



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

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

**MELANCOLIA E [DES]ENCONTROS: A POESIA ELEGÍACA DE JOAQUIM  
CARDOZO**

João Pessoa – PB

2025

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

**MELANCOLIA E [DES]ENCONTROS: A POESIA ELEGÍACA DE JOAQUIM  
CARDOZO**

Trabalho final, realizado como requisito para a obtenção do título de Doutor 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  
2025

ROBSON NASCIMENTO DA SILVA

**MELANCOLIA E [DES]ENCONTROS: A POESIA ELEGÍACA DE JOAQUIM  
CARDOZO**

Tese submetida e aprovada em 25 de Julho de 2025

**Banca Examinadora**

---

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

---

Prof. Dra. Moama Lacerda Marques (UFPB)  
(Examinador 1)

---

Prof. Dra. Raíra Costa Maia de Vasconcelos (UFPE)  
(Examinador 2)

---

Prof. Dr. Olavo Barreto de Souza (UEPB)  
(Examinador 3)

---

Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior (UFG)  
(Examinador 4)

João Pessoa – PB  
2025

**Catalogação na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S586m Silva, Robson Nascimento da.

Melancolia e [des]encontros : a poesia elegíaca de Joaquim Cardozo / Robson Nascimento da Silva. - João Pessoa, 2025.

150 f. : il.

Orientação: Elaine Cristina Cintra.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Poesia brasileira moderna. 2. Joaquim Cardozo. 3. Elegia - Gênero. 4. Literatura brasileira - Século XX.  
I. Cintra, Elaine Cristina. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-1 (81) (043)

## **Agradecimentos**

Ao Deus que me fortalece e me guia em todos os momentos e espaços da minha vida.

À professora Dra. Elaine Cristina Cintra por ter me apresentado à poesia de Joaquim Cardozo, e que ao longo desses anos compartilhou, com generosidade e respeito, a bagagem necessária para a minha formação.

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

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

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

Ao PPGL pelas contribuições ao longo da minha formação.

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

Esta canção é mais do que poesia  
Além de verso e ritmo  
Mesmo poesia mélica e elegíaca  
Esta canção é de forma visionária  
É uma canção de forma e contraforma,  
De um tempo sem tempo.

É de ausência entre as ausências  
É o nada do nada e outros nadas  
Pois tudo se esvai na noite dos tempos;  
É de um tempo sem tempo e sem memória  
Sem qualquer sinal recordativo.  
Apesar disso, agora, a música do tempo  
Vai passando na pauta indefinida,  
Em que se escreveu esta canção.  
(Cardozo, 1981, s/p).

## RESUMO

A presente pesquisa objetivou analisar a poesia de Joaquim Cardozo, especificamente o gênero elegíaco, que se apresenta de maneira recorrente em suas publicações, no intuito de discutir como o autor desenvolve o gênero, conferindo-lhe um aspecto autoral. Nesse sentido, propusemos analisar como a poesia elegíaca de Joaquim Cardozo se articula e/ou se diferencia da tradição do gênero na lírica moderna, bem como discutir como o gênero elegíaco assume um papel relevante na poesia de Cardozo; além disso, buscamos compreender como a elegia, forma da melancolia no gênero lírico, é construída na obra poética de Cardozo para indicar os estados do sujeito moderno ocidental. As referidas conjecturas nos levaram a refletir no que tange ao ponto inicial que norteia a justificativa deste trabalho, pois engloba não apenas o seu aspecto de originalidade, que até então possui discussões raras e esparsas, mas também por tecer considerações acerca de um poeta relevante para a literatura brasileira do século XX e que, até então, não recebeu um devido olhar analítico às suas obras. Em conformidade, a escolha do gênero elegíaco como corpus desta pesquisa, deu-se pelo pressuposto de que Cardozo conseguiu introduzir na literatura brasileira moderna uma maneira singular de produzir elegias. Diante dessas considerações, este estudo pretende responder o seguinte questionamento: como Cardozo desenvolve o gênero elegíaco, modulando-lhe aspectos autorais que ampliam sua forma tradicional? Para isto, é preciso voltar-se ao modo como essas considerações se configuram esteticamente nos poemas do pernambucano, uma vez que ocorre não somente uma junção de gêneros, mas também um olhar atento, por exemplo, para uma revisão do gênero elegíaco na lírica brasileira. Dessa forma, esta investigação pretende ampliar os estudos críticos referentes à poesia elegíaca de Joaquim Cardozo, e compreender a relação que existe entre esse gênero e o seu teor de representatividade no surgimento do homem ocidental do século XX que se apresenta na poesia desse poeta pernambucano. Para fundamentar estas discussões, serão utilizados os estudos de Genette (2009; 1986), Jenny (1976), Hutcheon (1985); e para tratar sobre o gênero elegia, os estudos de Flores (2014), Lage (2010), Lesky (1995).

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira moderna; Joaquim Cardozo; Elegia; Melancolia.

## ABSTRACT

The present research aimed to analyze the poetry of Joaquim Cardozo, specifically the elegiac genre, which appears recurrently in his publications, with the purpose of discussing how the author develops the genre, endowing it with an authorial character. In this regard, we proposed to examine how Joaquim Cardozo's elegiac poetry is articulated and/or distinguished from the tradition of the genre in modern lyric poetry, as well as to discuss how the elegiac genre assumes a relevant role in Cardozo's poetry. Furthermore, we sought to understand how the elegy, as a form of melancholy within the lyric genre, is constructed in Cardozo's poetic work to signal the states of the modern Western subject. These conjectures led us to reflect on the initial point that guides the justification of this study, as it encompasses not only its aspect of originality—which, until now, has been the subject of rare and scattered discussions—but also its contribution to critical considerations about a poet of significant relevance to XX century Brazilian literature who has, until now, received little analytical attention to his works. Accordingly, the choice of the elegiac genre as the corpus of this research was based on the premise that Cardozo managed to introduce into modern Brazilian literature a unique way of composing elegies. In light of these considerations, this study seeks to answer the following question: how does Cardozo develop the elegiac genre, shaping it with authorial features that expand its traditional form? To this end, it is necessary to examine how these considerations are aesthetically configured in the poems of the Pernambucan poet, since there occurs not only a blending of genres but also a careful attention, for instance, to a re-reading of the elegiac genre within Brazilian lyric poetry. Thus, this investigation intends to broaden critical studies on Joaquim Cardozo's elegiac poetry and to understand the relationship between this genre and its representative significance in portraying the emergence of the XX century Western man as it appears in the poetry of this Pernambucan author. To support these discussions, we draw on the studies of Genette (2009; 1986), Jenny (1976), Hutcheon (1985), and, in addressing the elegy, the works of Flores (2014), Lage (2010), and Lesky (1995).

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry; Joaquim Cardozo; Elegy; Melancholy.

## RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo analizar la poesía de Joaquim Cardozo, específicamente el género elegíaco, que se presenta de manera recurrente en sus publicaciones, con el propósito de discutir cómo el autor desarrolla el género, dotándolo de un carácter autoral. En este sentido, nos propusimos examinar cómo la poesía elegíaca de Joaquim Cardozo se articula y/o se distingue de la tradición del género en la lírica moderna, así como debatir el papel relevante que el género elegíaco asume en la poesía de Cardozo. Asimismo, buscamos comprender cómo la elegía, como forma de la melancolía en el género lírico, se construye en la obra poética de Cardozo para señalar los estados del sujeto moderno occidental. Estas conjeturas nos llevaron a reflexionar sobre el punto de partida que orienta la justificación de este trabajo, ya que abarca no solo su aspecto de originalidad —que hasta ahora ha sido objeto de discusiones raras y dispersas—, sino también su aporte a las consideraciones críticas sobre un poeta de significativa relevancia para la literatura brasileña del siglo XX que, hasta el momento, no ha recibido la debida atención analítica a sus obras. En consecuencia, la elección del género elegíaco como corpus de esta investigación se dio bajo el supuesto de que Cardozo logró introducir en la literatura brasileña moderna una manera singular de componer elegías. A partir de estas consideraciones, este estudio busca responder la siguiente pregunta: ¿cómo desarrolla Cardozo el género elegíaco, modulándolo con rasgos autorales que amplían su forma tradicional? Para ello, es necesario examinar cómo estas consideraciones se configuran estéticamente en los poemas del poeta pernambucano, ya que se produce no solo una fusión de géneros, sino también una atención cuidadosa, por ejemplo, a una revisión del género elegíaco en la lírica brasileña. De esta manera, esta investigación pretende ampliar los estudios críticos sobre la poesía elegíaca de Joaquim Cardozo y comprender la relación que existe entre este género y su grado de representatividad en el surgimiento del hombre occidental del siglo XX que se manifiesta en la poesía de este autor pernambucano. Para fundamentar estas discusiones, se utilizarán los estudios de Genette (2009; 1986), Jenny (1976), Hutcheon (1985) y, para tratar el género elegíaco, los trabajos de Flores (2014), Lage (2010) y Lesky (1995).

ALABRAS CLAVE: Poesía brasileña moderna; Joaquim Cardozo; Elegía; Melancolía.

## **SUMÁRIO**

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	09
<b>CAPÍTULO I: AS ELEGIAS “HOMENAGENS” DE JOAQUIM CARDOZO.</b> 18	
“ELEGIA PARA MARIA ALVES”: ELEGIA E MEMÓRIA.....	24
HOMENAGEM DO POETA “PARA MANUEL BANDEIRA”.....	33
<b>CAPÍTULO II: AS CANÇÕES ELEGIACAS DE JOAQUIM CARDOZO.....</b>	53
“CANTO DO HOMEM MARCADO” ( ELEGIA DA PERDA DE SI).....	57
“CEMITÉRIO DA INFÂNCIA” (ELEGIA DA INFÂNCIA).....	67
A SAUDADE AMOROSA EM “VOLTA! MARIA” (ELEGIA AMOROSA).....	80
<b>CAPÍTULO III: <i>PRELÚDIO E ELEGIA DE UMA DESPEDIDA</i>.....</b>	87
PARTE I.....	107
PARTE II.....	116
PARTE III.....	124
ELEGIA E DRAMA: AS VOZES DO POEMA.....	132
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	138
<b>ANEXOS.....</b>	146

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A produção literária de Joaquim Cardozo é farta e repleta de imagens e referências do Nordeste brasileiro, fato destacado desde a publicação de seu primeiro livro, *Poemas*, em 1947, livro esse que impressionou vivamente Carlos Drummond de Andrade, levando-o a emitir a seguinte opinião: “O mel está apurado, Joaquim Cardozo completou 50 anos, boa idade para poetas” (Cardozo, 1947, p. 12). Todavia, sua literatura não se delimita meramente a um aspecto relacionado ao regionalismo – tão forte entre os escritores pernambucanos da década de 20 e tão ressaltado pelos leitores críticos do autor –, uma vez que o poeta, atento às questões estéticas e históricas de seu tempo, apresentou uma literatura que muito representa o homem ocidental moderno em suas mais variadas e subjetivas relações. Tais questões aparecem, por exemplo, em seus poemas elegíacos, uma vez que essas produções nos permitem acessar não somente o caráter melancólico inserido na representação moderna do sujeito lírico, mas também evoca a releitura de Cardozo no tocante ao gênero.

Efetivamente, a poesia elegíaca de Joaquim Cardozo ainda não foi alvo de discussões amplas perante a sua fortuna crítica, destacando-se o estudo de caso realizado por José Guilherme Merquior em 1960, que analisou “Canção elegíaca”, assinalando que este poema “desenha o traçado de um dos mais fortes conseguimentos da nossa lírica, moderna e de sempre” (Merquior, 2013, p. 23). Nesse texto, intitulado *Uma Canção para Cardozo*, o crítico brasileiro reitera a melancolia como parte relevante no poema analisado, uma vez que atinge diretamente o eu lírico. Segundo o crítico “A canção em pauta é essencialmente a expressão de uma melancolia; e a única melancolia real é a que supõe a desesperança” (Merquior, 2013, p.35). De fato, a análise atenta de Merquior direcionou o olhar da crítica para a apreciação de alguns poemas de Joaquim Cardozo no viés da melancolia, haja vista que esse sentimento percorre por grande parte da sua obra poética.

Em 1978 no texto “Joaquim Cardozo, ou quase uma elegia” publicado por Carlos Burlamáqui Kópke na *Revista do clube de poesia de São Paulo* em 1978, o crítico analisa o poema “O relógio”, do primeiro livro do pernambucano, ressaltando que

Não resta a menor dúvida de que é o tempo, com todo o seu lastro vivencial, que se extrema em dar a “O relógio” essa densidade elegíaca que,

em face de sua leitura, se nos torna objeto de fruição, nessa como que *libido sentiendi*, em que as palavras se veem e ouvem através de uma beleza transespacial, transtemporal e transindividual (Köpke, 1978, p. 40).

Nota-se que as considerações acima se referem apenas ao poema “O relógio”, e sobre o tema especificamente pouco se desenvolveu em torno das elegias na poesia cardoziana. Contudo, percebe-se que a melancolia, mais especificamente a ação do tempo, surge como uma das discussões iniciais em torno desse poema, ao qual foi observado por Köpke como um poema quase elegia, uma vez que não se remete diretamente ao gênero, mas sim possui traços desse gênero, que neste caso é o tom elegíaco em torno da ação do tempo.

De maneira geral, nota-se que a princípio Cardozo possui uma diversidade de elegias que não seguem um padrão, em outras palavras se desenvolve em seus mais variados temas e formas. Diante disso, para melhor compreensão das considerações aqui inseridas, é relevante apresentar de maneira cronológica as elegias desse poeta pernambucano, a fim de vislumbrar como ocorreu a evolução do gênero na lírica desse poeta pernambucano.

