim, as lembranças do eu lírico do passado, o desengano do presente e as perspectivas futuras contornam o poema.

É também importante discutir a respeito do título do poema, “Canção”, que sinaliza para os recursos sonoros utilizados no decorrer do poema, uma vez que, popularmente, a canção tem como significado um conjunto de sons instrumentais harmônicos acompanhados por letras musicais. Massaud Moisés (2004, p. 62) pontua a respeito da trajetória da canção:

O percurso da ‘cansó’ para ‘canzone’ acompanhou a íntima metamorfose processada na lírica trovadoresca, em razão da qual a letra do poema e a pauta musical se dissociaram gradativamente, e o poema deixou de ser acompanhado de instrumentos musicais e cantado, para ser lido ou declamado. (...) Voltando a circular de novo com o Romantismo, paralelamente ao tipo folclórico ou popular e por vezes com ele mesclada, a canção permanece viva até os nossos dias, ainda que alterada no arcabouço inicial, em virtude das mudanças operadas com a descontração paulatina das leis métricas, até chegar ao verso livre, a heterometria, a estrofação arbitrária, etc.

Assim, percebem-se essas marcas de musicalidade em diversos aspectos, como, por exemplo, em todo o poema há a repetição dos fonemas /v/, /s/ e /r/, os quais aparecem 22 vezes, 39 vezes e 33 vezes, respectivamente. Essas aliterações apontam para os sussurros e barulhos de ventania advindos do mar, que caracteriza de início o ambiente em que cerca o eu lírico.

Ademais, é preciso voltar a atenção para alguns outros procedimentos sonoros do poema, como a sua estrutura métrica, que se organiza da seguinte maneira:

Ve/nho/ pa/ra u/ma es/ta/ção/ de á/guas/ nos/ teus/ o/lhos; (EM: 12)  
 Ou/ves?/ É o/ ru/mor/ da/ noi/te/ que/ vem/ do/ mar./ (EM:12)  
 Meu/ a/mor/. (EM: 3)

Per/to/ de/ mim/ o/ teu/ cor/po/ chei/ran/do a/ flor/ de/ ca/ju/ei/ro. (EM: 16)  
 Que/ sau/da/des/ do/ sol./ Do/ mar/ de/ sol./ (EM: 10)  
 Do/ no/ssu/ mar/ de/ jan/ga/das. (EM: 7)

Es/cu/ta: (EM: 2)  
 A/ noi/te/ que/ vem/ can/tan/do (EM: 7)  
 Vem/ do/ mar./ (EM: 3)

Pa/ra/ que eu/ vol/ta/sse/ tu/ me/ pro/me/tes/te/ no/vas/ ca/rí/cias (EM: 16)  
 No en/tan/to o/ que/ me/ dás/ a/go/ra é/ a/in/da o/ mes/mo a/mor/ (EM: 15)  
 De an/ti/ga/men/te. (EM: 4)  
 E/ de/pois/ es/tás/ mais/ ve/lha. (EM: 7)  
 Os/ teus/ o/lhos/ bru/xu/leiam./ (EM: 7)  
 Os/ teus/ lá/bios/ se a/pa/ga/ram. (EM: 7)  
 Eu/ vou/ par/tir/. (EM: 4)  
 As/ bar/ca/ças/ vão/ pa/ssan/do/ jun/to ao/ cais./ (EM: 11)  
 Eu/ vou/ par/tir/, vi/a/jar/. (EM: 7)  
 I/ta/pi/ssu/ma./ Goi/a/na./ I/ta/ma/ra/cá./ (EM: 12)

Olha o/ ve/rão/ que/ vem!/	(EM: 5)
Vi/va o/ ve/rão/ que/ vai/ che/gar./	(EM: 8)
Vi/va a/ pai/sa/gem/ ro/xa/ dos/ ca/ju/ei/ros/ que/ vão/ flo/rir!/	(EM: 16)
Eu/ vou/ par/tir,/ vi/a/jar./	(EM: 7)

(Cardozo, 1979, p.15-16.)

Como se pode observar, o poema apresenta uma variedade em sua escansão, que vai dos versos dissílabos aos versos bárbaros, demonstrando a adesão de Cardozo às perspectivas modernistas do verso. Ao analisar os versos que apresentam a mesma quantidade de sílabas poéticas, percebe-se algumas relações entre eles. Abaixo estão os grupos de versos que possuem a mesma estrutura métrica, listados conforme a repetição da métrica, do início para o final do poema, e que por essa semelhança, sugerem algumas interpretações:

#### Grupo 1: Versos alexandrinos:

01 Venho para uma estação de águas nos teus olhos;  
 02 Ouves? É o rumor da noite que vem do mar.  
 19 Itapissuma. Goiana. Itamaracá.

Nesse grupo, que possuem versos com doze sílabas poéticas, é possível notar relações que se referem a uma certa referência geográfica. No primeiro verso, o verbo “vir” indica movimentação em relação a algum posicionamento geográfico, e o eu lírico expressa sua chegada a uma estação de águas, que pode ser interpretada como um momento de mergulho nos olhos do interlocutor, assim como nesse grupo de versos são posteriormente citados locais turísticos e comerciais atraídos por sua região também com águas, mas marítimas.

No segundo verso, o mar<sup>10</sup> traz o rumor da noite, e com ele, a profundidade das emoções, assim como a pergunta do eu lírico direciona também para as sensações, no caso, a audição.

Já no décimo nono verso, há a menção de algumas cidades da região ao redor de Recife, como Itapissuma, Goiana e Itamaracá. Essa relação sugere que a estação de águas nos olhos do interlocutor pode direcionar o poema para um olhar para a região, isto é, para as paisagens do Nordeste. Os dois últimos versos fazem referência à região nordestina.

#### Grupo 2: versos trissílabos:

Meu amor. (v.3)  
 Vem do mar (v.9)

<sup>10</sup> Como evidenciado no poema “Cajueiros de setembro”, há uma importância regional do mar em Recife, tanto histórica quanto comercial, geográfica, etc.

Os versos de apenas três sílabas poéticas reforçam a maneira que o poema interliga o sentimento com os elementos da natureza, especialmente o mar. A brevidade dos versos torna a linguagem mais objetiva, como também chama a atenção por serem, possivelmente, “amor” e “do mar”, palavras-chave que desencadeiam o poema para uma natureza lírico-amorosa.

O verso “Vem do mar.” indica que o amor provém do mar. Desse modo, os versos que fecham as estrofes apresentam um anagrama, em que as mesmas letras se encontram nos dois versos, mas reorganizadas de formas diferentes, conforme constam as cores no trecho citado. Isso reforça a ideia de que o amor está intrinsecamente ligado ao ambiente marítimo.

Grupo 3: Versos bárbaros, com 16 sílabas poéticas:

04 Perto de mim o teu corpo cheirando a flor de cajueiro.  
[...]  
10 Para que eu voltasse tu me prometeste novas carícias  
[...]  
16 Viva a paisagem roxa dos cajueiros que vão florir!

Nesse grupo, encontram-se versos que realçam elementos sensoriais relacionados ao cajueiro. A presença da flor de cajueiro, com menção à paisagem roxa que vai florir, e das carícias prometidas pelo ser amado salientam a junção e a sintonia entre a natureza e as emoções do sujeito poético. No verso 4, o poema evoca a imagem do corpo perfumado da amada com o aroma da flor de cajueiro. Essa imagem sensitiva remete à sensualidade, conectando o eu lírico de forma carnal ao Nordeste, tendo em vista que o corpo cheira a elementos próprios da região. Confirmada também pela ideia de “novas carícias”, no verso 10, que está ligada a uma promessa, sugerindo um possível reavivamento da paixão já existente. Já o verso 16, que também possui 16 sílabas poéticas, traz uma exaltação à natureza, a imagem dos cajueiros que florescem em tons de roxo e reforça a conexão entre a paisagem e os sentimentos, tendo em vista que o roxo pode estar relacionado a cor do vinho, que remete a paixão.

Grupo 4: Versos tetrassílabos:

12 De antigamente.  
[...]  
16 Eu vou partir.

Os versos com quatro sílabas poéticas destacam-se por transmitirem a ideia de tomada de decisão do eu poético e o impacto causado após isso, remetendo à temporalidade e ação. Isto é explicado, pois o verso 12, “De antigamente.” é formado por um advérbio que remete ao período passado, sugerindo um olhar para trás, evocando memórias e experiências

passadas. Já o verso 16, “Eu vou partir.”, é uma declaração que muda o rumo do eu lírico. Essas três palavras carregam um peso emocional da decisão do eu lírico de deixar o lugar e a pessoa amada, tornando-se um prenúncio, uma vez que as mesmas palavras voltam a se repetir ao final do texto, mas com outras nuances. Assim, os versos mostram também uma dualidade temporal, entre o passado (antigo) e o futuro.