A saber, o livro *Poemas* (1947) possui duas elegias: “Elegia para Benedito Monteiro” e “Elegia para os que ficaram na sombra do mar”. A primeira é uma elegia fúnebre, e se remete tematicamente ao formato tradicional, em outras palavras, destinado a uma pessoa falecida, ao qual está mencionada de maneira direta no título do poema. Já a segunda, é constituída por metáforas para se direcionar a uma terceira pessoa; neste caso é utilizado o termo “marinheiro”, metáfora para os que vivem em movimento, em outras palavras, se refere aos que não possuem mais sua terra natal, sendo, então, uma elegia voltada à pátria, destinada as perdas de uma nação:

[...]  
Ouço que estão batendo à minha porta.

São aqueles que vivem na escuridão do mar  
São aqueles que moram com a noite no fundo do mar  
E com a noite e com a chuva estão batendo à minha porta:  
São piratas, são guerreiros,  
São soldados que voltavam das Índias,  
São frades que iam para o Japão,  
São soldados, são guerreiros,  
São marinheiros.  
[...]  
(Cardozo, 1947, 79).

A anáfora recorrente nesta estrofe enfatiza a ideia de movimento que ocorre através das imagens marítimas, o que ocasiona um tom de dinamismo em torno de aventuras (piratas), conflitos (soldados) e espiritualidade (frades). Nota-se, que ambas as elegias, se configuram em um tom melancólico sobre a perda de algo, seja ela de uma pessoa próxima, como é o caso da “Elegia para Benedito Monteiro”, ou de uma cidade. Todavia é relevante mencionar que no primeiro livro de Cardozo são publicados alguns outros poemas que são percorridos pelo tom elegíaco, a exemplo do poema “O relógio”: “No tempo pulverizado/Há cinza também da morte:/Estão serrando no escuro/As tábua da minha sorte.” (Cardozo, 1947, p.106), que reflete o movimento do tempo em torno da finitude da vida. O que se pode perceber, neste primeiro momento, é que essas elegias seguem um mesmo tom, ou seja, de uma melancolia em torno da perda de algo.

Massaud Moisés (1999), em seu *Dicionário de termos literários*, enfatiza a presença de temas diversos nos poemas elegíacos, e em conformidade com o sentimento da perda:

[...] o assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente os dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido, pela perda da pátria, ou de quaisquer outros enlaces do coração (Moisés, 1999, p. 169).

Como podemos notar, as elegias, devido às temáticas que as envolvem, são facilmente colocadas como gênero que aborda temas tristes e de rebaixamento. Além disso, nota-se a variedade de assuntos presentes neste gênero.

Em 1952 é publicado *Prelúdio e elegia de uma despedida* um dos poemas mais comentados por sua fortuna crítica, acima de tudo pela especificidade de ser um poema-livro, ao qual teve uma tiragem artesanal de apenas 116 exemplares. De maneira geral, nota-se que a sua temática é sobre a noite, uma vez que tudo é norteado pelo aspecto melancólico de uma despedida noturna.

Vale notar também que em 1960 são publicadas mais quatro elegias no livro *Signo Estrelado*: “Canto do homem marcado”, “Cemitério da Infância”, “Elegia para Maria Alves” e “Canção elegíaca”. Os poemas acima mencionados possuem não somente a perspectiva da elegia fúnebre, mas se desdobram em outras perspectivas como, por exemplo, a elegia voltada a pátria, no poema “Canto do homem marcado”: “Sou um homem marcado/ Em um país ocupado”, poema que iremos analisar mais adiante.

Destaca-se que ao longo dos séculos percebem-se alguns desdobramentos temáticos da elegia, uma vez que não ocorrem temas específicos nesse gênero, como ocorre no canto do luto, mas variados assuntos, como por exemplo, a elegia amorosa, as quais podem mencionar a sua recorrência no final do século I a. C. em Roma, tais como em Galo (70 a.C. – 26 a.C.), Propércio (43 a.C. – 17 a.C) e Ovídio (43 a.C. – 17 d.C) ; a elegia fúnebre, elegia *ante mortem*, elegia *post mortem*, as quais todas, cada uma a seu modo, apresenta a ideia de morte como ponto central, sendo essas as mais recorrentes entre os poetas, inclusive entre poetas brasileiros do século XX, tais como Hilda Hilst<sup>1</sup>, Vinícius de Moraes<sup>2</sup> e Joaquim Cardozo<sup>3</sup>; a elegia religiosa, como por exemplo as *Elegias de Duino* de Rainer Maria Rilke, publicadas em 1923, que, por sua vez, constituem-se por poemas místicos, com fortes menções referentes aos homens e referências do divino, e que teve influência incisiva nos poetas da década de 40 e 50 no Brasil; a elegia erótica romana, bastante recorrente no final do século I. a. C., a qual apresentava um poeta apaixonado diante das suas aventuras; entre outras elegias.

Tais informações são relevantes uma vez que Em *Mundos paralelos* (1970), destaca-se o poema “Filho pródigo” em versos como “Minha mãe! Aqui estou./ Velho, doente, já bem próximo da morte./ À espera de um trapo de terra, de um molambo de lama” (Cardozo, 1971, p. 102); poema de uma angústia diante da finitude da vida. A brevidade dos versos não somente potencializa o ato da despedida elegíaca, mas também reitera um aspecto temático recorrente na poesia elegíaca cardoziana: a despedida diante da finitude da vida.

Cinco anos depois, no livro *O interior da matéria* (1975), é publicada a “Elegia dos pássaros voando”, que, diferentemente da maioria, não possui o sujeito revelado em primeira pessoa, mas sim reflexões em torno da metáfora referente ao voo dos pássaros, como imagem para a finitude da vida: “As asas desse voo vão fugindo/ Muito longe e muito altas./ No seu voo sereno/ Há um canto de elegia:/ A elegia dos pássaros voando” (Cardozo, 2007, p. 324). Este livro, que também se diferencia dos demais, foi uma produção em torno de dois autores: vinte desenhos de Roberto Burle Marx e vinte poemas de Joaquim Cardozo, ao qual foram produzidas apenas 550 tiragens desse livro, todas assinadas e numeradas pelos autores. Nesse sentido, a produção singular que

---

<sup>1</sup> Poema IV do livro *Balada do festival* (1955).

<sup>2</sup> Poema “Elegia desesperada”, inserida no livro *Poesia Completa e prosa* (1981).

<sup>3</sup> Poema “Canção elegíaca” inserido no livro *Signo Estrelado* (1960).

envolve os poemas inseridos neste livro, deve ser analisada, também, em torno dos desenhos de Burle Marx.<sup>4</sup>

Já no livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), encontram-se “Volta! Maria” e “Canção para os que nunca irão nascer”. Tais poemas permanecem com a mesma perspectiva das elegias anteriores produzidas por Joaquim Cardozo, e, neste caso, o primeiro é voltado ao tom angustiante do abandono e da morte; o segundo, mescla entre dois gêneros, canção e elegia, para discorrer sobre a finitude da vida.

Há também algumas elegias que foram publicadas inicialmente em revistas e jornais, que hoje fazem parte das *Poesias Completas* da edição Nova Aguilar, aos quais se destacam: “Elegia para José Maria (de Albuquerque e Melo)”, “Para Manuel Bandeira”, “Rodrigo, Cruls”, “Augusto e Sarah”, “Augusto no Rio<sup>5</sup>” e “Elegia para Contijo Mendes”. Percebe-se, já pelo título, que tais elegias se destinam a determinado sujeito, referindo-se a elegia fúnebre; e, de maneira particular, grande parte desses nomes se configura como amigos próximos a Joaquim Cardozo, sendo, então, poemas feitos pelo pernambucano em forma de homenagem aos mortos – típico da tradição do gênero elegíaco, questão esta que iremos nos debruçar nos capítulos de análises.

O que todas essas produções têm em comum é a sua capacidade de reiterar, dentro das tensões do poema, o teor melancólico próprio do gênero. E, mais do que isso, é observarmos a tessitura poética de Joaquim Cardozo, em suas releituras desse gênero. Diante disso, os capítulos que seguem irão se delimitar na discussão das análises de alguns dos poemas mencionados acima, com o objetivo de analisarmos como o referido gênero se apresenta no autor.

De início, é relevante mencionar que essa breve apresentação cronológica da presença das elegias nas obras de Cardozo, nos revela alguns pontos importantes que merecem ser levantados: 1. Constante surgimento de um eu lírico melancólico em torno da perda de algo; 2. Reflexões no que se referem à finitude da vida; 3. Junção de gêneros e/ou elementos de outros gêneros literários. Nesse sentido, observa-se que as elegias cardozianas se configuram como produções que evocam um sujeito fragmentado, envolto pelo sentimento da ausência e da perda.

---

<sup>4</sup> Sobre o assunto é relevante mencionar o trabalho de Torres (2025) intitulado de *O interior da matéria em 1975: gravuras, poemas e crítica de arte* ao qual apresenta de maneira pioneira discussões amplas sobre o assunto.

<sup>5</sup> Em 1976 foi publicado um grupo de “Elegias inéditas” no *Jornal do commercio*, (Recife, 31 out. 1976), ao qual surgem os poemas acima mencionados, com exceção do poema “Elegia para Contijo Mendes”, que foi publicado em 1976, pela revista *Módulo* no Rio de Janeiro (v. 11, n. 43, p. 14, jun./ago. 1976).

Dito isto, a presente pesquisa objetiva analisar a poesia de Joaquim Cardozo, especificamente o gênero elegíaco, que se apresenta de maneira recorrente em suas publicações, no intuito de discutir como o autor desenvolve o gênero, conferindo-lhe um aspecto autoral.

Dentro dessa perspectiva, cabe destacar inicialmente que no livro *Signo Estrelado* (1960), primeiro livro organizado pelo autor pernambucano, o poeta insere uma sessão exclusiva para as elegias, o que já nos revela um olhar atento à referida forma, e, por conseguinte, a alguns procedimentos formais que norteiam este livro e que serão recorrentes em outras publicações do referido poeta.

Tal conjectura nos leva a refletir no que tange ao ponto inicial que norteia a justificativa deste trabalho, pois engloba não apenas o seu aspecto de originalidade, que até então possui discussões raras e esparsas, mas também por tecer considerações acerca de um poeta relevante para a literatura brasileira do século XX e que, até então, não recebeu um devido olhar analítico às suas obras. Em conformidade, a escolha do gênero elegíaco como corpus desta pesquisa, deu-se pelo pressuposto de que Cardozo conseguiu introduzir na literatura brasileira moderna uma maneira singular de produzir elegias, uma vez que é relevante evidenciar algumas conjecturas inseridas nessas produções, as quais valem notar inicialmente dois pontos importantes: 1. A junção de gêneros literários é algo recorrente em suas produções, sejam elas de maneira mais direta como nas “canções elegíacas”, ou se apropriando de traços de outros gêneros, como o do teatro. Tais junções em nenhum momento apagam ou modificam os gêneros, mas sim evidenciam o trabalho cauteloso de um poeta que conhece a tradição e recria ao seu modo, mas sem esquecer as características de cada gênero. 2. A elegia cardoziana se apresenta com um aspecto singular de representação do homem ocidental moderno do século XX, com as suas tensões e melancolias. A referida proposição evoca o teor de singularidade das elegias cardozianas, em seus [des]encontros com a arte poética.

Para início de discussão é oportuno ressaltar que em 2021 realizei uma pesquisa de mestrado intitulada de “Um estudo da melancolia na poesia lírica de Joaquim Cardozo”, a qual teve por objetivo analisar a presença do discurso melancólico no sujeito lírico cardoziano. Para isto, partir dos estudos de Jean Starobinski (2011; 2016), em seus livros *A tinta da melancolia* e *A melancolia diante do espelho*. O crítico suíço analisa a experiência da melancolia na poesia moderna, diante disso ele discute este viés em torno da poesia de Baudelaire. Para Starobinski;

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

Nota-se que a melancolia, segundo Starobinski, provoca uma alteração na perspectiva cronológica de um futuro. Isto vai de encontro com a ideia de que a melancolia é um estado que provoca o desamino e a dor, ao qual o sujeito se curva para a sua própria condição e não projeta uma perspectiva de ação futura.

Além disso, como afirma Jean Starobinski (2016, p. 32) “Os melancólicos desejam ora viver, ora morrer; acreditam que se armam ciladas contra eles; choram sem razão, murmuram frases absurdas, depois começam a rir abruptamente [...].” Diante disso, percebe-se a fragilidade em torno do estado emocional do sujeito afetado pela melancolia.

Diante dessas considerações, nesse trabalho, como apresentamos anteriormente, as considerações que norteiam as elegias cardozianas estão relacionadas à perspectiva de revisão do gênero e da presença da melancolia no sujeito lírico cardoziano; em outras palavras, a releitura que Joaquim Cardozo faz desse gênero em suas obras se apresenta com traços que assumem a presença de outros gêneros dentro de cada produção elegíaca. Tais elementos podem ser observados pela menção direta a outros gêneros, como canções ou também por traços sugestivos, como a presença de elementos do drama.

Em suas elegias, Cardozo não se privou da sua produção em seus livros, revelando-as, em sua maioria, com um toque denso e melancólico, como podemos notar em versos de “Canto do homem marcado”:

[...]  
 Muito bem sei, senhores,  
 Que sou um sonho cravado na morte,  
 Que sou um homem ferido no olhar...  
 E que trago, bem viva, entre as nódoas do mundo,  
 A mancha do meu país natal.  
 [...] (CARDOZO, 1960, p. 77)

O eu surge explicitamente nesses versos, o qual apresenta um passado “marcado” em seu país. Ocorre a percepção melancólica do sujeito diante do mundo, o que por sua vez manifesta o sentimento de desarticulação com o espaço que está inserido. Contudo, notemos que em “Canto do homem marcado” surge uma

característica própria em alguns poemas elegíacos de Cardozo e que irá aparecer em outras publicações do pernambucano: o uso da canção, configurando uma mistura de gêneros. Além disso, nota-se que o uso de canções elegíacas, reforça, em sua maioria, um aspecto de sonoridade singular na poesia de Cardozo, uma vez que dentro de algumas elegias, o poeta pernambucano não somente assume a sua forma tradicional, mas amplia introduzindo a sutileza das canções cardozianas.

Diante dessas considerações, percebe-se que o estudo da questão formal na poesia de Cardozo é norteado por algumas características fortes na obra do poeta pernambucano, uma vez que ele se mostrava atento aos procedimentos estéticos, como a versificação, formas fixas, sonoridade e principalmente o uso de rimas.

Afora a junção dos gêneros canção e elegia a poesia elegíaca em Cardozo também se firma pelo discurso da morte, ou seja, na fórmula tradicional do gênero, o que demonstra um absoluto domínio de sua forma tradicional, como se observa em poemas como em “Cemitério da infância” e “Elegia para Maria Alves”, poemas que iremos analisar nos capítulos a seguir.

Diante dessas considerações, este estudo pretende responder o seguinte questionamento: como Cardozo desenvolve o gênero elegíaco, modulando-lhe aspectos autorais que ampliam sua forma tradicional? Para isto, é preciso voltar-se para o modo como essas considerações se configuram esteticamente nos poemas do pernambucano, uma vez que ocorre um regaste não somente às formas fixas, mas também um olhar atento, por exemplo, para uma revisão do gênero elegíaco na lírica brasileira. Dessa forma, este estudo pretende ampliar os estudos críticos referentes à poesia elegíaca de Joaquim Cardozo, e compreender a relação que existe entre esse gênero e o teor de representatividade no surgimento do homem ocidental do século XX que se apresenta na poesia desse poeta pernambucano.

Diante disso, pretende-se nesta pesquisa compreender como se constitui alguns poemas cardozianos, visado um entendimento teórico da crítica e como tais procedimentos se aplicam à poesia moderna. Dessa forma, o referencial teórico coletado para esta pesquisa centra-se, acima de tudo, nos estudos teóricos de Genette (2009; 1986), Jenny (1976), Hutcheon (1985); e para tratar sobre o gênero elegia, os estudos de Flores (2014), Lage (2010), Lesky (1995).

Para tanto, o corpus desta pesquisa se constitui em poemas relacionados às elegias publicadas pelo poeta supracitado; neste sentido o primeiro capítulo, destinado às análises, irá discorrer sobre as elegias fúnebres direcionadas aos amigos, diante disso,

por se tratar da elegia tradicional, questões biográficas como entrevistas e notas serão utilizadas para ampliar as discussões inseridas nas análises dos poemas “Elegia para Maria Alves” e “Para Manuel Bandeira”; o segundo refere-se às canções elegíacas de Joaquim Cardozo, as quais correspondem a um grupo de elegias que se destacam pela junção de gêneros, como iremos demonstrar em “Canto do homem marcado”, “Cemitério da infância” e “Volta! Maria”; o último capítulo de análise se delimitará ao livro *Prelúdio e elegia de uma despedida*, publicado em 1952, o qual se destaca por ser uma das produções mais comentadas pela crítica referente à obra cardoziana.

## CAPÍTULO 1

### As elegias “homenagens” de Joaquim Cardozo

“Quanto pela tua presença descansei minha lembrança!/  
Aperta a minha mão, adeus, Benedito Monteiro!”  
(Cardozo, 1947, p. 58).

O testemunho lírico de uma despedida se apresenta na obra de Joaquim Cardozo, em muitos casos, pelas elegias fúnebres, as quais se caracterizam pelo tom reflexivo em torno do luto, tristeza, homenagem e/ou tributo à determinada pessoa falecida. Sendo a mais recorrente dentro do gênero, a homenagem elegíaca não somente se nutre das características do gênero, tais como o lamento pela morte, mas também nos revela sinais expressivos de um grupo ou determinado sujeito. A epígrafe acima, por exemplo, vem do poema “Elegia para Benedito Monteiro”, publicado em 1947 no livro *Poemas*, talvez a primeira elegia produzida por Cardozo, haja vista que Benedito faleceu em 1926<sup>6</sup>. No título nota-se a menção direta ao nome e sobrenome do sujeito a qual se destina a elegia; afora a referência direta ao tipo de elegia a qual será desenvolvida, observa-se que esta em particular não apresenta os aspectos eminentes do formato clássico da elegia fúnebre, uma vez que não possui o dístico elegíaco, formada tradicionalmente por um hexâmetro e um pentâmetro, como também não traz o lamento pela perda, mas sim se configura como uma homenagem saudosa a um amigo, acima de tudo por sua composição trazer exatamente 26 versos, idade ao qual Benedito Monteiro veio a falecer, como Cintra e Santos (2019, p. 441) comentam em seu artigo “Duas elegias de Joaquim Cardozo”: “De fato, vê-se um arranjo autoral, pois o poema se destaca por algumas soluções formais que enfatizam a homenagem ao morto, como a quantidade de versos, 26, número exato de anos de Benedito Monteiro ao morrer e ano de sua morte (1926)”. Não é somente nesse ponto que Cardozo evidencia a homenagem ao amigo, mas também no decorrer do poema, nota-se o encontro do eu lírico com o sujeito homenageado, como se observa no verso “Apareceste a meus olhos, nessa noite

---

<sup>6</sup> Sousa Barros (1975, p. 51) no livro *Um movimento de renovação cultural*, afirma ter, no ano da morte de Benedito Monteiro, lido essa elegia de Cardozo, que só seria publicada mesmo no livro de 1947, o que revela que, de fato, foi produzida bem antes da sua publicação em livro: “Soube de sua morte, dias após, mergulhado que estava na distância próxima das arquitetadas conspirações da época. Com alguns amigos, abracei-me à saudade de uma presença que teimava em estar viva no meu subconsciente. Um desses amigos, e dos mais próximos, no desabafo da comum saudade, meses depois, me deu a ler a cópia da “Elegia para Benedito Monteiro” [...]”.

profunda” (Cardozo, 1947, p. 57) e, a partir de então, menções a elementos da memória surgem no poema, como processo de rememoração e homenagem ao morto.

O que chama a atenção para este poema é a proximidade de elementos da vida do poeta com a sua obra, uma vez que ambos eram amigos, todavia é relevante mencionar que estes traços autobiográficos modulados no processo artístico tornam-se criação literária. Contudo, é inevitável não relacionarmos estes traços com o poema-homenagem; sendo, então, a elegia como um dos subgêneros mais íntimos entre os poemas líricos. Vale notar, que Joaquim Cardozo apresenta outros poemas com este mesmo viés de homenagem, como podemos notar, por exemplo, no poema “Para Manuel Bandeira”: “Manuel Bandeira!/Agora entre os que dormem, também estás dormindo!” (Cardozo, 2007, p. 377-378), poema este que será analisado nos itens a seguir.

Neste capítulo iremos observar como esses traços, aspectos de outros gêneros, se apresentam em algumas elegias de Joaquim Cardozo, uma vez que podemos notar a presença de traços do drama, acima de tudo no tocante as vozes do poema. Tais questões serão desenvolvidas, também, nos próximos capítulos, uma vez que este processo irá surgir em outras produções elegíacas de maneira mais direta e proposital.

Diante disso, é oportuno reiterar que a produção elegíaca de Joaquim Cardozo assume não somente um espaço de representatividade de um grupo e/ou região, mas também incide no processo de produção de como alguns poetas do século XX recriaram as suas elegias na literatura brasileira, haja vista que a publicação desse gênero foi bastante recorrente entre os contemporâneos a Joaquim Cardozo.

A título de ilustração vale ressaltar alguns nomes da chamada “geração de 45”, com o objetivo de demonstrar como a proposição acima mencionada se configurou nos poetas brasileiros contemporâneos a Joaquim Cardozo. É relevante mencionar, que a geração de 45 surgiu como uma reação contra o movimento modernista de 1922<sup>7</sup>; uma ação de oposição às premissas desse movimento, com o intuito de buscar uma identidade que a diferenciasse dos poetas do início do século. Nesse sentido, percebe-se que alguns desses poetas que começaram a escrever e publicar na década de 40 possuíam, em grande parte, um desejo de criar uma marca autoral a qual os diferenciasse dos poetas do modernismo inicial.

---

<sup>7</sup>“Qual era esse programa? Ainda que não tenha sido formalizado, sempre consistiu num antimodernismo. Isto é: sempre foi uma reação contra 22 como de resto nem mesmo no início se deixou de perceber. (Merquior, 2013, p. 51).

José Guilherme Merquior (2013, p. 53), no texto “Uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45” apresenta esse período histórico como um “[...] engano coletivo e irreparável”, uma vez que esse grupo não trouxe nenhuma revolução ou contribuição para a literatura brasileira, pois segundo ele, a grande falha dos poetas desse período foi:

[...] desejar as formas em vez de instaurar as formas; por afastar a linguagem da fonte nacional e popular; por manejar os ritmos do mecânico, os metros sem vida, as imagens em conserva; por não ter visto o Brasil (nem de 45, nem depois) e o mundo onde ele com esforço tenta existir na frente; por tê-lo visto, sem compreendê-lo, e assim matando a poesia com a falsa “participação”; por se ter acumpliciado com o processo de abastardamento e oficialização da literatura; por ter recusado, com dano e má-fé, a audácia lição de 22 [...] (Merquior, 2013, p. 58).

Para Merquior, os poetas da geração de 45 não somente falharam em sua proposta, mas também traíram e atrasaram a literatura brasileira no tocante ao surgimento e aperfeiçoamento da nossa literatura. Os poetas desse período, para o crítico brasileiro, fecharam os olhos para o seu país e as possíveis revoluções a sua volta. Não inovaram, e nem tão pouco aprimoraram a sua linguagem; em outras palavras, foi um período de mera reprodução histórica.<sup>8</sup>

Tais considerações se confirmam não somente pela pouca influência que esses escritores formaram na literatura brasileira, haja vista que segundo Bosi (1997) “a poética de 45, embora ainda anime escritores de valor, fiéis ao intimismo e a uma concepção tradicional de forma, não exerce influência decisiva na literatura brasileira de hoje” (Bosi, p. 523). Todavia, não podemos descartar essa geração, pois alguns nomes ganharam destaque no cenário literário, como é o caso, por exemplo, de Lêdo Ivo, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Mauro Mota; e trouxeram uma vasta obra no tocante às elegias. Desse modo, esse período foi importante por ser responsável por um movimento de retorno a algumas formas clássicas, o qual permitiu um olhar revisionista em muitos dos nossos poetas.

Perante o exposto, dentro dos nomes mencionados, vale destacar algumas personalidades relevantes que trouxeram a sua contribuição no tocante à geração de 45 e o gênero elegia; tais como Lêdo Ivo, cogitado pela crítica como principal fundador dessa geração, o qual trouxe-nos uma produção poética farta e representativa. Natural

---

<sup>8</sup> O crítico brasileiro José Guilherme Merquior, faz uma ressalva dentro dessas considerações e isenta o poeta João Cabral de Melo Neto “Não sabemos se é por ingenuidade ou malícia que se situa João Cabral de Melo Neto entre os autores dessa geração. Deve ser por uma tola mistura de ambas as coisas. Mas a sua subtração do grupo é obrigatória” (Merquior, 2013, p. 58).

de Alagoas, conterrâneo de Jorge de Lima, não somente deixou-nos uma obra farta, as quais se destacam *As imaginações* (1940-1943), *Ode e Elegia* (1944-1945), *A noite misteriosa* (1973-1982), entre outras, mas também por apresentar uma poesia que consiste muito no memorialismo de um sujeito que observa e percebe o movimento predatório da ação do tempo na vida humana. O poeta alagoano, em muitos aspectos, divergia dos movimentos que antecedem a ele, como, por exemplo, os versos longos de muitas das suas composições líricas, pois, de acordo com Ivan Junqueira, “Lêdo Ivo é, acima de tudo, um lírico elegíaco” (Junqueira apud Ivo, 2004, p. 29).

A propósito, vale ressaltar que o poeta possuía um apreço a esse gênero, os quais se destacam versos como “Eis-me junto à tua sepultura, Hermengarda,/ para chorar a tua carne podre e pura que nenhum de nós viu apodrecer” (Ivo, 2004, p. 67), versos de lamento à morte da amada, inserido em “Valsa fúnebre de Hermengarda”, composição lírica do primeiro livro de Lêdo Ivo, *As imaginações* (1940-1943). Essa perspectiva também se apresenta em “Pensa em todos os que se foram, guiados pelas estrelas,/ e nos que morreram longe das famílias que os detestavam./ Pensa nos que se entregaram à morte certo de que nenhuma lágrima/ resplandeceria na fulgurante unidade dos rostos amados” (Ivo, 2004, p. 99), no poema “Elegia didática”, inserido no livro *Ode e elegia* (1944-1945).