Grupo 5: Versos com redondilha maior:

06 Do nosso mar de jangadas.  
 08A noite que vem cantando  
 13 E depois estás mais velha.  
 14 Os teus olhos bruxuleiam.  
 15 Os teus lábios se apagaram.  
 18 Eu vou partir, viajar  
 23 Eu vou partir, viajar

Os versos com sete sílabas poéticas, em maior número, além de compactuarem com a métrica mais usual da canção, a redondilha maior, estabelecem uma ligação através da evocação de imagens e sensações. O verso 6, “Do nosso mar de jangadas.”, traz à tona a imagem das jangadas no mar, que é emblemática da região nordestina. Esse verso não apenas situa a respeito da regionalidade, mas também sugere uma relação entre o mar e a identidade local, reforçando a ligação entre o indivíduo e seu ambiente. O verso 8, “A noite que vem cantando”, por sua vez, apresenta um elemento temporal e também sensorial. A noite é personificada como alguém que “vem cantando”, evocando a ideia de movimentação. Dessa forma, a música emitida pela noite se mescla com a imagem do mar e a paisagem como um todo. Os versos 13, 14 e 15, “E depois estás mais velha.”, “Os teus olhos bruxuleiam.” e “Os teus lábios se apagaram.”, exploram a passagem do tempo e a transformação do ser amado. As imagens dos olhos bruxuleando e dos lábios se apagando carregam melancolia, e também refletem o passar do tempo e as mudanças da vida. Portanto, esses versos redondilhos contribuem para a construção da paisagem regional, e também exploram a interação entre o tempo e os sentimentos, por meio da personificação de elementos naturais da região e características humanas.

Já os versos 18 e 23, que se repetem de maneira idêntica, ao relacionar-se com os demais que possuem a mesma métrica, constituem-se uma espécie de refrão, e, como tal, reiteram a ideia do motivo da decisão de partida, pois agora a mulher encontra-se em outro estado, com a sua aparência modificada. Assim, as repetições apresentam um papel significativo na estrutura do poema, pois o mesmo verso em estrofes diferentes cria uma espécie de anáfora, reforçando a ideia central da partida que permeia o poema. A primeira

aparição (v.18) estabelece a intenção do eu lírico de deixar o local, marcando um momento de decisão e despedida. A segunda aparição, no verso 23, ocorre exatamente no último verso do poema, e ressoa como um eco de suas escolhas, confirmando essa tomada de decisão e encerrando a obra, dando um toque de certeza e última palavra.

No que tange às repetições, vale comentar que, além das questões sonoras, outros procedimentos são significativos. Na primeira estância, o sujeito lírico inicia por meio do verbo *vir*, no presente do indicativo, o que se assemelha a ‘venho por meio desta’, e leva a possibilidade de aludir ao estilo formal e tradicional utilizado há algumas décadas em cartas comerciais, que era, inclusive, o meio de comunicação desfrutado na época que o poeta-autor viveu. Independentemente, o verso inicial aponta para um primeiro contato, isto é, palavras iniciais dirigidas a alguém, um interlocutor, que logo se anuncia como o objeto da relação amorosa. Estas palavras mostram de imediato o real motivo pelo qual o eu lírico se pronuncia: “Venho para uma **estação de águas nos teus olhos**”, ou seja, causar lágrimas, sendo o motivo ainda não revelado.

02 Ouves? É o rumor da noite que vem do mar.  
03 Meu amor.

Nessa estrofe, o eu lírico volta-se a outro e questiona, no presente, sobre os possíveis sons do ambiente, direcionando a percepção para a audição em “**Ouves? É o rumor** da noite que vem do mar.”. No verso 3, “Meu amor”, sendo utilizado como vocativo, antecedido e finalizado com um ponto final, indica que há uma importância ainda maior, não sendo rotulado como *enjambement*, mas como um isolamento. Esses versos, juntamente com o primeiro, estabelecem desde o início a temática da lírica amorosa que permeia todo o poema, e que apontamos acima. Eles sugerem uma relação íntima entre o eu lírico e seu objeto de amor, um encontro que inicialmente parece ser carregado de expectativas e desejos.

A ideia saudosista é expressa a partir da segunda estância, visto que o poeta utiliza a palavra “saudades” explicitamente, e outras duas vezes através do zeugma, figura de linguagem que consiste na supressão, em orações subsequentes, de um termo expresso na primeira, deixando então subentendido que a saudade é também do “mar de sol” e do “nosso mar de jangadas”, demonstrando a ausência desses elementos, que poderiam estar metaforizando a união do casal.

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

O eu lírico, no quarto verso, atenta mais uma vez para os sentidos, agora para o olfato. O cheiro dessa pessoa é de “flor de cajueiro”, remetendo a um perfume especificamente floral. Essa relação do ser amado com a natureza encaminha o imaginário às interpretações, que por meio das sensações provocadas pelo inconsciente, ocorre a construção imagética, concatenando indivíduo e natureza, sendo a relação amorosa caracterizada através das imagens das estações do ano.

Ademais, nota-se que há uma certa proximidade entre o eu lírico e o interlocutor por meio dos pronomes. São utilizados “mim”, pronome pessoal reto da 1ª pessoa eu, esse pronome sugere uma perspectiva mais individual e pessoal. Em “teu”, o pronome possessivo no singular, preconiza uma relação mais próxima entre o eu lírico e o interlocutor, pela sua informalidade. E por último, “nosso”, também possessivo, mas agora no plural, além de criar um deslocamento dos pronomes possessivos do singular (eu, tu) para o plural (nós), implica um movimento em direção a um entendimento mútuo e compartilhado, que vai do eu para o coletivo.

Os deslocamentos também ocorrem no uso dos verbos. No poema, são encontrados três verbos que remetem a uma certa mobilidade do eu lírico, que são os verbos “ir”, “voltar” e “vir”, encontrados flexionados em todo o poema, em diferentes perspectivas:

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

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

Escuta:  
A noite que **vem** cantando

**Vem** do mar.

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

Olha o verão que **vem**!  
Viva o verão que **vai** chegar.  
Viva a paisagem roxa dos cajueiros que **vão** florir!  
Eu **vou** partir, viajar.

(Cardozo, 1979, p. 15-16).

Como se pode observar acima, a conjugação do verbo “vir” aparece 5 vezes, em todas as aparições estão no presente do indicativo, e apenas uma vez na 1ª pessoa do singular, pois as demais encontram-se na 3ª pessoa do singular. Como “vem”, é encontrado três vezes no poema. Já nas outras duas vezes que o verbo aparece, o verso que abre o poema e o que inicia a última estrofe são versos que possuem ligação com os períodos do ano conforme o clima: “**Venho** para uma **estação** de águas nos teus olhos;”, “Olha o **verão** que **vem!**”, e que são, inclusive, palavras que possuem rima toante: **estação/ verão**. Percebe-se também que a presença desse verbo está associada aos elementos da cena que emoldura o poema, que são o mar e a noite, sendo uma ponte para a junção do sujeito lírico com os elementos que compõem a natureza.

O verbo "voltar" é visto uma única vez, na quarta estrofe, no verso "Para que eu voltasse, tu me prometeste novas carícias", entre os dois outros verbos “ir” e “vir” sendo, também, o único verbo encontrado no pretérito imperfeito do subjuntivo, que está associado à incerteza, e nesse caso, a uma condição oferecida pela amada para que ele volte. Assim como o ato de voltar pode ser interpretado como o reacender dos sentimentos do eu lírico.

Já as conjugações do verbo “ir”, aparecem seis vezes no poema, nas últimas estrofes, e são utilizados em momentos que indiciam deslocamento, seja do eu lírico, ou dos elementos citados no poema, como em “Eu **vou partir.**”, “As barcaças **vão passando** junto ao cais.”, “Eu **vou partir**, viajar.”, “Viva o verão que **vai chegar.**”, “Viva a paisagem roxa dos cajueiros que **vão florir!**” e “Eu **vou partir**, viajar.”. Por meio desse verbo, o sujeito lírico expressa os seus anúncios, ou avisos, criando um sentimento de distanciamento do objeto amado. Assim, esse movimento de aproximação e distanciamento pode representar as inconstâncias de possíveis idas e vindas das emoções do eu lírico. Por conseguinte, as “jangadas” citadas no poema ratificam a representação de deslocamento e instabilidade, em meio às ondas do mar.

Na terceira estrofe, percebe-se uma quebra rítmica com o uso do *enjambement*:

07 Escuta:  
08 A noite que **vem** cantando  
09 **Vem** do mar.

A palavra “Escuta” aparece isoladamente, inclinando a atenção mais uma vez para a audição e direcionando o poema a um interlocutor, reforçando o “tu” presente no poema. Também, ao analisar o efeito sonoro “do mar”, repetido nos versos 2, 5 e 9, sequencialmente nas 3 primeiras estrofes, assemelha-se ao verbo “domar”, que possivelmente remete-se ao sentimento, dominador e incontrolável que o faz querer voltar ao mar.