Lêdo Ivo, de fato, debruçou-se na criação de textos líricos que permeia pela saudade elegíaca, e se estende para a reflexão em torno da finitude da vida. Ora, não é à toa que o reconhecimento desse poeta perante a sua fortuna crítica resultou no olhar minucioso para a sua obra, a edição *Poesia Completa* feita pela editora Topbooks não somente reuniu sua farta obra poética, mas também nos trouxe um estudo minucioso de Ivan Junqueira sobre o poeta, o qual destaca que

Autor opulento e às vezes desmedido, Lêdo Ivo, [...] deve ser visto, também à luz do excesso e da magia retórica. Sua poesia, embora severa do ponto de vista do uso da língua, é polifônica e tem algo de composição heteróclita daqueles retábulos medievais, abrangendo o cultivo de todos os metros e de todas as formas. É a um tempo lírica, elegíaca, reflexiva, sarcástica e às vezes escarninha. (Junqueira apud Ivo, 2004, p. 43).

Afora as informações acima, é válido salientar a diversidade de subgêneros da lírica que Lêdo Ivo produziu, as quais se destacam, além das elegias, os sonetos e as odes. Nota-se que, nesse sentido, o alagoano não se desprendeu da tradição; em outras palavras constantemente se rendia às formas tradicionais em suas composições poéticas. Ele se utilizou das formas tradicionais dos gêneros, mas, ao seu modo, se pautou em

respeitar certas preocupações formais de grupos literários, uma vez que grande parte da sua obra poética norteia uma perspectiva do lirismo coloquial e experimentalismo formal.

Já em São Paulo, em 1946, Péricles Eugênio da Silva Ramos estreia no cenário literário com o livro *Lamentação Floral*, o qual desde então ganhou destaque como poeta e ensaísta, e se configura como uma das figuras mais importantes da “Geração de 45”. Sobre o autor, Milton de Godoy Campos (1966), ressalta:

Cultor desenvolto do verso livre, por superação das formas tradicionais (que usa quando isso lhe apraz), Péricles Eugênio da Silva Ramos caminhou do hermetismo para fora dele e tem uma dicção (um termo predileto seu) absolutamente própria. Somos ainda tentados a dizer, continuando a correr o risco de separar a forma do conteúdo (suma heresia em se tratando de poesia) que a marca que realmente sofreu é a da cultura grega, particularmente a da sua obra de Platão; se quiserem, será um platonismo às avessas, mas sempre platonismo, assim expresso em “Epitáfio”: “As ondas nascem/ as ondas morrem,/ num só minuto,/ mas o pensamento pode eternizá-las”. (Campos, 1966, p. 57)

Por conseguinte, nas composições líricas de Péricles Eugênio da Silva Ramos, destacam-se muitos subgêneros da lírica, tais como canções, epitáfios, epigramas e elegias; nesse ponto vale ressaltar o quanto, como Ledo Ivo, o poeta retornava à tradição literária no tocante aos temas tristes. Em várias produções o poeta de São Paulo se nutriu dos gêneros acima mencionados para expressar a melancolia do seu sujeito lírico: “uma lágrima nos olhos/ um soluço na garganta” (Ramos, 1972, p. 07), versos inseridos no poema “Canção cruel”; “As rosas nascem,/ as rosas morrem; mas o pensamento pode concebê-las imortais.” (Ramos, 1972, p.29), do poema “Epitáfio”; “éis luz subindo para a luz;/ e, se não posso ver-te,/ sinto que caminhas para a noite/ como a fumaça dos altares que se eleva para Deus” (Ramos, 1972, p. 51) do poema “Elegia de 11 de maio de 1948”. Percebe-se que os poemas acima mencionados estão todos configurados em um mesmo tom de reflexão sobre a morte. O poeta paulista não somente debruçou-se no uso constante dos subgêneros da lírica, mas também nos trouxe um sujeito lírico que muito refletiu sobre a finitude da vida.

Em 1952, surge no cenário literário outro nome importante que se debruçou no gênero elegíaco, Mauro Mota, o qual teve sua estreia com um livro intitulado *Elegias*. No que se refere a produção poética desse autor, Campos (1966) revela que

As comoventes elegias dedicadas à esposa morta elevaram o nome do poeta Mauro Mota como um dos mais sensíveis da geração nordestina. Sua poesia, de início, sofreu a influência de certas constantes do simbolismo,

principalmente nas citadas elegias; nos livros posteriores, em sua linguagem sem mistério, mostrou-nos, com mais personalidade, a poesia do recife, suas imagens familiares, seus costumes e suas tradições. Os pequenos dramas do homem cotidiano são descritos com naturalidade e espontaneidade, ascendendo a poesia à medida que o drama de cada um se desnuda como verdade. Álvaro Lins caracterizou a sua poesia como uma “espécie de realismo mágico, uma extraordinária capacidade para transfigurar o imediato e o cotidiano em simbologia poética” (Campos, 1966, p. 163).

Com o passar dos anos, Mauro Mota ganhou destaque com outro livro, que também evoca o gênero supracitado, intitulado de *Epitáfios* (1959), o qual reitera a potência artística do poeta pernambucano e evoca em sua construção uma força imagética que muito chama a atenção: “Ai, Santa, pesam sobre nós os dias/ desta sobrevivência que te usurpa/ o espaço e o tempo que te pertenciam” (Mota, 1959, p. 54), poema “Elegia para Santa Rosa”, inserido no livro *Epitáfios*. O sujeito lírico em Mauro Mota, em alguns casos, nutre-se da melancolia, e, se expressa através da linguagem, a experiência caótica da finitude e dores da vida. Nota-se, que de todos dessa geração, Mauro Mota, foi o que mais utilizou dos procedimentos da linguagem na construção dos seus versos, se apropriando do gênero e não somente utilizando-se de uma escolha formal.

Vale notar que Mauro Mota, poeta pernambucano, é conterrâneo e conhecia de perto a obra de Joaquim Cardozo, poeta que iremos nos delimitar nos itens a seguir, com o objetivo de discutir como a poesia cardoziana se aproxima e/ou se diferencia das produções do seu tempo e da tradição. É relevante frisar, também, que os poetas que foram mencionados acima são relevantes para o nosso entendimento no que diz respeito ao retorno à tradição literária, acima de tudo, no tocante ao gênero elegíaco, e como à época reproduzia o gênero nos seus respectivos meios literários. Por isso, se faz necessário nas discussões a seguir, demonstrar como Cardozo, poeta pernambucano, entendeu o gênero supracitado em suas composições poéticas.

Diante dessas colocações, este capítulo tem como corpus os poemas “Elegia para Maria Alves” e “Para Manuel Bandeira”. Ambos os poemas possuem aspectos recorrentes na poesia de Cardozo: o lamento pela perda, o sentimento da ausência e o tom melancólico. Contudo, notam-se algumas referências biográficas que merecem um olhar mais cauteloso, acima de tudo no último poema, uma vez que ocorrem referências intertextuais, já que há citações de poemas de Bandeira (“Profundamente” e “Evocação do Recife”), em outras palavras a elegia percorre a menção ao amigo homenageado, e perpassa à homenagem à obra do amigo.

### “Elegia para Maria Alves”: elegia e memória

Se a elegia é um poema que exprime sentimentos tristes, nota-se que a “Elegia para Maria Alves” se comporta não como uma produção do luto e da tristeza, mas sim como um poema homenagem, ao qual o eu lírico nutre de um sentimento voltado às ações da memória como processo de construção do sujeito homenageado:

#### Elegia para Maria Alves

- 01 Trago-te aqui estas flores  
 02 - Filhas que são, modestas, de um sol de outubro –  
 03 São flores das velhas cercas, flores de espinheiros,  
 04 São verbenas e perpétuas, bogaris e resedás;  
 05 Tem as cores do céu nos crepúsculos longínquos  
 06 E a transparência e a limpidez das tardes em que sonharam moças  
 07 Nos mirantes dos antigos jardins de arrabaldes.
- 08 As frutas que deposito no chão, no teu chão, dentro desta folha de aninga...  
 09 - Filhas, também, de um sol que tu não viste –  
 10 São araçás silvestres, cajás de cercas nativas,  
 11 Pitangas, maçarandubas, corações de rainha;  
 12 São vermelhas, são cheirosas e amarelas  
 13 Como se fossem... como se flores ainda...
- 14 As terras que espalho sobre o terreno do teu corpo vazio  
 15 - De muito distante vieram –  
 16 São areias do Rio Doce e da Piedade  
 17 Barros vermelhos das ribanceiras do Mar  
 18 Argilas das “Ruínas de Palmira” com as suas cores  
 19 De arco-íris naufragado entre os morros de Olinda.
- 20 Assim, Maria, trago-te flores, frutos e terras...  
 21 E para que se conservem sempre frescas e puras  
 22 Sobre elas derramo estas águas  
 23 Que são doces e claras, que são mansas e amigas:  
 24 Água da Levada de Apipucos  
 25 Água da Bica do Rosário  
 26 - Relíquias de chuvas antigas –  
 27 Águas por mim, por ti, por todos nós choradas.  
 (Cardozo, 1960, p. 80-81).

O poema “Elegia para Maria Alves” está presente no livro *Signo Estrelado* de 1960, é composto por vinte e sete versos livres, distribuídos em quatro estrofes irregulares; não ocorre uma regularidade de versos, e possui uma linguagem coloquial, o que sugere um eu lírico próximo do sujeito a qual está sendo homenageado. Nota-se, também, que esta elegia não possui o formato clássico do gênero, uma vez que não utiliza a copla elegíaca, ou seja, construído por um dístico de um hexâmetro e um pentâmetro; da mesma forma não ressoam versos que trazem o lamento pela perda, mas sim se comporta como uma homenagem. O traço distintivo que se apresenta nas elegias

de Cardozo, questão esta que surgem em outras produções do pernambucano, ocorre dentro das suas soluções formais, haja vista que o poeta possui como característica a junção de gêneros poéticos dentro das suas elegias; desse modo, o procedimento não ocorre de maneira direta, em entras palavras na menção a outro gênero. No caso do poema “Elegia para Maria Alves” ocorre à presença de outras vozes, o que sugere traços de outro gênero, como o drama, pois o eu lírico apresenta algumas vozes ao trazer versos como “Trago-te aqui estas flores” (v.1), o qual nota-se a presença de um eu lírico que se alterna nas construções de imagens do poema “Como se fossem... como se flores ainda...” (v. 13). Tais considerações irão se apresentar de maneira mais forte em outras produções cardozianas, pois irão surgir várias vozes dentro de um único poema, questão esta que iremos ampliar no capítulo III, ao analisar *Prelúdio e elegia de uma despedida*.

É importante mencionar o teor das elegias que possuem um tom de homenagem, pois incluem não somente o teor de prestar uma saudação a determinado sujeito ou algo, mas também possui como característica principal o aspecto evocativo da memória, seja de um lugar, experiência ou pessoa. É diante desse cenário que a “Elegia para Maria Alves” se apresenta; o poema possui desde o título à menção direta à “Maria Alves”, nota-se que o título vem acompanhado pelo nome e sobrenome do sujeito homenageado, e em nenhum momento do corpo do poema encontram-se informações adicionais no tocante a sua vida pessoal e profissional. Todavia, vale notar que ocorre menção à Maria Alves não somente no título, mas também no decorrer do poema, através do uso dos pronomes “teu” (v.8, 14), “tu” (v.9), “ti” (v. 27) e no substantivo “Maria” (v. 20).

Diante dessas colocações, nota-se que o título do poema se dirige à “Maria Alves”, nome feminino, que não possui muitas informações biográficas a seu respeito, e nem tão pouco há notícia de sua relação com o poeta Joaquim Cardozo. Todavia, em uma entrevista de 1975 a José Guilherme Mendes, na *Ele e ela* intitulada de “O fabulozzo Joaquim Cardozo”, o poeta pernambucano menciona um dos seus poemas que mais se emociona, o qual revela a inspiração para esta elegia:

JC — Sim, tive uma experiência de casado. Ela era uma mulata culta, chamada Maria Alves. Durante três meses, todas as noites, eu dormia na casa dela. Era chato.

JG — E depois?

JC — Depois, ela se casou, teve filhos, foi abandonada pelo marido e prostituiu-se. Muito triste. Fiz um poema para ela "Elegia para Maria Alves", que aquela inglesa traduziu na antologia dos poetas brasileiros, você conhece? Olha, aqui: Elizabeth Bishop. Está muito bem traduzido.

JG — Sabe o que aconteceu com Maria Alves?

JC — Não sei. Ela mudou-se e depois não tive mais notícia dela.

JG — Foi a primeira ou única?

JC — Não, nada disso. A primeira foi uma normalista, Ester. Eu tinha 14 anos, fiquei apaixonado por ela, mas ela nunca ligou para mim.

JG — Só?

JC — Que nada: teve a Judite, a Teresa. Para a Teresa também fiz um poema. Sabe que foi a Teresa quem me ensinou o "beijo italiano"? Conhece o "beijo italiano"?

(Trecho da entrevista de Joaquim Cardozo retirado do texto "O fabuloso Joaquim Cardozo", de José Guilherme Campos, 1975, publicado na revista *Ele e ela* no Rio de Janeiro, encontrado no acervo de Joaquim Cardozo na biblioteca da UFPE).

As informações inseridas nesta entrevista nada correspondem com o poema, afora o conhecimento referente ao nome inserido no título da elegia. Contudo, tal informação é relevante para as discussões em torno do teor de homenagem inserida no decorrer dos versos, afinal trata-se de uma elegia produzida para uma pessoa íntima do poeta pernambucano, a única experiência de casado que ele vivenciou. Ademais, percebe-se também que outras mulheres surgem como musa para Joaquim Cardozo, como é o caso de "A marca da sombra" e "Ainda Tereza", publicado no livro o *Interior da matéria* em 1975, poemas estes mencionados pelo poeta na entrevista acima. Estes traços biográficos inseridos na obra cardoziiana não ocorrem esporadicamente, mas sim de forma recorrente, tanto em sua poesia como também na prosa; todavia, é relevante mencionar que tais aspectos, modulados no processo de ficção, tornam-se fruto da criação literária, em outras palavras, processo de inspiração para obra.

Vale ressaltar, também, o impacto que este poema teve em seus leitores, uma vez que em 1972 ocorreu a tradução de duas elegias de Joaquim Cardozo para o inglês,

“Cemitério da infância”, poema que iremos analisar no capítulo dois, e “Elegia para Maria Alves<sup>9</sup>”, realizado por Elizabeth Bishop em sua *An Anthology of twentieth-century brazilian poetry*. A escolha de duas elegias evidencia não somente o teor de apreciação dessas produções, mas também chama a atenção para repercussão que as referidas elegias ocasionaram nas obras de Joaquim Cardozo.

Nesse panorama a “Elegia para Maria Alves” é, de fato, um poema inspirado em uma pessoa que conviveu com Joaquim Cardozo, o que configura uma produção com um teor de homenagem a um ente querido. Partiremos, então, para a sua leitura para melhor compreensão desta elegia. Nota-se que o poema se divide em quatro partes: 1.verso 1 – 7: o eu lírico utiliza as flores como ação introdutória e até saudosa de presentear o sujeito a qual a elegia se dirige; 2. Verso 8-13: surgem metáforas em torno de outro elemento da natureza: as frutas; 3. Verso 14-19: ocorre a imagem do

---

<sup>9</sup> “Elegy for Maria Alves”

I bring you now these flowers  
 - Modest flowers of an October sun -  
 Flowers from old hedgerows, flowers from bramble bushes,  
 Verbenas and everlastings, jasmines and mignonettes;  
 Colors of the sky in far-off twilights  
 And the transparency and limpidity of afternoons  
 When girls dreamed in the gazebos  
 In ancient gardens at the city's edge.

The fruits that I place on the ground, your ground,  
 Wrapped in this philodendron leaf  
 (Daughters, too, of a sun you did not see)  
 Are wild guavas, pluma from native hedges,  
 Surinam cherries, star-apples, queens' hearts;  
 They are red, they are fragrant and yellow  
 As if they were as if still blossoms

The earths that I scatter  
 Over the earth of your empty body  
 Come from far away:  
 Sands from Sweet River and from Piety.  
 Red grains from the shores of the sea,  
 Potters' clays from the "Ruins of Palmyra" with their colors  
 Of rainbow shipwrecked on the hills of Olinda.

Thus, Maria, I bring you flowers, fruits, and earths...  
 And to keep them always fresh and pure,  
 Over them I pour these waters,  
 Sweet and clear, mild and friendly:  
 Water from the Sluice of Apipucos,  
 Water from the Fount of the Rosary  
 -Relics of ancient rains-  
 Waters wept for me, for you, for all of us.

sepultamento através de outro elemento da natureza: terra; 4. Verso 20-27: se apresenta como uma estrofe de conclusão, a qual retoma as imagens acima mencionadas e ocasiona a despedida.

A primeira estrofe, como já mencionado, surge como ação introdutória de presentear determinado sujeito. O título da elegia entra em conformidade com o primeiro verso, pois se percebe, desde início, que as flores se dirigem a Maria Alves:

01 Trago-te aqui estas flores  
 02 - Filhas que são, modestas, de um sol de outubro –  
 03 São flores das velhas cercas, flores de espinheiros,  
 04 São verbenas e perpétuas, bogaris e resedás;  
 05 Tem as cores do céu nos crepúsculos longínquos  
 06 E a transparência e a limpidez das tardes em que sonharam moças  
 07 Nos mirantes dos antigos jardins de arrabaldes.

O eu lírico surge já no primeiro verso através do verbo “trazer”, o qual se apresenta segurando algumas “flores”. Tal imagem construída, embora possua de maneira isolada um aspecto positivo e agradável, é acompanhado pelo verso “- Filhas que são, modestas, de um sol de outubro –”, o que sugere a mudança de um novo ciclo, uma vez que a imagem “sol de outubro”, pode se remeter à passagem de um mês para outro, o que simboliza o aspecto cronológico do tempo. Nota-se que este verso se encontra com dois travessões, um no início e outro no final, isolando-o como uma espécie de explicação do eu lírico sobre o fato de estar trazendo as flores.

A anáfora no início do terceiro e quarto verso, “são”, apresenta de onde vieram estas flores, tais como “velhas cercas”, “flores de espinheiros” e enumera cada uma: “verbenas”, “perpétuas”, “bogoris” e “resedás”. Todas as flores mencionadas possuem cores vibrantes e suaves, o que simboliza a beleza e suavidade; tais características podem estar relacionadas à “Maria Alves”, a qual a sua beleza não é mencionada no decorrer dos versos, deixando somente ao leitor estas características sugestivas.

Da mesma forma, o quinto verso “Tem as cores do céu nos crepúsculos longínquos” sugere imagens que se direcionam à memória e a conexão com a natureza. O crepúsculo surge no amanhecer e anoitecer, o qual transforma a paisagem com suas cores vibrantes. Tais imagens reforçam a beleza a qual o eu lírico se apresenta a pessoa homenageada, remetendo não somente a beleza das flores, mas também utiliza elementos da natureza como espaço de conexão explicativa entre o sujeito e a ação.

Os dois versos finais da estrofe, destacam a suavidade e calmaria existente nas imagens já criadas, os quais revelam que as flores possuem “a transparência e a

limpidez das tardes” (v.6). Tais considerações levam a um determinado espaço “Nos mirantes dos antigos jardins de arrabaldes” (v.7), local apresentado como distante, e espaço onde “sonharam as moças” (v.6). A imagem das moças, simbolicamente se relaciona a pureza, inocência e esperança; todas as imagens construídas ao longo da primeira estrofe reforça a importância do eu lírico está trazendo as flores, as quais são referências diretas às representações visuais oriundas da memória a qual o sujeito passou em companhia da pessoa homenageada. Ato simbólico e representativo; contudo, é relevante mencionar que a prática de levar flores também se refere à tradição de homenagear os mortos. Nota-se que esta ação é comum em muitas culturas ao redor do mundo, como prática ritualística de honra, respeito, amor, gratidão, luto e melancolia. Sendo, então, uma ação do sujeito de lidar com a partida de um ente querido.

O ato de homenagem também está presente na segunda estrofe, contudo trocam-se as flores pelos frutos:

- 08 As frutas que deposito no chão, no teu chão, dentro desta folha de aninga...  
 09 - Filhas, também, de um sol que tu não viste –  
 10 São araçás silvestres, cajás de cercas nativas,  
 11 Pitangas, maçarandubas, corações de rainha;  
 12 São vermelhas, são cheirosas e amarelas  
 13 Como se fossem... como se flores ainda...

O eu lírico não mais oferece flores, mas sim frutos que deposita ao chão. Percebe-se que o verso nove surge com a mesma formulação do verso dois, ambos estão inseridos no segundo verso da estrofe, e separados por travessões. Todas as menções nestes dois versos iniciais sugerem à imagem do sepultamento “deposito no chão, no teu chão” (v.8). O pronome “teu” retoma o nome de Maria Alves e sugere, então que o surgimento do fruto é pertinente, uma vez que pode se remeter à imagem de um tom esperançoso de nascimento, haja vista que do fruto ocorre à semente, a qual germina em uma nova planta.

No verso dez e onze, através da enumeração, são nomeadas algumas frutas nativas, tais como “araçá”, “cajá”, “pitangas” e “maçarandubas”, as quais aproximam o eu lírico do sujeito homenageado, e proporciona uma conexão entre eles. Nota-se que no verso seguinte ocorre a adjetivação dessas frutas: “vermelhas”, “cheirosas” e “amarelas”; tais adjetivos podem se referir ao ato de homenagem a Maria Alves, acima de tudo pela conclusão dessa estrofe em seu verso final: “Como se fossem... como se

flores ainda...”. O uso das reticências nos permite uma ambiguidade diante das imagens criadas, uma vez que tais sensações oriundas das imagens das flores e frutos ocasionaram no eu lírico o retorno à memória individual, uma vez que tais elementos se destinam as memórias criadas por ele em companhia do seu ente querido. Tal informação é reforçada pelo elemento comparativo “como se”, o que abre espaços para estas proposições.

Ocorre, então, nas duas primeiras estrofes, a construção de imagens através das flores e dos frutos, ao ponto de projetar possíveis características de Maria Alves, nome este colocado no título da elegia. Tais imagens são criadas pelos elementos sensoriais, a sinestesia entre o perfume das flores e o sabor das frutas, tudo faz lembrar o sujeito homenageado. Dessa forma, a diversidade e beleza dos elementos da natureza surgem como fonte de inspiração, conexão com a natureza e, ao mesmo tempo, rememoração para o eu lírico.

Embora a palavra terra já tenha aparecido sugestivamente na estrofe anterior, na utilização da palavra “chão”, ocorre na terceira estrofe a menção direta a este elemento da natureza:

- 14 As terras que espalho sobre o terreno do teu corpo vazio
- 15 - De muito distante vieram –
- 16 São areias do Rio Doce e da Piedade
- 17 Barros vermelhos das ribanceiras do Mar
- 18 Argilas das “Ruínas de Palmira” com as suas cores
- 19 De arco-íris naufragado entre os morros de Olinda.

A terceira estrofe do poema inicia com a palavra terra, outro elemento da natureza, uma vez que nos versos anteriores já havia aparecido “flores” e “frutos”. Nota-se que a estrofe inicia com um verso sugestivo a imagem do sepultamento: “As terras que espalho sobre o terreno do teu corpo vazio”; tal imagem sugere uma cerimônia fúnebre, uma vez que o “corpo vazio” apresenta um sentido de perda. Da mesma forma, não se distancia do aspecto de homenagem que já estão inseridos nos versos anteriores do poema.

O verso seguinte, “- De muito distante vieram –”, mantém o mesmo aspecto formal das estrofes anteriores, sendo colocado entre travessões como traço explicativo. À menção as terras que vieram de um lugar distante proporciona a imagem do esforço que o eu lírico carrega ao ato da homenagem, uma vez que apresenta uma ideia de distanciamento.

E com o mesmo aspecto formal, o poema ilustra através de adjetivos características da terra, o qual o eu lírico acrescenta que são “areias do Rio Doce e da Piedade”, “barros vermelhos”, “Argilas das “Ruínas de Palmira”. É importante notar que surgem também alguns substantivos que referenciam lugares do estado do Pernambuco, talvez paisagens a qual Maria Alves houvesse percorrido. Neste panorama, nota-se que esta elegia apresenta não apenas um teor voltado a um determinado sujeito, mas também norteia uma região, acima de tudo pela menção direta a cidade de “Olinda” (v.19), que neste caso está entre o processo de rememoração referente à Maria Alves, em conformidade com os elementos da natureza.

Em todo o poema, as imagens criadas ganham destaque, e, nesta estrofe em particular, a cidade de Olinda aparece em quase todos os versos. O espaço territorial é marcado com traços que podem se remeter ao sujeito homenageado, sendo, então, um local importante para o andamento da Elegia. No verso dezenove, a metáfora de um “arco-íris naufragado entre os morros de Olinda”, insinua um desacordo entre a beleza e as infelicidades da vida.

A última estrofe apresenta um tom de conclusão, fechamento das imagens criadas ao longo do poema, e evoca o nome da homenageada:

- 20 Assim, Maria, trago-te flores, frutos e terras...
- 21 E para que se conservem sempre frescas e puras
- 22 Sobre elas derramo estas águas
- 23 Que são doces e claras, que são mansas e amigas:
- 24 Água da Levada de Apipucos
- 25 Água da Bica do Rosário
- 26 - Relíquias de chuvas antigas –
- 27 Águas por mim, por ti, por todos nós choradas.

Nota-se que o verso inicia com o advérbio “assim”, o que apresenta um tom de conclusão às menções levantadas nas estrofes anteriores. Da mesma forma, o nome de “Maria Alves” é evocado, em uma perspectiva de intimidade, uma vez que é colocado apenas o primeiro nome do sujeito homenageado.

O verbo “trazer” reitera os três presentes que o eu lírico trouxe para homenagear “Maria Alves”: flores, frutos e terras. Os elementos da natureza mencionados não estão de maneira isolada no poema, mas servem como item recordativo e simbólico entre o eu lírico para com o sujeito homenageado.

O *enjambement* que ocorre entre os versos 21-23, não somente reitera os elementos da natureza, mas acrescenta elementos de purificação, ao mencionar que à

água deixará “frescas” e “puras”. Da mesma forma, o ato ritualístico de derramar água sobre os elementos da natureza sugerem um gesto atencioso e que remete a ideia de renovação da vida.

A memória também é evocada nos versos finais do poema, trazendo, mais uma vez, uma junção dos elementos da natureza com determinados espaços. Aqui a água é adjetivada no verso 23: “Que são doces e claras, que são mansas e amigas.”; todos os adjetivos reforçam um ato carinhoso em volta do ato simbólico em torno do oferecimento à Maria Alves. As conexões entre a memória e os elementos do poema surgem na menção a espaços do estado de Pernambuco, tais como “Levada de Aripucos” e “Bica do Rosário”, uma vez que é adicionada a imagem de “chuvas antigas” (v.26), o que reforça as proposições aqui levantadas.