Com isso, percebe-se que as três primeiras estrofes manifestam um eu lírico saudoso de um estado de liberdade, atento aos detalhes do ambiente, e as seguintes demarcam uma mudança, isto é, um rompimento com o tom afetivo:

10 Para que eu voltasse tu me prometeste novas carícias  
 11 No entanto o que me dás agora é ainda o mesmo amor  
 12 De antigamente.

Aqui a voz lírica deixa evidente que a sua volta não foi por livre e espontânea vontade, mas por esperar **novas** carícias, ou seja, o antigo não mais o interessava, apenas a possibilidade da mudança que o fez retornar. Em seguida, a conjunção “No entanto” do décimo primeiro verso revela uma contrariedade, visto que, ao voltar, a promessa não foi cumprida, uma vez que nada se fez diferente, pois “(...) o que me dás agora é **o mesmo** amor” (v. 11). Além disso, o advérbio adjetivado “De antigamente”, disposto no *enjambement* do décimo segundo verso, demarca que não é recente.

Os versos seguintes reiteram a ideia de tempo:

13 E depois estás mais velha.  
 14 Os teus olhos bruxuleiam.  
 15 Os teus lábios se apagaram.

A conjunção aditiva “E” e as palavras subsequentes com tom depreciativo, revelam que o eu lírico encontra-se indignado não apenas com o amor que encontrou, mas também com as características físicas da mulher. Inclusive, é apenas no décimo terceiro verso que é revelado o sexo feminino da até então pessoa, por meio do adjetivo “velha”. Dessa forma, os adjetivos utilizados para descrever as características físicas são de depreciação, explicitando que não há mais encantamento com esta mulher.

Por meio da anáfora nos versos 14 e 15, é evidenciado o estado de seu rosto, os olhos bruxuleiam, e seus lábios se apagaram, isto é, oscilam e extinguem-se, respectivamente. **Olhos** é rima toante com **sol** e **lábios** com **mar**, da segunda estrofe, isto indica que o que antes era radiante como um “mar de sol” (v.5), agora se ofuscou até apagar-se, como as ondas do mar que se vão.

Logo, o eu lírico avisa que irá se retirar:

16 **Eu vou partir**.  
 17 As barcaças vão passando junto ao cais.  
 18 **Eu vou partir**, viajar.  
 19 Itapissuma. Goiana. Itamaracá.

Ademais, os versos 16 e 18 tratam do aviso reiterado de partida, pois agora a voz lírica demonstra um certo esgotamento, que o faz de fato tomar a decisão de não permanecer com a pessoa. No verso 17, barcaça traz o mesmo significado de “jangada” do verso seis, contudo, com outro sentido, pois antes havia saudade do que era dos dois, agora há um eu lírico que se coloca apenas em uma posição de observador, longínquo.

Assim, após o verbo “viajar” do verso 18, são citados três índices da região de Pernambuco: “Itapissuma. Goiana. Itamaracá”. Os três locais são conhecidos nacionalmente como pontos turísticos, ainda mais requisitados durante o século XX, pois a eles pertence uma boa extensão do mar, remetendo a um local de descanso e renovação.

A última estrofe aponta o desfecho dos possíveis encontros:

20. Olha o verão que vem!
21. Viva o verão que vai chegar.
22. Viva a paisagem roxa dos cajueiros que vão florir!
23. Eu vou partir, viajar.

A chegada do verão, estação do ano que traz luz e sol, prenuncia também a chegada dos cajueiros floridos, que pinta uma paisagem especificamente roxa. E conseqüentemente, novos tempos, apreciados pelo eu lírico como possibilidades de mudanças na vida. Além disso, o poema finaliza com o verbo “partir”, no presente do indicativo, dando a entender que esse ciclo irá de fato finalizar.

Em suma, o poema revela uma conexão íntima com a natureza e a cultura nordestina, abordando o tema do amor de uma forma que difere das expectativas criadas. O poema traz consigo uma atmosfera enraizada nas paisagens de Pernambuco, com um eu poético que inicialmente institui o objeto como amoroso, e mais tarde, esse objeto é destituído da importância que inicialmente, pela constituição poética, foi instaurada. Paz (1994, p. 42) comenta sobre uma conversa do filósofo Sócrates e a sacerdotisa Diotima, em que o amor é definido como:

Amor não é belo: busca a beleza. Todos os homens desejam. O desejo é busca de possuir o melhor: o estrategista deseja alcançar a vitória, o poeta compor um hino de insuperável beleza, o ceramista fabricar ânforas perfeitas, o comércio acumular bens e dinheiro. E o amante? Busca a beleza, a formosura humana. O amor nasce à vista da pessoa bela.

Entretanto, em seguida, há uma divergência: “Ao chegar a este ponto, Diotima previne Sócrates: o amor não é simples. É uma mistura composta por vários elementos, unidos e animados pelo desejo. Seu objeto tampouco é simples e muda sem parar. O amor é algo mais que a atração pela beleza humana [...]” (*apud* Paz, 1994, p. 43). Desse modo, essa destituição do afeto do eu lírico se dá pelas mudanças da mulher a quem ele se dirige, que após um

espaço de tempo, teve a sua fisionomia, entre outros aspectos, modificada, buscando o eu lírico, partir para algo novo e mais atraente, não caracterizando como o amor propriamente dito o seu sentimento, mas uma atração.

Mais do que isso, as marcas regionais se fazem presentes de maneira sutil, como meios para adentrar na lírica-amorosa, assim, a paisagem de Pernambuco é utilizada para refletir as sensações do eu lírico. Desta maneira, mediante imagens cuidadosamente entrelaçadas, o eu lírico conduz a “uma estação de águas”, onde os olhos são o portal para um universo repleto de lembranças, encontros e desencontros amorosos. Essa relação se torna decepcionante e infeliz, sendo perceptível que o cajueiro assume o papel metafórico da mulher.

À priori, o cajueiro é associado à flor, que é frequentemente utilizada na literatura como um símbolo da feminilidade e delicadeza, sendo na primeira aparição, a representação da mulher que trazia sentimentos positivos, como a fragrância e beleza. A segunda menção à flor do cajueiro que encerra o poema, o “florir” do cajueiro é utilizado como símbolo da efemeridade da vida e dos amores. O fato de o cajueiro deixar a primeira flor para trás, permitindo que outras novas flores venham, representa a transitoriedade das emoções humanas e conseqüentemente, dos relacionamentos. Essa imagem sugere que, assim como as flores do cajueiro desabrocham e murcham, os amores também podem surgir e desfazer-se com o tempo, e o eu lírico, seguirá, então, em busca de um outro novo amor, cujas características o atraíam, quando a antiga já não lhe é mais interessante.

A dualidade das representações do amor da flor do cajueiro no poema cria uma tensão. De um lado, ela simboliza a beleza e a fragrância do sentimento amoroso presente, enquanto, por outro lado, aponta para a fragilidade das emoções. Nessa conjuntura, as flores de cajueiro são elementos que desempenham um papel essencial ao abordar as complexidades da temática amorosa, sendo, então, a relação amorosa representada através do caráter instável da natureza, uma vez que há renovação dos ciclos a cada estação.