O último verso é o mais melancólico do poema, “Águas por mim, por ti, por todos nós choradas.”; nele ocorre um aspecto coletivo entre a memória, o espaço e a tristeza, ao mencionar o pronome “todos” (v.27). Nota-se que o eu lírico surge no pronome “mim”, reiterando que o mesmo também se encontra neste espaço de tristeza.

Todo poema, em sua divisão de quatro partes, se constitui em torno de uma homenagem a Maria Alves. Para isto, o eu lírico recorre aos elementos da natureza, tais como as flores, frutos, terra e as águas. As imagens criadas ao longo da elegia, através dos elementos da natureza, constantemente se voltavam para os recursos da memória, seja referente a um espaço, característica ou ação.

A “Elegia para Maria Alves” expressa um lamento pela perda, o que ocasiona o sentimento da ausência; desse modo, ocasiona o ato de homenagem simbólico a uma pessoa próxima ao eu lírico. Cardozo trouxe através dos elementos da natureza as características do sujeito homenageado, ao qual, através das vozes do poema, mesclava entre vozes que possuem tons diferentes no poema, inclusive ao usar recursos que isolavam os versos por travessões, sugerindo, também, a mudança de voz no poema. Tais questões se assemelham ao drama, ou seja, a voz principal do poema abre espaço para vozes secundárias que potencializam uma imagem e, por conseguinte, abre espaços para reflexões; em alguns casos, coincide com a ação do o coro, que é uma voz dentro de uma obra, e dessa forma traz um aspecto de originalidade as produções de Joaquim Cardozo, uma vez que tais elementos se apresentam em outras produções do poeta pernambucano, e, da mesma forma, com traços modernos ao desenvolver esses gêneros.

No caso da “Elegia para Maria Alves”, o aspecto moderno encontra-se na recusa à lamentação explícita, aspecto este mencionado como essencial nas elegias fúnebres,

ao qual, no poema aqui analisado, contrapondo-se a esta ideia, apresenta uma produção suave, saudosa e representativa em torno de um determinado sujeito, mas que em nenhum momento deixa de ser profunda e dolorosa.

Por outro lado, a ação simbólica presente na “Elegia para Maria Alves” projeta a imagem de uma preparação para o luto, ao qual em nenhum momento do poema há concretização da sua morte, apenas traços que fazem lembrar o ritual do luto (“Assim, Maria, trago-te flores, frutos e terras...,” v.20); ocorre também a perda; em outras palavras o sentimento da ausência e a projeção de uma ação passada que envolve todo o poema. Dessa forma, a elegia consegue transportar a imagem dolorosa do luto, ao mesmo tempo que projeta uma doce e passageira lembrança.

### **Homenagem do poeta “Para Manuel Bandeira”**

Algumas elegias de Joaquim Cardozo não foram publicadas inicialmente em livro físico, mas sim em outros espaços, tais como revistas e jornais. Em 1976, por exemplo, o *Jornal do commercio*, veículo de divulgação literária do Recife, publicou algumas elegias intituladas como “Elegias inéditas”, aos quais são publicadas: “Para José Maria (de Albuquerque e Melo)”, “Rodrigo, Kruls”, “Para Manuel Bandeira”, “Augusto e Sarah”, e “Augusto no Rio”; atualmente estes poemas fazem parte do livro *Poesias completas e prosa* da Editora Nova Aguilar, no item “Outros poemas”.

Nota-se que os poemas mencionados acima, em seus títulos, são direcionados para nomes específicos, tal como o poema “Para Maria Alves”, aos quais possuem o mesmo teor de homenagens destinadas a determinado sujeito. Em “Para José Maria (de Albuquerque e Melo)”, por exemplo, o eu lírico se assemelha a “José Maria”, ao revelar que ambos possuem pontos em comum:

[...]  
 José Maria! José Maria! Nós dois vivemos  
 Uma vida sonhada e esquecida,  
 Uma vida passada, provada e perdida  
 Entre os velhos Recifes e as velhas pontes.  
 [...]  
 (Cardozo, 2007, p. 375).

O trecho da elegia “Para José Maria (de Albuquerque e Melo)” acima já nos revela um eu lírico que não se distancia do homenageado intitulado no poema, uma vez que ele utiliza o pronome “nós” ao se referir a “vida sonhada e esquecida”; neste caso

José Maria aparece duas vezes no início do verso, o que sugere uma intimidade entre os sujeitos, da mesma forma nota-se que o eu lírico nomeia “José Maria!” como uma espécie de evocação, uma vez que ocorre repetidamente no mesmo verso. Ocorre uma menção ao passado, acima de tudo pela perspectiva quebrada dos sonhos e da “vida passada” (v.3); para finalizar, um espaço territorial é posto, “Recifes e as velhas pontes”, indicando uma localização pontual, a cidade de Recife, dado autobiográfico que une o homenageado e o autor.

Desde o item anterior, na análise da elegia “Para Maria Alves”, pudemos notar que a menção a cidades do estado do Pernambuco é uma característica forte no que tange as elegias homenagens de Joaquim Cardozo, e esta proposição se confirma pelo fato de que grande parte da roda de amigos de Cardozo se encontra entre as cidades do Recife e Olinda, o que justifica o direcionamento e a presença dessas elegias na obra cardoziana.

Já na elegia “Rodrigo, Cruls” o eu lírico é norteado por suas lembranças, ao qual menciona não somente nomes de alguns sujeitos, mas também outros espaços nos quais ele residiu, no caso, Rio de Janeiro, cidade em que se refugiou após seu “exílio político” de Recife em 1940<sup>10</sup>:

[...]

Na casa em que moravas frequentei,  
Passava até alta noite conversando.  
Nunca encontrei ninguém tão bom e complacente  
Tão fácil em perdoar os que se enganam  
E os que não se lembram.

Na casa em que moravas estavam sempre os teus amigos  
Prudente de Moraes Neto, Afonso Arinos Melo Franco,  
Pedro Nava – os Melo Franco sempre presentes –

---

<sup>10</sup> Maria da Paz Ribeiro Dantas (2003), em seu livro *Joaquim Cardozo contemporâneo do futuro*, menciona esta passagem:

No último ano da década de 30, um episódio político provocou a saída de Joaquim Cardozo do Recife. Como paraninfo da turma de engenheiros de 1939, criticou a péssima atuação da Secretaria de Obras do governo Agmenon Magalhães, situando sua análise num contexto social abrangente onde cabia o alerta para a urgência de se adotar um tratamento mais racional na solução da problemática brasileira, em grande parte decorrente da injustiça distribuição das riquezas.

[...] Como funcionário da Secretaria de Viação e Obras, foi logo transferido para o alto sertão, onde deveria supervisionar a construção de uma estrada de terra. Recusou, dando como motivo as precárias condições de saúde, além de que não era aquela a sua especialidade, e sim a do concreto armado. Foi demitido conforme consta no Ato nº. 10, de 02.10.1940, publicado pelo Diário Oficial, em 03.10.1930. (Dantas, 2003, p. 14-15).

Sérgio Buarque de Holanda, José Nabuco, ilustre advogado,  
 - A conversa prosseguia pela noite adentro.

[...]  
 (Cardozo, 2007, p. 379).

Nota-se que o eu lírico da elegia “Rodrigo, Cruls” é envolvido pelas próprias lembranças. Diferente da elegia anterior em que são colocadas características do sujeito homenageado, nesta elegia tudo se parte pela memória do eu lírico em relação à convivência com Rodrigo.

Além disso, nomes de personalidades são colocados tais como Sérgio Buarque de Holanda e José Nabuco. Tais menções são relevantes pelo fato de que, de fato, esta elegia foi inspirada em momentos do próprio autor, Joaquim Cardozo, em parceria com Rodrigo, e que revelam uma homenagem do poeta para um companheiro que esteve próximo por um período de tempo. Ocorre, então, nesta elegia, a lembrança de um grupo, ao qual Cardozo fez parte, uma vez que podemos encontrar arquivos que mencionam este período da sua vida:

Em 1940, após o episódio que provocou sua saída do Recife, Cardozo passou a trabalhar no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, SPHAN, a serviço do qual viajou a vários estados do Brasil. [...] O episódio fez com que Joaquim Cardozo tomasse a decisão de mudar-se para o sul do país, onde passou a trabalhar no SPHAN, dirigido então por Rodrigo de Melo Franco (Dantas, 2003, p. 47).

Como pudemos notar o exílio político de Joaquim Cardozo, fez com que ele se mudasse para o Rio de Janeiro, período em que conheceu Rodrigo de Melo Franco, ao qual compartilharam algumas experiências e amigos.

Além disso, a linguagem do poema se apresenta de maneira coloquial, o que sugere uma aproximação do eu lírico com os nomes mencionados no poema, acima de tudo no que se refere à imagem de conversas informais que aconteciam entre eles.

Da mesma forma, a elegia “Augusto e Sarah” o eu lírico revela experiências em conjunto com os sujeitos presentes no título:

[...]  
 Passávamos a noite conversando  
 Sobre a vida dos gaúchos, sobre aqueles  
 Que dormiam ao relento envolvidos  
 Num pelego.  
 [...]  
 (Cardozo, 2007, p. 380).

Esta elegia não se distancia das anteriores, e mantém a mesma perspectiva recordativa de experiências individuais ao lado dos amigos. O eu lírico se revela em quase todos os versos, como principal sujeito presente nas ações reveladas. Em outra elegia, intitulada “Augusto no Rio”, o eu lírico se volta somente para Augusto, e revela sua admiração pela obra literária do sujeito, ao qual finaliza a elegia com a reflexão: “Agora com a sua lembrança/ Deixo aqui minha saudade” (Cardozo, 2007, p. 381).

São esses versos finais, da elegia “Augusto no Rio” que podemos situar esse grupo de elegias como uma expressão saudosa referentes às memórias individuais do sujeito lírico, ao qual se nutre das suas experiências como fonte de inspiração e, por isso, essas elegias são tão representativas na obra cardoziana, uma vez que compõem não somente um grupo de elegias, mas também revelam características de um grupo de sujeitos que fizeram parte da vida do poeta Joaquim Cardozo, sendo, então, elegias feitas como forma de homenagens aos amigos.

Vale notar que o gênero elegia, historicamente, estar relacionada a exprimir sentimentos tristes, sendo estes, em muitas situações, relacionadas às experiências do próprio autor, pois segundo Gérard Genette (1986), em seu livro *Introdução ao arquitexto*,

Ao lado, ou antes, portanto, sob os grandes gêneros narrativos, há uma poeira de pequenas formas, cuja inferioridade ou ausência de estatuto poético deriva um pouco da exiguidade real das suas dimensões e suposta do seu objeto, e muito à exclusiva secular lançada sobre tudo aquilo que não é imitação de homens atuantes. A ode, a elegia, o soneto, etc., não imitam nenhuma ação, pois que em princípio mais não fazem que enunciar, como um discurso ou uma prece, as ideias ou os sentimentos, reais ou fictícios, do seu autor. (Genette, 1986, p. 44).

O autor apresenta estas discussões em torno da teoria dos gêneros herdadas pelas contribuições platônicas-aristotélica, acima de tudo na distinção que existe entre os gêneros narrativos, com aqueles mencionados como inferiores, em outras palavras que exprimem sentimentos e ideias.

Genette coloca a elegia como uma produção que anuncia os sentimentos e/ou ideias, reais ou fictícias, do autor. No tocante às elegias cardozianas, vale mencionar o teor de representatividade de um grupo e/ou região, uma vez que se revelam como veículo de homenagem e/ ou luto a determinado sujeito, aos quais, em grande maioria, fez parte da vida do poeta Joaquim Cardozo. Por isso, este item objetiva analisar a

elegia “Para Manuel Bandeira”, não somente por ser uma produção que evoca, desde o título, o nome de uma pessoa importante da literatura brasileira, mas também por ser um sujeito que conviveu com Joaquim Cardozo, como podemos notar na elegia abaixo:

Para Manuel Bandeira

01 Pela sombra das palavras  
 02 Vê-se a forma que se estima  
 03 E que se pode acompanhar.

04 Manuel Bandeira inda hoje passeia  
 05 Pela rua da união  
 06 Na cidade do Recife,  
 07 Em frente à casa de seu avô.

08 Ou, quem sabe? Está há muitos anos  
 09 Na cidade de Pasárgada.  
 10 Às vezes também pensamos  
 11 Que fica sempre esperando  
 12 - *Pela estrela da manhã.*

13 Mas não se tem certeza.  
 14 Talvez o poeta  
 15 - Esteja “*numa estrela tão alta*  
*16 Numa estrela tão fria*  
*17 Uma estrela luzindo*  
*18 Na sua vida vazia”.*

19 Que esteja em Curvelo é também possível.  
 20 A receber visitas dos seus amigos;  
 21 Pois o pai, a irmã já não viviam  
 22 - Em Curvelo – Santa Teresa.

23 Quantas vezes jantamos em casa de Rodrigo  
 24 E juntos voltávamos de bonde para cidade.  
 25 Numa dessas vezes, Manuel, me contaste,  
 26 Como depois de muitos anos  
 27 Conseguiste fazer o poema “*Canção da Parada do Lucas*”.

28 Sei que se lembra bem do Rodrigo, de Da. Graciema  
 29 De Rodrigo Luís, de Joaquim Pedro e da pequena Clara.

30 Toda a tua história, Bandeira, era sabida,  
 31 Era conhecida como a de um homem  
 32 Que se tornou sozinho;  
 33 Que se encerrou consigo, desde Clavadel.

34 E agora, onde está agora, Manuel Bandeira?  
 35 Grande poeta desse nosso Mundo.

36 Lembro que José Olympio,  
 37 Para consagrar um dos teus livros por ele editado,  
 38 Um almoço te ofereceu, e aos teus amigos.

39 Penso também, de novo, nesse mesmo editor  
 40 - No dia dos teus oitenta anos –  
 41 Que nos fez voltar juntos para a cidade!

42 Manuel Bandeira!  
 43 Agora entre os que dormem, também estás dormindo!  
 44 - “Dormindo profundamente”.  
 (Cardozo, 2007, p. 377-378).

A relação de Joaquim Cardozo com Manuel Bandeira ocorre na conexão entre poetas que compartilham de um mesmo espaço, Pernambuco, e tiveram a oportunidade de compartilhar algumas ideias. Joaquim Cardozo revelava abertamente ser um leitor e crítico da sua obra, como podemos observar no texto produzido por Cardozo intitulado “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”, publicado no *Diário de Pernambuco*, e que hoje faz parte do livro *Poesias Completas e prosa*:

De Manuel Bandeira, maravilhoso temperamento de poeta novo, até ontem desconhecido em Pernambuco, apesar de aqui ter nascido e vivido alguns anos, e que em boa hora a distinta “diseuse” Margarida Lopes de Almeira revelou à nossa gente, fazendo-se aplaudir em “Os sinos”, muito se tem falado; na comovedora melancolia, na tristeza deste homem doente, tristeza que impressiona, se aprende e se lastima à mais ligeira leitura dos seus livros. Poesia feita de “mágoa”, de desalento, de desencanto” é na verdade a deste poeta amargurado, e, além disso, versos formados no mais agudo individualismo, até mesmo aqueles do *Carnaval* cuja impersonalidade aparente apenas acentua o relevo pessoal numa criação simbólica. No entanto, se a melancolia é o estilo de Manuel Bandeira, os eu sentimento expressivo das coisas, a fatal contingência da sua força emotiva, diversos são os ritmos que caracterizam os seus três livros *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*, ultimamente enfeixados num único volume. (Cardozo, 2007, p. 499).

Percebe-se através do texto acima, que Joaquim Cardozo era conhecedor da obra poética de Manuel Bandeira, ao ponto de mencionar a melancolia como estilo desse poeta. De toda forma, antes do encontro entre os dois poetas, Manuel Bandeira teve acesso à crítica de Cardozo, ao qual se revelou bastante satisfeito, como podemos notar em umas das cartas que ele enviou a Gilberto Freyre:

[...] passei toda à tarde com Mário metido no álbum do Diário. Feito menino que ganhou um livro muito bonito. [...] Do texto só li o artigo de Joaquim Cardozo e duas páginas sobre o seu século de vida social. [...] O artigo do Cardozo... Aquele sacana me deixou o coração numa podreira. Me conte alguma coisa dele. É o mesmo de quem você fala no capítulo da pintura? Você me faz o favor de dar a ele este exemplar do meu livro? Gilberto, como vocês me trataram carinhosamente como ficou bonita a colocação dos meus versos. Mário de Andrade achou muito bom o estudo do Cardozo. (Bandeira, 2008, p. 198-199).

Ocorre entre os dois poetas uma relação de admiração e respeito no tocante as suas produções, uma vez que ocasionalmente podemos observar registros a respeito, como, por exemplo, na nota de Manuel Bandeira na edição do livro *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos*: “Assina-se Joaquim Cardozo, mas eu acho esse Cardozo com “z” muito antipático para designar um amigo tão simpático.” (Bandeira, 1946, p. 77). A inclusão do nome de Cardozo como poeta bissexto por Bandeira, fez com que ele, em seguida, na segunda edição, retirasse o nome de Cardozo. No livro *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (1984, p. 131) comenta “[...] as retardas edições em livro de [...] Joaquim Cardozo vieram tornar a minha *Apresentação da Poesia Brasileira*, escrita antes de 45, um livro truncado”.

Diante dessas considerações iniciais, no que se refere à relação entre Cardozo e Bandeira, destaca-se que o poema “Para Manuel Bandeira” atualmente compõe o livro *Poesias Completas e prosa*, publicado em 2007, e possui quarenta e quatro versos livres, distribuídos em doze estrofes irregulares. A metáfora é o recurso dominante na elegia, acima de tudo no tocante ao processo de rememoração do eu lírico diante do sujeito homenageado.

Como mencionado acima o título já direciona o poema ao poeta Manuel Bandeira, um dos principais representantes do modernismo brasileiro, e, como pudemos notar nas considerações acima, compartilhou algumas vivências com Joaquim Cardozo.

A linguagem do poema se desenvolve de maneira coloquial, ao ponto de em muitos momentos do poema ocorrer à sensação de uma conversa entre amigos, inclusive no tom carinhoso ao se referir a Manuel Bandeira: “Numa dessas vezes, Manuel, me contaste, /Como depois de muitos anos/ Conseguiste fazer o poema “Canção da Parada do Lucas”” (v. 25-27). Da mesma forma, nota-se que o poema não possui uma regularidade em seus versos, e que não retoma o dístico elegíaco como podemos notar em sua escansão:

01 Pe la  <b>som bra </b> das  pa la vras	7 ER: 3,7
02 Vê se a  <b>for ma </b> que  se es ti ma	7 ER: 1, 3, 7
03 E  que  se  <b>po de a com pan har .</b>	8 ER: 4, 8
04 Ma nu el  Ban dei ra in da  ho je  pa sseia	11 ER: 3, 5, 11
05 Pe la  <b>rua </b> da u nião	5 ER: 3, 5
06 Na  ci da de  do  Re ci fe,	7 ER: 3, 7
07 Em  fren te à  <b>ca sa </b> de  seu a vô .	8 ER: 4, 8
08 Ou , quem  <b>sa be ?</b> Es tá há  mui tos  a nos	9 ER: 3, 6, 9
09 Na  ci da de  de  Pa sár gada.	7 ER: 3, 7
10 Às  <b>ve zes </b> tam bém  pen sa mos	7 ER: 2, 5, 7

- 11 Que| **fi|ca|** sem|pre es|pe|**ran|do** 7 ER: 2, 7  
 12 – *Pe|la es|tre|la| da| man|hã|*. 7 ER: 3, 7
- 13 Mas| **não|** se| **tem|** cer|**te|za.** 6 ER: 2, 4, 6  
 14 Tal|**vez|** o| **poe|ta** 4 ER: 2, 4  
 15 – Es|**te|já|** “nu|ma es|**tre|la|** tāo| **al|ta** 9 ER: 2, 6, 9  
 16 Nu|ma es|**tre|la|** tāo| **fri|a** 6 ER: 3, 6  
 17 U|ma es|**tre|la|** lu|**zin|do** 6 ER: 3, 6  
 18 Na| sua| **vi|da|** va|**zi|a.** 6 ER: 3, 6
- 19 Que es|**te|ja** em| Cur|**ve|lo** é| tam|**bém|** po|**ssi|vel.** 10 ER: 2, 5, 8, 10  
 20 A| re|ce|**ber|** vi|**si|tas|** dos| seus| a|**mi|gos;** 11 ER: 4, 6, 11  
 21 Pois| o| **pai|**, a| ir|**mã|** já| não| vi|**viam|** 10 ER: 3, 6, 10  
 22 – Em| Cur|**ve|lo|** – San|ta| Te|**re|sa.** 8 ER: 3, 8
- 23 Quan|tas| **ve|zes|** jan|**ta|mos|** em| ca|sa| de| Ro|**dri|go** 13 ER: 3, 6, 13  
 24 E| jun|tos| vol|**tá|va|mos|** de| **bon|de|** pa|ra| ci|**da|de.** 14 ER: 5, 9, 14  
 25 Nu|ma| de|ssa| **ve|zes|**, Ma|nuell|, me| con|**tas|te,** 11 ER: 5, 11  
 26 Co|mo| de|**pois|** de| mui|tos| **a|nos** 8 ER: 4, 8  
 27 Con|se|**guis|te|** fa|zer| o| **poe|ma|** “Can|çāo| da| Pa|rada| do| **Lu|cas”.** 17  
 ER: 3, 8, 14, 17
- 28 Sei| que| se| **lem|bra|** bem| do| Ro|**dri|go|**, de| Da|. Gra|cie|ma 14 ER: 4, 9,  
 14  
 29 De| Ro|**dri|go|** **Luís|**, de| Joa|**quim|** Pe|dro| e| da| pe|que|na| **Cla|ra.** 16 ER:  
 3, 5 8, 16
- 30 To|da a| **tua|** his|**tó|ria|**, Ban|**dei|ra,** e|ra| sa|**bi|da,** 12 ER: 3, 5, 8, 12  
 31 E|ra| con|he|**ci|da|** co|mo a| de um| **ho|mem** 10 ER: 5, 10  
 32 Que| se| tor|**nou|** so|**zi|nho;** 6 ER: 4, 6  
 33 Que| se| en|ce|**rrou|** con|**si|go|**, des|de| Cla|va|**de|l|.** 13 ER: 5, 7, 13
- 34 E a|**go|ra|**, on|de es|**tá a|go|ra|**, Ma|nu|el| Ban|**dei|ra?** 13 ER: 2, 6, 13  
 35 Gran|de| **poe|ta|** de|sse| no|sso| **Mun|do.** 9 ER: 3, 9
- 36 Lem|bro| que| Jo|sé| O|**lym|pio,** 7 ER: 5, 7  
 37 Pa|rada| con|sa|**grar|** um| dos| teus| **li|vros|** por| e|le e|di|**ta|do,** 15 ER: 5, 9, 15  
 38 Um| al|**mo|ço|** te o|fe|re|**ceu|**, e aos| teus| a|**mi|gos.** 12 ER: 3, 8, 12
- 39 Pen|so| tam|**bém|**, de| no|vo|, ne|sse| **mes|mo e|di|tor|** 13 ER: 4, 10, 13  
 40 – No| **dia|** dos| teus| o|ten|**ta a|nos –** 7 ER: 2, 7  
 41 Que| nos| **fez|** vol|**tar|** jun|tos| pa|ra a| ci|**da|de!** 11 ER: 3, 5, 11
- 42 Ma|nu|el| Ban|**dei|ra!** 5 ER: 3, 5  
 43 A|go|ra en|tre os| que| **dor|mem|**, tam|**bém|** es|tás| dor|**min|do!** 13 ER: 6, 9,  
 13  
 44 - “Dor|**min|do|** pro|fun|da|**men|te”.** 7 ER: 2, 7  
 (Cardozo, 2007, p. 377-378).

Nota-se que não ocorre um predomínio de sílabas poéticas, todavia, a redondinha maior é a que mais se repete, ao todo dez vezes ao longo do poema, a qual se configura não somente pela sua musicalidade, mas também por ser um estilo bastante utilizado por Manuel Bandeira. Tal menção sugere essa reiteração em torno do poeta homenageado, incluindo os versos do poema. Em conformidade, embora os versos sinalizam para um poema homenagem, nota-se que é evocado um luto, “dormindo

profundamente” (v.44), o que leva a caracterizar esta elegia como clássica, acima de tudo por seu tema.

A primeira estrofe, que inicia com um enjambement que liga o verso 01 ao verso 03, dá início à primeira metáfora presente no poema, a qual traz uma intertextualidade com o fazer poético:

- 01 Pela sombra das palavras
- 02 Vê-se a forma que se estima
- 03 E que se pode acompanhar.

O espaço é criado pela metáfora que envolve o fazer poético, o qual coloca as palavras como um instrumento de profundidade, acima de tudo pela utilização da palavra “sombra”, uma vez que pode se remeter às interpretações do poema, ou seja, o que há por trás das palavras. Nota-se que o eu lírico não chama a atenção para a “palavra”, mas sim para a “sombra”, o que não está implícito, mas que se encontra nas interpretações.

Não somente a linguagem do poema é colocada em ênfase, mas também a forma; “Vê-se a forma que se estima” (v.2) traz uma referência direta à estrutura do poema, acima de tudo pela utilização do verbo “vê-se”, que remete a algo possível de apreciar. Além disso, no verso três “E que se pode acompanhar”, o eu lírico mantém a perspectiva de colocar a poesia como forma de expressão que pode ser explorada. Nota-se, também, que esta é a única estrofe que contém certa regularidade dos versos:

- 01 Pe|la| som|bra| das| pa|la|vras 7 ER 3, 7
- 02 Vê|-se a| for|ma| que| se es|tí|ma 7 ER 1, 3, 7
- 03 E| que| se| po|de a|com|pan|har|. 8 ER 4, 8

Com exceção do verso três, a qual possui oito sílabas poéticas, os dois primeiros versos mantém um mesmo esquema rítmico, os quais ambos se voltam, em seu conteúdo, para as palavras e a forma. Tal conjectura revela um cuidado na estrutura do poema no tocante à construção dos versos, e que também se relaciona com alguns versos que são citados dentro do poema, como em “ – Pe|la es|tre|la| da| man|hã|”, (v.12) e “Dor|min|do| pro|fun|da|men|te”, (v.44), os quais ambos os versos são retirados de poemas de Manuel Bandeira, os quais também se configuraram na redondilha maior.

Nota-se que neste primeiro momento, o eu lírico, através da metáfora referente à “sombra das palavras”, apresenta a beleza que ocorre na poesia, o que, por sua vez, já é

uma menção direta a Manuel Bandeira e a sua produção poética, se levarmos em consideração o direcionamento presente no título.

A segunda estrofe se volta a Manuel Bandeira, o qual é a primeira vez que o nome do poeta surge no corpo do poema. Aqui ocorre referência direta a um local, “rua da união”, situada na cidade do Recife, a qual é relacionada a uma memória afetiva, acima de tudo no que se refere à menção a “casa de seu avô” (v.07).