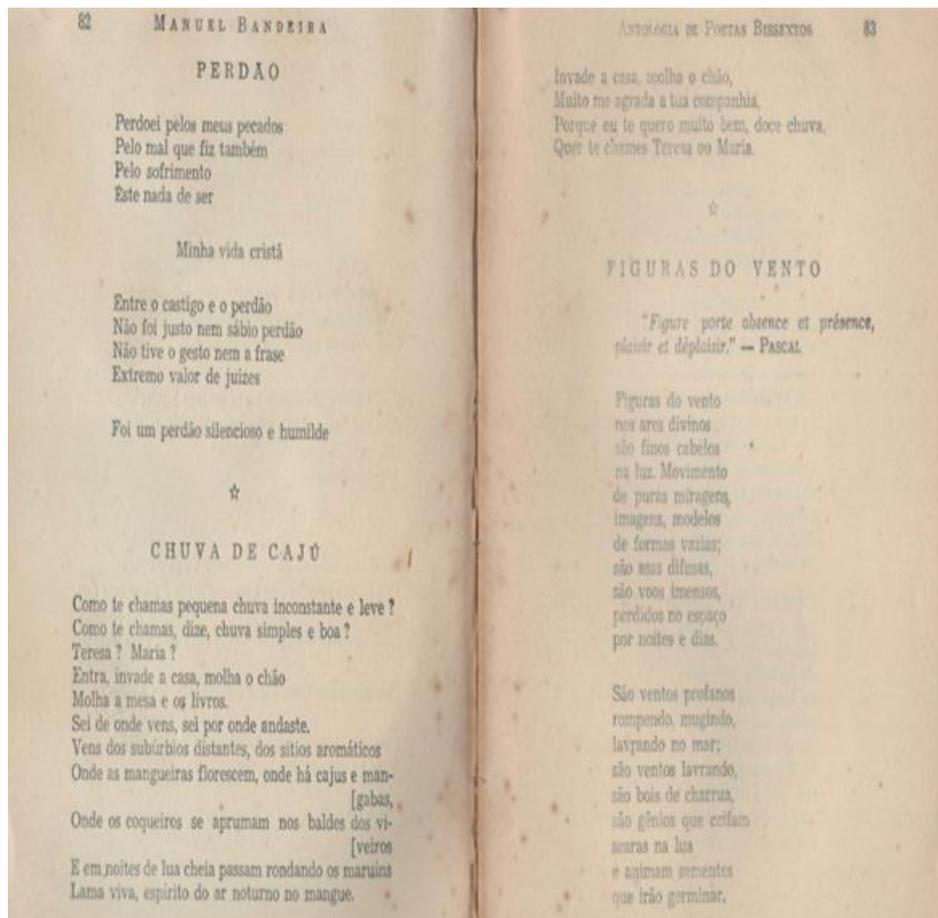
### **“Chuva de caju”**

Uma das primeiras produções líricas publicada em livro de Joaquim Cardozo é “Chuva de caju”. Essa obra foi incluída, pelo renomado poeta Manuel Bandeira, na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946), pela Editora Zelio Valverde. No ano seguinte, o poema foi incluído no livro *Poemas* (1947), publicado pela editora Agir, e, em

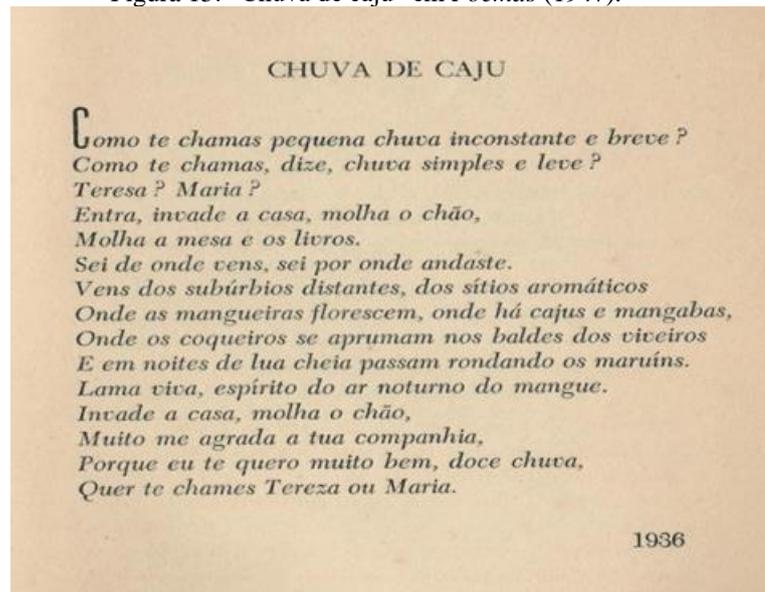
seguida, na *Pequena antologia pernambucana* (1948), editada na prensa manual de João Cabral de Melo Neto. O poema também foi veiculado na antologia também organizada por Manuel Bandeira *Obras primas da lírica brasileira* (1957). Além disso, o poema foi republicado pela Civilização Brasileira em *Poesias Completas* (1971 e 1979), sendo mencionado pela historiografia brasileira em *A literatura no Brasil* (1986), de Afrânio Coutinho, em um capítulo organizado por Péricles Eugênio da Silva Ramos; assim como foi publicado no livro *Poesia Completa e Prosa* (2007 e 2010), através da Editora Nova Aguilar.

Ao comparar a primeira edição do poema publicada na *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*, com as edições de *Poemas*, *Poesias Completas* e *Poesia completa e prosa*, notam-se algumas alterações nas pontuações. Vejamos as diferenças.

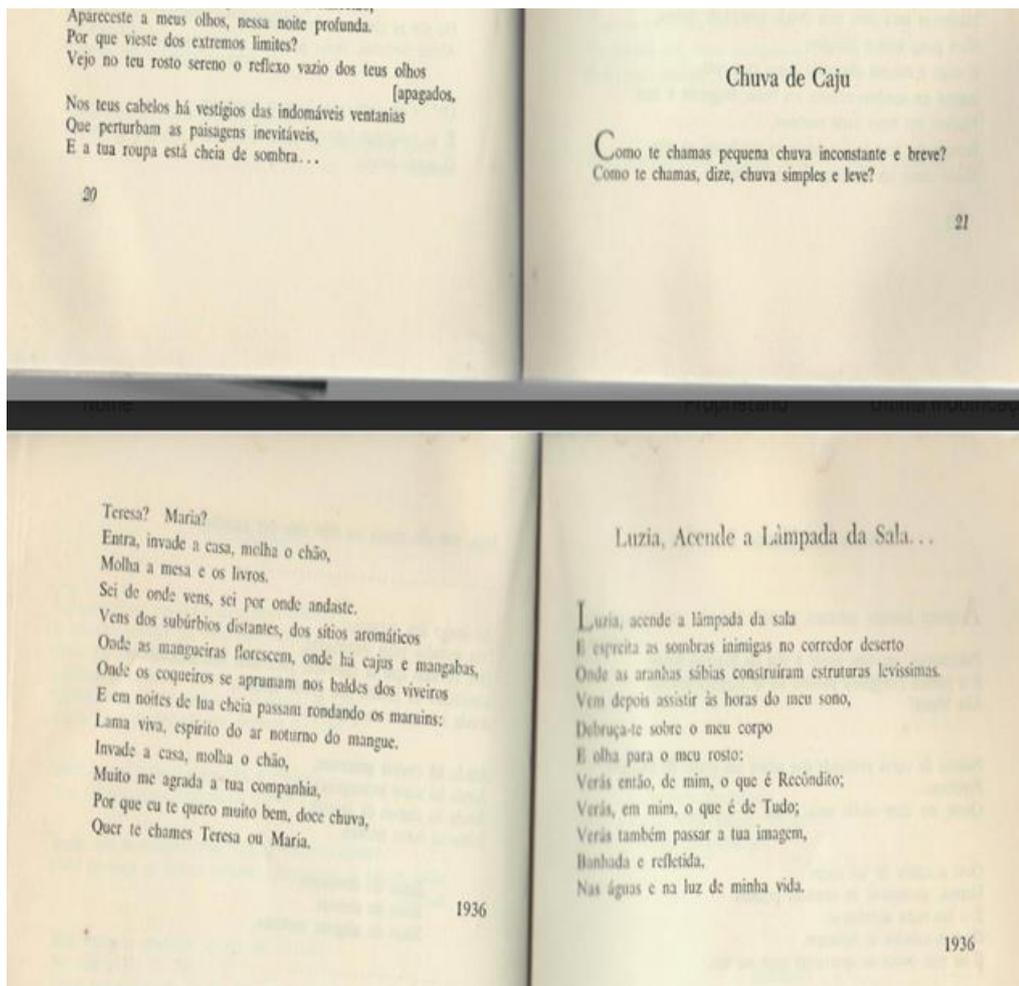
Figura 14: “Chuva de cajú” em *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (1946)



Fonte: BANDEIRA, Manuel. *Antologia de poetas brasileiros bissextos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946.

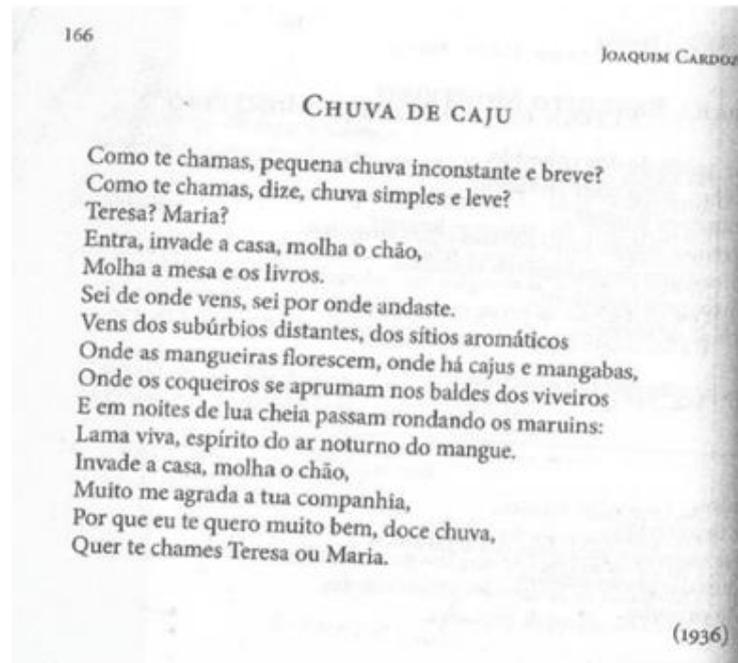
Figura 15: “Chuva de caju” em *Poemas* (1947).

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

Figura 16: “Chuva de caju” em *Poesias Completas* (1979)

Fonte: Cardozo, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.

Figura 17: “Chuva de caju” em *Poesias Completas e prosa* (2007).



Fonte: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

Como se observa, nas três primeiras publicações, o primeiro verso não apresenta separação do vocativo “pequena chuva inconstante e breve” por meio da vírgula; essa pontuação foi acrescentada somente na edição da Nova Aguilar. Na primeira edição publicada na antologia, falta pontuação ao final do quarto verso, ao contrário das outras publicações, que apresentam uma vírgula. No décimo verso, a primeira edição não contém pontuação final, ao passo que em *Poemas* há um ponto, e nas edições da Civilização Brasileira e Nova Aguilar o verso é finalizado com dois pontos. Essa diferença é significativa, pois ao concluir com dois pontos, em vez de um ponto final, cria-se uma expressão catafórica que destaca o que será dito em seguida, transformando a frase em uma que se complementa no verso subsequente. Assim, “Lama viva, espírito do ar noturno do mangue” são elementos que “passam rondando em noites de lua cheia”. Nessa análise, para manter a coerência com as demais, será utilizada a edição da Civilização Brasileira, considerando que ela é semelhante à versão publicada no primeiro livro do autor em 1947, além de o autor ter supervisionado o processo editorial de publicação.

A propósito disso, vale mencionar que essa obra do poeta pernambucano foi também destaque nas artes plásticas, uma vez que, em 1983, o artista plástico Aldemir Martins assina

uma coleção com 12 xilogravuras numeradas, realizadas para acompanhar o poema em questão.<sup>11</sup>

Figura 18: Capa do leilão: Um poema de Joaquim Cardozo Chuva de Caju e 12 xilogravuras numeradas e assinadas por Aldemir Martins.



Fonte: Disponível em: <https://www.veranunesleiloes.com.br/peca.asp?Id=7858358#simple3>. Acesso em: 30 de out. de 2023.

A inclusão de xilogravuras assinadas por Aldemir Martins, um renomado artista plástico brasileiro conhecido por sua contribuição à cultura e à arte brasileira, torna essa obra ainda mais importante no cenário literário brasileiro. As xilogravuras, impressas em papel feito à mão, adicionam uma posterior percepção ao poema, enriquecendo a apreciação da poesia de Joaquim Cardozo. A correspondência entre poema e figura se manifesta de modo expressivo em versos como “Tereza? Maria?”, “Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos”, “Onde os coqueiros se apuram nos baldes dos viveiros/ E em noites de lua

<sup>11</sup> A xilogravura é uma antiga técnica, de origem chinesa, em que o artesão utiliza um pedaço de madeira para entalhar um desenho, deixando em relevo a parte que faz a reprodução, e é uma forma de arte tradicionalmente associada à cultura popular nordestina do Brasil. Esta obra de arte esteve disponível em um leilão<sup>11</sup> no ano de 2020.

cheia passam rondando os maruins: / Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.” Nas ilustrações, é possível identificar alguns desses elementos transcritos, como a predominância da noite que aparece oito vezes, em detrimento do dia, que aparece apenas quatro vezes; a falta de representação do caju, mas a centralização da imagem de uma mulher, indiciando a maior metáfora que permeia o poema, sendo esta, inclusive, desenhada com uma flor em seus cabelos, que remete aos aromas e o florescimento citado no poema; a lua cheia iluminando a paisagem ao redor de plantações, com representações de alguns animais regionais, como pássaro, caranguejo, galo, peixe em um formato de canoa, que são pertencentes aos ambientes do poema: sítios, viveiro e mangue.

Neste poema, em que o eu lírico se dirige à chuva de caju como se ela fosse uma figura feminina, pode ser dividido em três momentos marcados pelas mudanças de tom do poema, exemplificados da seguinte forma:

Como te chamas pequena chuva inconstante e breve?  
Como te chamas, dize, chuva simples e leve?  
Tereza? Maria?

Entra, invade a casa, molha o chão,  
Molha a mesa e os livros.

Sei de onde vens, sei por onde andaste.  
Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos  
Onde as mangueiras florescem, onde há cajus e mangabas,  
Onde os coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros  
E em noites de lua cheia passam rondando os maruins:  
Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.

Invade a casa, molha o chão,  
Muito me agrada a tua companhia,  
Por que eu te quero muito bem, doce chuva,  
Quer te chames Teresa ou Maria.

1º momento=  
Apresentação da pergunta

2º momento: Descrição da  
paisagem original da chuva  
de caju.

3º momento: volta à  
interlocução – tom afetivo.

(Cardozo, 1971, p. 21-22).

No primeiro, dos versos um a três, o sujeito lírico pergunta o nome da chuva, e indica alguns possíveis, como “Tereza” e “Maria”, antes de convidá-la a entrar em sua casa; aqui, é perceptível um tom amistoso. No segundo momento, dos versos quatro a onze, a chuva é descrita como vinda dos subúrbios distantes, lugares que possuem mangueiras, cajus e mangabas, marcando, ao início do quarto verso, um tom de ordenamento e familiaridade. No terceiro momento, a partir do décimo segundo verso, o poema revela uma relação mais intimista de afago com a chuva, embora o eu lírico seja desprendido de apego, deixando transparecer outras atribuições para essa chuva de caju.

No que se refere aos procedimentos formais, o poema possui uma única estrofe disposta com 15 versos, cuja escansão métrica é irregular, variando entre 5 e 15 sílabas poéticas:

Co/mo/ te/ cha/mas/ pe/que/na/ chu/va in/cons/tan/te e/ bre/ve?	(EM: 15)
Co/mo/ te/ cha/mas,/ di/ze/, sim/ples/ e/ le/ve?	(EM: 12)
Te/re/sa?/ Ma/ri/a?	(EM: 5)
En/tra, in/va/de a/ ca/sa,/ mo/lha o/ chão,/	(EM: 9)
Mo/lha a/ me/sa e os/ li/vros.	(EM: 5)
Sei/ de on/de/ vens,/ sei/ por/ on/de an/das/te.	(EM: 9)
Vens/ dos/ su/búr/bios/ dis/tan/tes,/ dos/ sí/tios/ a/ro/má/ticos	(EM: 14)
On/de as/ man/guei/ras/ flo/re/scem,/ on/de/ há/ ca/jus/ e/ man/ga/bas,	(EM: 16)
On/de os/ co/quei/ros/ se a/pru/mam/ nos/ bal/des/ dos/ vi/vei/ros	(EM: 14)
E em/ noi/tes/ de/ lu/a/ chei/a/ pa/ssam/ ron/dan/do os/ ma/ru/ins:	(EM: 16)
La/ma/ vi/va, es/pí/ri/to/ do ar/ no/tur/no/ do/ man/gue.	(EM: 13)
In/va/de a/ ca/sa,/ mo/lha o/ chão,/	(EM: 8)
Mui/to/ me a/gra/da a/ tu/a/ com/pa/nhia,	(EM: 9)
Por/ que eu/ te/ que/ro/ mui/to/ bem,/ do/ce/ chu/va,	(EM: 11)
Quer/ te/ cha/mes/ Te/re/sa ou/ Ma/ri/a.	(EM: 9)

Essa assimetria e tamanho de sua estrutura contribuem para a sensação de inconstância da chuva, que é um tema fundamental no poema. Apesar da brevidade, a aliteração demonstra uma repetição dos fonemas “ch”, “ns”, “s”, “tr”, “t”, “g”, “q”, “r”, “vr”, “st”, “v”, “t” em todo o poema, sons esses que apontam para um forte barulho, como um vendaval, mostrando uma contradição com os adjetivos utilizados para descrever a chuva.

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

É, no entanto, nessas escolhas vocabulares que se torna possível observar a forte artesanaria do verso nesse poema. No primeiro verso: “Como te chamas, **pequena** chuva **inconstante** e **breve**?”, o eu lírico lança uma pergunta, dirigida à chuva, e chama a atenção a reiteração e escolha dos adjetivos, dado que, como dito anteriormente, é uma marca estilística do autor. Assim, cada adjetivo descreve um aspecto da chuva: “pequena” sugere uma proximidade, como se o eu lírico estivesse observando-a de perto, sendo capaz de se atentar aos detalhes de sua dimensão, que é reduzida; “inconstante”, por sua vez, evoca a ideia de que não é seguido um padrão, sujeito a mudanças e variações; “breve” ressalta a sua natureza efêmera. Essa adjetivação, assim como considerar a chuva passível de nomeação, contribuem para a personificação da chuva de caju, procedimento que será dominante nesse poema.

No segundo verso do poema, o eu lírico repete a pergunta: “Como te chamas, dize, chuva simples e leve?”, entretanto, são modificadas as características utilizadas para descrever a chuva, que agora, são adjetivadas como “simples e leve”. Ambas adjetivações remetem a sensações de calma. O eu lírico escolhe descrever a chuva exatamente com palavras que evocam o tom mais pacífico, e apesar de apresentarem nuances diferentes, quatro deles usados para caracterizar a chuva, podem ser atribuídos também as características de relações amorosas: inconstante, breve, simples e leve.

Além disso, a pergunta repetida neste verso reforça a curiosidade em conhecê-la pelo seu nome próprio, ou seja, o movimento de adjetivação, que pressupunha uma tentativa de caracterizar aquele objeto, aqui é a resposta a essa indagação inicial, e, de fato, todo o poema será a resposta a ela. Segundo Bosi (1993, p. 141), “o poder de nomear significava para os antigos hebreus dar às coisas a sua verdadeira natureza, ou reconhecê-la. Esse poder é o fundamento da linguagem, e, por extensão, o fundamento da poesia. O poeta é o doador de sentido.” Dessa forma, Cardozo, ao nomear, busca conferir sentido ao que está vendo, e assim, atribuir significado ao que descreve, sendo o poema um gesto para consolidar esse ente, cujo sentido não foi apreendido ainda.

Na constituição gramatical da pergunta há o verbo no imperativo “dize”, que é também uma forma popular de direcionar a alguém, nesse caso, de pedir que a chuva revele sua identidade. Isso contribui para a personificação da chuva, tratando-a como se fosse uma pessoa que pudesse responder à pergunta.

- 01 Como te chamas, pequena chuva inconstante e breve?
- 02 Como te chamas, dize, chuva simples e leve?
- 03 Tereza? Maria?

No terceiro verso, o sujeito lírico menciona exemplos de nomes que a chuva poderia ter, como “Tereza” ou “Maria”. O primeiro, é um nome recorrente na tradição da poesia brasileira, sendo utilizado em poemas de consagrados autores, como “O ‘Adeus’ de Tereza”, de Castro Alves, e “Teresa”, de Manuel Bandeira, remetendo ao eterno feminino. Já o nome “Maria” é popularmente conhecido pela sua forte conotação religiosa, pois está associado ao nome da mãe de Jesus na tradição cristã, e representa um modelo feminino de santidade. Ambos os nomes são representações emblemáticas, seja por meio das retratações na literatura do Brasil, ou pela tradição religiosa. Dessa maneira, o autor remete aos arquétipos femininos, sem, no entanto, identificá-los precisamente.

No quarto verso, há uma mudança no tom do poema, uma vez que o eu lírico não mais questiona e pressupõe o nome da chuva, ele passa a convidá-la: “Entra, invade a casa, molha o

chão,”. Esse convite é feito com verbos no imperativo e demonstra uma abertura por parte do eu lírico, que dá mais que um comando, não é apenas o fato de ter a sua presença no ambiente, mas ordena que pode “invadir” e “molhar”. O primeiro verbo sugere a receptividade, de que não é apenas bem-vinda, mas também é encorajada a tomar o espaço, como se a casa tivesse portas abertas para ela, e o verbo “molhar”, preconiza que a chuva pode ser ela mesma, como quem diz para uma visita que chega: “pode ficar à vontade”.

04 Entra, invade a casa, molha o chão,

05 Molha a mesa e os livros.

No quinto verso, o eu lírico estende o convite à chuva para molhar não apenas o chão, mas também elementos específicos de dentro da casa: a mesa e os livros. A mesa é frequentemente associada à refeição, como também é presumível que se sentem à mesa pessoas que possuem intimidade, assim como os livros podem estar associados a momentos de individualidade, como a leitura, ou mesmo a uma perspectiva metalinguística. Dessa maneira, há nesses versos uma gradação, em que a possível mulher recebe a ordem de acessar primeiramente o chão, que é o contato inicial ao entrar na casa, após isso, a mesa e depois o seu íntimo, os livros, em uma ordem dos elementos cada vez mais pessoais.

06 Sei de onde vens, sei por onde andaste.

07 Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos

No sexto verso, “Sei de onde vens, sei por onde andaste.”, é a primeira vez que o eu lírico se revela, por meio do verbo conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo – sei –. Observa-se aqui que são utilizados, na mesma frase, dois verbos que indicam ações relacionadas à movimentação - “vens” e “andaste”. O primeiro, está conjugado na segunda pessoa do presente do indicativo. Nesse contexto, indica que a pessoa está se aproximando. E o segundo, também na segunda pessoa, mas do pretérito perfeito do indicativo, revela que a pessoa frequentou algum lugar no passado. Ambos os verbos estão associados a “saber”, disposto no mesmo verso em uma anáfora, expressando a ideia de que o eu lírico possui conhecimento sobre a origem e os movimentos da pessoa a quem se dirige.

No verso seguinte, o eu lírico utiliza dois substantivos que indicam locais para nortear geograficamente a origem da chuva: “subúrbios” e “sítios”, estes, por sua vez, indiciam áreas periféricas, normalmente afastadas dos centros urbanos, o que pode ser uma referência à vida no campo. Já os adjetivos caracterizadores desses substantivos, “distantes” e “aromáticos”, reforçam a ideia de que não são encontrados em qualquer lugar, mas naquele específico, cujos

os elementos exalam boas fragrâncias. Os aromas estão frequentemente correlacionados a elementos da natureza, como as flores e as árvores frutíferas. Essa escolha de palavras sugere uma aproximação do eu lírico da mulher com a natureza, uma vez que a mulher passa a ser associada diretamente a esses elementos, tornando-a parte desse ambiente natural.

08 Onde as mangueiras florescem, onde há cajus e mangabas,  
09 Onde os coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros

Os versos que seguem, marcados pela anáfora, iniciam com uma conjunção subordinativa adverbial de lugar “onde”. Ambos os versos são descritivos, pois fazem menção aos elementos presentes nos sítios, e são citadas duas frutas e uma árvore frutífera. Ao considerar o “caju”, a “mangaba” e a “manga”, originária da mangueira, é possível notar que todas as frutas apontadas pelo eu lírico são suculentas e valorizadas pelo seu sabor doce e aroma inconfundível, que pode também relacionar com as características de uma mulher. Esse verso evoca uma mistura sinestésica, uma vez que, além do paladar e olfato já citados, invocam, com o verbo “florescer”, a visão.

Além disso, a descrição dos componentes da cena permite a visualização do ambiente. De acordo com Bosi (1993, p. 23), “A imagem (visual ou onírica) já se apartava do conhecimento assimilativo do paladar, do olfato, do tacto. O olho já é mais livre do que os demais sentidos aos quais sempre se atribui maior carga de passividade e sensualidade”. O verso “Onde os coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros” é também altamente visual. O verbo “aprumar” aqui implica que os coqueiros se endireitam, tendo em vista que o vento faz o coqueiro balançar. Já os “baldes dos viveiros” citados pelo eu lírico cria uma imagem inesperada, pois normalmente os coqueiros crescem no solo, mas aqui eles são representados como crescendo em baldes, o que é uma inversão da ordem natural. Esses componentes descritos corroboram para a referência mais detalhada e específica do local exato citado pelo eu lírico. Essa relação do ser com os aspectos da natureza encaminha o imaginário à decodificação, que por meio das sensações provocadas pelo inconsciente ocorre a construção imagética, da mesma maneira que esses componentes descritos corroboram para a referência mais detalhada e específica do local exato citado pelo eu lírico.

10 E em noites de lua cheia passam rondando os maruins:  
11 Lama viva, espírito do ar noturno do mangue

O verso 10 inicia com “E”, conjunção coordenativa aditiva, indicando que se trata de uma continuação dos versos anteriores, neste caso, esse acontecimento é também parte do que acontece nos subúrbios distantes. A lua cheia, com sua luz intensa, atrai os “maruins”, assim

como o eu lírico pode ser atraído pela presença da chuva. Entretanto, os maruins agregam uma imagem pejorativa, pois são insetos do mangue capazes de causar desconforto às pessoas, tendo em vista que se alimentam do sangue humano. A combinação das noites de lua cheia e dos maruins cria uma imagem que vincula a natureza com os sentimentos do eu lírico. A natureza, representada pela lua e pelos insetos noturnos, está entrelaçada com a experiência do eu poético, que pode ser negativa, tendo em vista sua escolha tão peculiar ao designar justamente um inseto para este ambiente aparentemente afável do sítio. Portanto, assim como esses insetos interrompem a paz da noite, elementos indesejados podem surgir nos relacionamentos, causando atrito e perturbação.

No verso seguinte, “Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.”, o substantivo “Lama” é uma imagem que também pode estar sendo utilizada pejorativamente, visto que se trata de uma mistura pegajosa e desagradável. Já o adjetivo “viva” confere uma qualidade de vitalidade a essa substância, em mais um procedimento de personificação. Da mesma forma, a expressão “espírito do ar noturno do mangue”, personifica a chuva como uma entidade que permeia o ambiente noturno do mangue. A palavra “espírito”, por sua vez, preconiza a presença, conectando-se novamente à ideia de que a mulher se faz presente no lugar, ressaltando a sua conexão com a natureza.

Em seguida, a anáfora “Invade a casa, molha o chão,” marca uma terceira mudança no tom do poema, reviravolta que retoma a interlocução inicial, e que, em um procedimento de circularidade, repete elementos dos versos 4 e 5, além de reiterar um tom mais íntimo e confessional. O ato de molhar também pode ser relacionado com a revitalização da chuva, sendo um possível fator de transformação do eu lírico. Além disso, o sujeito lírico expressa seu prazer pela presença da chuva. Em “Muito me agrada a tua companhia”, o verso inicia com um advérbio de intensidade, corroborando para a ideia de que a chuva não é apenas tolerada, mas desejada.

O uso da segunda pessoa, “tua companhia,” personifica mais uma vez a chuva, como se fosse uma presença próxima. Em seguida, o eu lírico confirma seu afeto por ela: “Por que eu te quero muito bem, doce chuva,” (v. 14), mais uma vez com o advérbio de intensidade, demonstrando, possivelmente, ser uma característica aplicável aos seus relacionamentos. Essa caracterização sinestésica como “doce”, enfatiza a ternura e a possível sensação que a mulher lhe traz, associando-a algo agradável.

O poema conclui com uma repetida referência aos nomes femininos citados no verso 3, e com uma fala de quem responde à sua própria pergunta – verso 1 – conferindo uma moldura ao poema. Sendo a chuva considerada doce, e possivelmente personificada na figura

de uma mulher, o eu lírico transparece, apenas ao final, que pouco se importa como ela se chame “Quer te chames Teresa ou Maria.”, uma vez que o seu gosto é pelo eterno feminino, independente de quem seja.

Por conseguinte, o encanto de “Chuva de Caju” transcende as gotas que caem do céu, estendendo-se à complexidade das relações humanas e à inconstância do sentimento amoroso. O eu lírico, que está imerso na natureza, revela não apenas a doçura da chuva de caju, mas o contraste com a presença dos maruins nas noites de lua cheia, revelando a imprevisibilidade desse sentimento amoroso.

Em suma, é válido mencionar que o título do poema desempenha um papel significativo nessa composição poética, pois antecipa a escolha de personificar a chuva, ao associá-la à figura feminina, e em seguida ao caju, por meio da locução prepositiva “de Caju”. Nesse contexto, a “chuva de caju” pode ser entendida como uma especificação do tipo de chuva, isto é, do tipo de mulher, buscando, o eu lírico, enfatizar a origem ou a natureza específica da mulher que é personificada através da chuva no poema. É interessante notar a importância que o eu lírico designa para tentar definir a identidade de alguém para o espaço que ele veio, relacionando, assim, o espaço com a identidade. Trata-se de um poema que apresenta os dados de uma região organizado por uma imagem que é representativa da localidade, entretanto, apesar do poema ser regionalista, não se trata somente de uma mera descrição, mas da poetização desse espaço. Nesse sentido, ao explorar a conexão com o ambiente e a essência humana, segundo Houaiss (1976, p. 200), a poesia de Joaquim Cardozo revela:

O matizado vário da vida, com cheiro de maresia e tremores de noites estreladas ou chuvosas, enlustradas ou opacas, em que a concupiscência mesma era – e poderosa – expressão do amor telúrico para os homens de todos os outros localismos, e que nos revela, a partir de então, em despojando-se do transitório exemplar, o eterno da vocação humana – o amor, a paz, a vida, em acentos que fiarão como lapidares provas de uma personalidade rica de humanidade [...]

Ao escolher o caju como elemento de associação, o autor está indicando que a mulher descrita no poema é aquela de uma região específica, onde os cajueiros são abundantes e o caju pode ser símbolo representativo dela, uma vez que as próprias características da chuva de caju podem ser atribuídas à imagem metaforizada de uma mulher. Como mencionado no início do capítulo, há na poesia de Joaquim Cardozo a dualidade do sentimento amoroso e a ideia de amor, que surgem como um meio para revelar uma abordagem singular das complexidades do relacionamento humano. Ao recorrer à teoria de Octávio Paz (1994), que

distingue o sentimento amoroso da orientação passional por uma única pessoa, a poesia de Cardozo se revela como uma descoberta de reviravoltas nas emoções.

Cardozo vai além das convenções tradicionais do amor ao abordar as funções sensuais com um erotismo discreto, conforme observado por Monteiro (2007, p.73):

As funções sensuais não são, contudo, completamente renegadas ou veladas, embora a referência ao envolvimento físico-amoroso apresente-se quase sempre reforçada por um erotismo discreto e desataviado de seus enlaces tradicionais e seculares, muitas vezes hipócritas (...).

E a chuva, em “Chuva de Caju”, associada à identidade regional e à natureza, torna-se uma metáfora não apenas para a mulher, mas para a própria experiência amorosa. Assim como a inconstância da chuva, sua doçura e, ao mesmo tempo, a presença dos maruins nas noites de lua cheia simbolizam a imprevisibilidade desse sentimento.

Em “Canção” o amor é apresentado como uma busca pela beleza, mas a mudança constante e a falta de renovação levam o eu lírico a se distanciar. A metáfora do cajueiro, com suas flores que desabrocham e murcham, aponta para a brevidade do sentimento e a busca contínua por novas experiências amorosas, afastando, mais uma vez, da ideia de amor definida por Paz (1994).

A escolha específica do caju também se justifica pela brevidade dos períodos dessa árvore, assim como a chuva, em “Chuva de caju” e como as aparências da mulher em “Canção”. As flores do cajueiro possuem uma duração curta, de acordo com dados da Embrapa, organizados por Levi Moura Barros (2021, n.p.)<sup>12</sup>, “No fluxo de crescimento, iniciado após a fase de repouso, há a substituição das folhas velhas por brotações novas que resultarão em novas inflorescências (fluxo reprodutivo)”, essa necessidade do cajueiro de substituição das folhas equipara-se com o sentimento do eu lírico de não permanecer na mesmice e buscar sempre o novo.

Por fim, o cajueiro, com sua capacidade de florescer novamente após a queda das flores antigas, simboliza a busca por renovação e transformação. Esse aspecto da natureza reflete a disposição do eu lírico de seguir em frente, buscar novas experiências e superar os desafios do amor/ sentimento amoroso.

---

<sup>12</sup>Disponível em:

<https://www.embrapa.br/agencia-de-informacao-tecnologica/cultivos/caju/pre-producao/caracteristicas-da-especie-e-relacoes-com-o-ambiente/caracteristicas-da-planta>.

Acesso em 21 de agosto de 2023.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de Cardozo sobre a flora regional não se resume a um episódio isolado em sua vida, mas constitui um elemento contínuo que perpassa a sua produção poética e artística. Explorar essas reflexões significa adentrar na natureza exuberante do Nordeste e na essência de um artista cujo trabalho espelha uma imersão genuína nas raízes culturais e ambientais de sua região. Essas expressões em sua lírica possuem um significado muito maior que apenas mera transcrição da geografia local.

O direcionamento da pesquisa sobre o caju proporciona uma compreensão mais ampla da complexidade de significados atribuídos a essa fruta em específico, mas que trazem em geral uma visão sobre como Cardozo utilizava desse elemento natural para retratar a sua regionalidade de uma forma original, transformando-se em veículos que exploram a sua identidade, enquanto celebra as tradições do Nordeste brasileiro.

Ao explorar as relações entre o caju e a cultura brasileira, esta dissertação lançou luz sobre os múltiplos aspectos que revelam a influência dessa fruta na literatura e nas obras de Joaquim Cardozo, partindo do seu significativo contexto econômico e cultural. No âmbito econômico, evidenciamos a relevância da cajucultura no Nordeste, também como um pilar essencial de impacto econômico. O trabalho com as castanhas e a variedade de subprodutos do caju impulsionam a economia, movimentando milhões anualmente, mas também contribuem para a diversificação alimentar e a preservação de tradições na culinária brasileira, e isso reflete na importância da cultura do caju, que é percebida pelos que dele se beneficiam, de forma direta ou indireta, refletindo-o de maneira íntima na literatura e em outras artes. Sua presença nos escritos deixados por grandes escritores destaca a capacidade singular dessa fruta que se entrelaça com a identidade brasileira.

Joaquim Cardozo converge, em alguns aspectos, com os escritores Manuel Bandeira e Vinícius de Moraes, uma vez que estes associam o caju ao desejo carnal, destacando suas formas voluptuosas e a sensualidade presentes no caju e que também relacionam à sexualidade e o corpo feminino. Outro ponto de convergência está na representação do caju como uma imagem da brasilidade, especialmente nas obras de Mário de Andrade, João Guimarães Rosa e o seu contemporâneo, Ascenso Ferreira. Os três, assim como Cardozo, destacam o caju como parte integrante da flora brasileira, contribuindo para a construção da identidade nacional e regional.

Neste percurso, ao se debruçar sobre os poemas “Cajueiros de Setembro” e “1930”, evidenciamos como o caju transcende sua natureza física, transformando-se em uma imagem carregada de significados culturais, históricos e identitários para o autor.

No poema “Cajueiros de Setembro”, as representações do caju evidenciam o entrelaçamento do eu lírico com a sua região. O poeta cria essa união entre a natureza e o eu lírico, estabelecendo uma conexão entre a experiência emocional do sujeito poético e o entorno que o envolve, indo além da simples representação da paisagem ao integrar os sentimentos e emoções do eu lírico com a descrição do ambiente.

A escolha de Cardozo de incorporar o cajueiro como elemento central no ritual de morte em “1930” destaca a singularidade de sua região natal, e também se afirma como um indicativo de regionalismo em sua produção. O cajueiro vai além de ser meramente uma árvore, transformando-se em um símbolo da história de Pernambuco. Essa representação do caju trata-se de uma expressão artística, e é um gesto de preservação das tradições e mitos locais, simbolizando as marcas da região ao qual o poeta Cardozo quis retratar.

Esses aspectos regionais eram abordados por Cardozo tanto por ser natural do Nordeste, e com isso, suas experiências em seu trabalho como engenheiro, nos quais teve o privilégio de conhecer de perto os elementos da natureza citados. Mas também são resultados de sua participação nos desdobramentos das discussões que aconteciam em Recife sobre o regionalismo da época, mas que, com a sua originalidade, reverenciam esta chave de maneira original.

No capítulo 3, as análises demonstraram que a escolha do caju como imagem central nos poemas “Chuva de Caju” e “Canção” de Joaquim Cardozo é enraizada na cultura nordestina, proporcionando metáforas para a abordagem dos sentimentos. Em primeiro lugar, o caju, pode ser o escolhido por ser uma fruta abundante no Nordeste, especialmente em Pernambuco. Dessa forma, ao eger o caju como imagem dos sentimentos amorosos, Cardozo incorpora elementos da paisagem e da cultura local, que também reiteram os aspectos da identidade regional à sua poesia.

Assim, a imagem do cajueiro, também entrelaçada aos temas do amor e da sua região, ambas estão vinculadas a sua identidade regional. O caju, ao ser utilizado como elemento simbólico, conecta-se à riqueza do Nordeste brasileiro, sendo não apenas um tema, mas construído como uma imagem poética forte em sua poesia, tornando-se uma expressão artística autoral de Joaquim Cardozo, como demonstrado por meio das análises, com os seus procedimentos poéticos particulares.

Ao percorrer esses caminhos líricos traçados por Joaquim Cardozo, evidenciamos como o caju se torna um elemento regionalista, que aparece em seus poemas transfigurado esteticamente. Através da poesia, Cardozo imortaliza o fruto, as tradições, os mitos e a espiritualidade de uma região que, assim como o cajueiro, permanece enraizada e resiliente ao passar do tempo.

O caju, ao se tornar um elemento recorrente nas expressões artísticas de Cardozo, desempenha um papel mais abrangente do que apenas adornar a paisagem, ele se torna uma parte integrante dela, assim como as suas representações do caju também estão associadas à metáfora da mulher, mas que, vinculado a mulheres de localidades específicas. A capacidade de Cardozo de expressar a riqueza simbólica do caju por meio de diferentes formas de arte reforça ainda mais a profundidade de seu compromisso com um elemento cultural que testemunhou e participou ativamente da construção da identidade nordestina.

## Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond. (Prefácio). In: CARDOZO, Joaquim. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- ATHAYDE, Félix De. Um alto vôo de despedida. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 51-53, 2007.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1990. (Bom Livro). Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_actio n=&co\\_obra=2018](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_actio n=&co_obra=2018)>. Acesso em: 15 ago. 2023.
- BANDEIRA, Manuel. Segunda canção do beco. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. p. 227-228.
- BARROS, Sousa. *A década 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1972.
- BILAC, Olavo; GUIMARÃES PASSOS, Sebastião Cícero dos. *Tratado de Versificação*. Rio de Janeiro: 1905
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo. Editora Cultrix Ltda, 1993.
- BRUSKY, Paulo. A tipografia e os livros de arte em Pernambuco no século XX. *Coletânea do Suplemento Cultural do Estado de Pernambuco*. Recife: CEPE - Companhia Editora de Pernambuco, p.6-9, jun. 1997.
- CALAZANS, Rejane. Ambivalências: O Nordeste nas obras de Gilberto Freyre e Celso Furtado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 22 nº. 64 junho, 2007.
- CAMPOS, Renato Carneiro. Anotações sobre a vida e a obra de Gilberto Freyre. In: *Ci. & Tróp.*, Recife, 2(2):267-279,- jul./dez. 1974.
- CARDOZO, Joaquim. In: *A década 20 em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Paralelo, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Poemas*. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- \_\_\_\_\_. Sobre a pintura de Teles Júnior. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 509-517, 2007.
- CINTRA, Elaine Cristina. Um estudo sobre a presença lírica de Joaquim Cardozo nas histórias de literatura brasileira. *Gláuks - revista de letras e artes*, v. 19, n. 2, p. 69-88, 2019.
- COELHO, L. C. *A paisagem na fotografia, os rastros da memória nas imagens*. In: XIII

- ENANPUR Encontro Nacional da Anpur, Florianópolis, 2009.
- CORREIA, Everton Barbosa. Dicção individual e intervenção pública em “Três sonetos positivos” de Joaquim Cardozo. *Letras de hoje*, 53(2), p. 223-231, 2018.
- CUNHA, Jakeline Fernandes. *As várias faces do Brasil: a imagem do caju em Macunaíma*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009.
- DIMAS, Antônio. Um manifesto guloso. In: FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Editora Massangana, 1996.
- FERREIRA, Ascenso. *Trem de Alagoas e outros poemas*. Recife: Nordestal editora – 1995.
- FERNANDES, Flávia Fernanda. *Natureza viva: As representações simbólicas do caju na cultura nordestina*. In: 20º Congresso Brasileiro de Sociologia. UFPA – Belém, 2021.
- FREYRE, Fernando de Mello. O Movimento Regionalista e Tradicionalista e a seu modo também modernista- algumas considerações. In: *Ci & Tróp.*, Recife, 5(2): 175-178, jul./dez. 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.
- FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. Fundação Joaquim Nabuco. Recife: Editora Massangana, 1996.
- HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LIMA, Jorge de. Os poemas de Joaquim Cardozo. *Diário de Pernambuco*, Recife, n. 00001, 1 jan. 1949, p. 1-2.
- MOISES, M. *Dicionário de Termos Literários*. 12.ed. revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONTEIRO, Luiz Carlos. O fôlego poético múltiplo de Joaquim Cardozo. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 71-78, 2007.
- MORAES, Vinicius de. Soneto ao caju. Esparsos. In: MORAES, Vinicius de. *Livro de Sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.89.
- MOTA, Mauro. *O cajueiro nordestino*. Recife: Ed. CEPE, 2011.
- NASCIMENTO, Elisa Fonseca. *Arte e técnica na obra de Joaquim Cardozo: notas para a construção de uma Biografia Intelectual*. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- NETO, João Cabral de Melo. Honras à amizade. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia*

*completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 65, 2007

NORÕES, Everardo. Joaquim Cardozo: o homem-universo. In: CARDOZO, Joaquim. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

OLIVEIRA, V. H. ; Cajucultura. *Revista Brasileira de Fruticultura* , v. 30, p. 1-3, 2008.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa desde o ano de 1500 do seu descobrimento até o de 1724*. Lisboa Ocidental: Na Oficina de Joseph Antônio da Silva, Impressor da Academia Real, 1730.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 1.ed. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

SANTANA, Geraldo. Cronologia de Joaquim Cardozo (1897-1978). In: *Engenharia e Arte. O centenário de Joaquim Cardozo*. Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco. Ano XII, p. 8-10, ago. 1997.

SERRO, Raquel Brandão do. *A poesia de Joaquim Cardozo: um caminho próprio e original dapoesia moderna brasileira*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literaturas). Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Brasília, 2012.

SILVA, Rivânia Maria. O eu, o outro, o mesmo: “os mundos paralelos”, de Joaquim Cardozo. In: *O meu canto é de sol: Joaquim Cardozo pela crítica literária contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2023.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Edição comentada por Francisco Adolfo de Varnhagen. São Paulo. Cia. Editora Nacional. 1971. 4ª edição.

THEVET, André. *Singularidades da França Antártica*. Ed. Nacional, 1944.