Nota-se que nos versos seguintes ocorre uma troca de espaço, uma vez que inicialmente o eu lírico coloca a cidade do Recife como espaço a qual Manuel Bandeira “passeia” (v.04), todavia na terceira estrofe ocorre uma mudança de espaço:

04 Manuel Bandeira inda hoje passeia  
 05 Pela rua da união  
 06 Na cidade do Recife,  
 07 Em frente à casa de seu avô.

08 Ou, quem sabe? Está há muitos anos  
 09 Na cidade de Pasárgada.  
 10 Às vezes também pensamos  
 11 Que fica sempre esperando  
 12 - *Pela estrela da manhã.*

Se entre os versos 04 - 07 Manuel Bandeira surge como um fantasma que transita entre a “rua da união”, do Recife, nos versos 08-12 ele é colocado em um espaço oposto, fictício, no meio de algumas das suas produções, como “Pasárgada” (v.09) e no poema “estrela da manhã” (v.12). Nota-se que o eu lírico coloca o poeta em espaços conhecidos, tanto referente à vida de Bandeira, como também da sua produção literária, uma vez que surgem referências diretas aos livros *Itinerário de Pasárgada* e *Estrela da manhã*.

No livro *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira comenta que foi na Rua da União o local em que ele projetou alguns dos seus poemas:

Não passarei além de *Libertinagem* sem tocar ainda em três dos seus poemas: “profundamente”, “Vou-me embora p’ra Pasárgada” e “Oração no Saco de Manga”atiba”

No primeiro não falo da Rua da União, mas ela está ali tão presente quanto na “Evocação do Recife”. (Bandeira, 1984, p. 96).

Nota-se que não foi por acaso que o eu lírico mencionou este espaço, uma vez que ele se apresenta de maneira significativa para Manuel Bandeira, uma vez que se situa como espaço recordativo e até afetuoso referente à casa do seu avô. Da mesma

forma, o livro *Estrela da manhã* também foi um marco na vida do poeta, haja vista que saiu como comemoração dos seus 50 anos:

Em 1936, aos cinquent'anos de idade pois, não tinha eu ainda público que me proporcionasse editor para os meus versos. A *Estrela da Manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luís Camilo de Oliveira Neto, e a sua impressão foi custeada por subscritores. Declarou-se uma tiragem de 57 exemplares, mas a verdade é que o papel só deu para 50. (Bandeira, 1984, p. 103).

Havia na época um hábito de publicar uma edição comemorativa quando se completava 50 anos, como menciona Bandeira (1984, p. 103): “Hoje nenhum de nós pode impunemente completar cinquenta anos sem a publicidade de uma homenagem dos amigos”.

Seguindo a mesma perspectiva das estrofes anteriores do verso 13 ao verso 22 o eu lírico menciona outros espaços ao qual podemos encontrar o poeta de Pasárgada:

13 Mas não se tem certeza.  
 14 Talvez o poeta  
 15 - Esteja “*numa estrela tão alta*”  
 16 *Numa estrela tão fria*  
 17 *Uma estrela luzindo*  
 18 *Na sua vida vazia*”.

19 Que esteja em Curvelo é também possível.  
 20 A receber visitas dos seus amigos;  
 21 Pois o pai, a irmã já não viviam  
 22 - Em Curvelo – Santa Teresa.

Nota-se que há no eu lírico uma necessidade de encontrar Manuel Bandeira, ao ponto de mencionar diversos espaços conhecidos pelo poeta. Vale notar que ocorre na quarta estrofe menção direta ao poema de Manuel Bandeira “A estrela”, inserido no livro *Lira dos cinquent'anos*, o qual se apresenta com os seguintes versos:

Vi uma estrela tão alta!  
 Vi uma estrela tão fria!  
 Vi uma estrela luzindo  
 Na minha vida vazia.  
 (Bandeira, 2018, p. 45).

A alteração de algumas palavras ocorre no início dos versos, em que não há mais a anáfora em torno do verbo “vi”, da mesma forma existe uma alteração em torno dos pronomes possessivos “minha” para “sua”. Nota-se que o eu lírico recriou o poema “A estrela” de Manuel Bandeira com o objetivo de situar o poeta, uma vez que na produção original o “eu” se coloca, e na releitura presente no poema “Para Manuel Bandeira” é

modificado para o “outro”. A ação de trazer um poema dentro de outro poema, a qual se pode atribuir a ela o nome de transtextualidade, em outras palavras a presença literal ou apenas partes de um texto em outro, nos leva a jogo poético criado nesta elegia, que a todo o momento, através dos mais variados recursos linguísticos, trazem referências ao sujeito homenageado. Da mesma forma, podemos atribuir à presença de outras vozes no poema, não somente a do eu lírico, mas também do próprio Manuel Bandeira.

Na quinta estrofe, “Curvelo” também surge como um outro espaço a qual podemos encontrar Manuel Bandeira. No que se refere a este ambiente, Bandeira ressalta:

A Rua do Curvelo ensinou-me muitas coisas. Couto foi avisada testemunha disso e sabe que o elemento de humilde cotidiano que começou desde então a se fazer sentir em minha poesia não resultava de nenhuma intenção modernista. Resultou, muito simplesmente, do ambiente do morro do Curvelo. [...]

A morte do meu pai e a minha residência no morro do Curvelo de 1920 a 1933 acabaram de amadurecer o poeta que sou, em seu devido tempo. [...] Quanto ao morro do Curvelo, o meu apartamento, o andar mais alto de um velho casarão quase em ruína, era, pelo lado dos fundos, posto de observação da pobreza mais dura e mais valente, e pelo lado da frente, ao nível da rua, a zona de convívio com a garotada sem lei nem rei que infestava as minhas janelas, quebrando-lhes às vezes as vidraças, mas restituindo-me de certo modo o meu clima de meninice na Rua da União em Pernambuco. Não sei se exagero a dizer que foi na Rua do Curvelo que reaprendi os caminhos da infância. (Bandeira, 1984, p. 64-65).

Mais uma vez o eu lírico menciona um local que fez parte da vida do poeta Manuel Bandeira, e, neste caso, retoma fatos da memória como “visitas dos seus amigos” (v.20), e que direciona ao momento da infância de Bandeira, uma vez que como mencionado acima, foi este espaço o responsável por muitas memórias relacionadas a esta fase da sua vida.

Nota-se que foram levantados, ao longo dessas estrofes, cinco espaços onde podemos encontrar Bandeira: 1. “Rua da união” (v. 05); 2. “Pasárgada” (v. 09); 3. “Estrela da manhã” (v.12); 4. “A estrela” (v.15-18); e 5. “Curvelo” (v. 19). Neste sentido, o eu lírico a todo o momento retoma fatos da vida do sujeito homenageado, demonstrando um vasto conhecimento sobre ele.

Ocorre, então, na sexta estrofe uma mudança de tom, uma vez que até o momento apenas fatos direcionados a Manuel Bandeira foram levantados; todavia, a partir do verso 23 o eu lírico surge através dos verbos em companhia do sujeito homenageado:

23 Quantas vezes jantamos em casa de Rodrigo  
 24 E juntos voltávamos de bonde para cidade.  
 25 Numa dessas vezes, Manuel, me contaste,  
 26 Como depois de muitos anos  
 27 Conseguiste fazer o poema “*Canção da Parada do Lucas*”.

28 Sei que se lembra bem do Rodrigo, de Da. Graciema  
 29 De Rodrigo Luís, de Joaquim Pedro e da pequena Clara.

Se nas estrofes anteriores fatos e espaços eram destinados a Manuel Bandeira, na sexta e sétima estrofe o eu lírico se volta às suas próprias lembranças, e através dos verbos “jantamos” e “voltávamos” liga o eu lírico diretamente com o sujeito homenageado, que, nesta estrofe, ganha um espaço de afeto, ao ser mencionado apenas o primeiro nome, Manuel (v.25).

Ocorre nesses versos um eu lírico que se coloca como amigo próximo de Manuel Bandeira, ao qual compartilhava momentos e amigos em comum (v.28-29), mas que também compartilhavam experiências literárias, haja vista que o eu lírico menciona o surgimento do poema “*Canção da Parada do Lucas*” (v.27).

Além disso, o eu lírico menciona a solidão de Manuel Bandeira, (v.32), como um dos fatos referentes à personalidade do poeta, e que era de conhecimento de todos aqueles que eram próximos a ele. É diante desse cenário, que mais uma vez o eu lírico pergunta onde ele se encontra: “E agora, onde está agora, Manuel Bandeira?” (v.34). A repetição da palavra “agora”, revela uma necessidade do eu lírico em encontrar com o poeta homenageado. E em meio ao processo de rememoração do eu lírico que surgem mais dois fatos do passado que ocorreram entre eles:

36 Lembro que José Olympio,  
 37 Para consagrar um dos teus livros por ele editado,  
 38 Um almoço te ofereceu, e aos teus amigos.

39 Penso também, de novo, nesse mesmo editor  
 40 - No dia dos teus oitenta anos –  
 41 Que nos fez voltar juntos para a cidade!

Os verbos que iniciam as estrofes, “Lembro” (v.36) e “Penso” (39), reforçam um aspecto importante apresentado pelo eu lírico ao longo do poema: que tudo se constrói pela memória do eu lírico. Fatos estes compartilhados com o poeta, e outros compartilhados pela experiência das suas leituras literárias. A experiência individual do eu lírico abre espaço para as suas lembranças, e em meio a estas reminiscências surge

uma das homenagens mais belas para um amigo escritor, que agora não se encontra mais em vida:

- 42 Manuel Bandeira!  
 43 Agora entre os que dormem, também estás dormindo!  
 44 - “Dormindo profundamente”.

A última estrofe, que soa como uma conclusão inevitável diante das ações mencionadas no poema reflete a parte mais melancólica de toda elegia. É utilizado o eufemismo para suavizar a imagem da morte que norteia Manuel Bandeira, que em meio às memórias do eu lírico é finalmente colocado à perspectiva da morte.

A “Elegia para Manuel Bandeira” é, na verdade, uma elegia clássica, pois embora apresente traços de um poema homenagem, a morte é assinalada através do verso 44, ao fazer menção ao poema “Profundamente” de Manuel Bandeira, o que por sua vez corrobora a ideia da morte; o fazer poético foi colocado não somente na construção das imagens, mas também nas menções diretas à obra de Manuel Bandeira. Contudo, o que mais chama a atenção para esta produção é o seu teor de representatividade de um grupo e/ou região, uma vez que a todo o momento o eu lírico se referia a espaços específicos e personalidades importantes referentes à produção literária de Bandeira, com isso, nota-se que a elegia, a mais íntima entre a poesia lírica, mais uma vez surge na poesia de Joaquim Cardozo como produção que exprime com excelência a subjetividade lírica diante de um espaço e/ou sujeito.

Nota-se, também, o aspecto de originalidade de Cardozo, que, neste poema não somente podemos notar o surgimento de algumas vozes, como já discutido acima, mas também a presença de outros textos, em outras palavras, a intertextualidade com a poesia de Bandeira, ao qual em alguns momentos surgiram pela menção direta aos seus versos. Sobre tais considerações, vale mencionar que a definição que existe de um texto dentro de outro texto já foi discutida na teoria da intertextualidade elaborada pelo teórico francês Gérard Genette, ao qual destaca que ocorrem por meio de alusões, paródias, citações e entre outros, contudo é importante lembrar que no livro *Introdução ao arquitempo*, publicado em 1986, o autor ressalta

[...] transcendência textual, a saber, tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Chamo a isso a transtextualidade, e nela englavo a intertextualidade no sentido estrito (e clássico depois de Julia Kristeva), isto é, a presença literal (mais ou menos literal, integral ou não) de um texto noutro: a citação, ou seja, a convocação explícita de um texto ao mesmo tempo apresentado e distanciado por aspas, é o exemplo mais

evidente desse tipo de funções, que comporta muitas outras. (Genette, 1986, p. 97).

A transtextualidade para o autor vai muito além de uma mera citação, uma vez que se apresenta com múltiplas fases que norteiam as relações existentes em determinado texto em diálogos com outros textos. Nesse sentido, o texto não é visto como uma produção isolada, mas um espaço de conexão com outras referências textuais. Contudo, vale ressaltar que segundo Laurent Jenny:

O problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutualmente, e sem que o intertexto (tomamos esse termo no sentido de texto absorvendo uma multiplicidade de textos, embora centrado num só sentido. [...]) se estilhace como totalidade estruturada. (Jenny, 1979, p. 23).

Em outras palavras, a presença de um texto dentro de outro em nenhum momento anula os seus sentidos, pelo contrário proporciona uma alternativa no tocante ao seu entendimento de como os sentidos do texto se constroem mutualmente em sua totalidade. É relevante também mencionar que estas discussões estão inseridas na teoria da paródia, acima de tudo no tocante às paródias modernas. Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia*, destaca: “Tal como Genette, vejo a paródia como uma relação formal ou estrutural entre dois textos. Nos termos de Bakhtin, trata-se de uma forma de dialogia textual” (Hutcheon, 1985, p. 34).

Vale ressaltar que paródia e intertextualidade não necessariamente compartilham da mesma nomenclatura, haja vista que Hutcheon (1985, p.35) revela que “A minha perspectiva pragmática não faria, contudo, da paródia um sinônimo de intertextualidade. As teorias atuais da intertextualidade têm um ponto estrutural central, como veremos, mas apoiam-se numa teoria implícita da leitura ou da descodificação”. A paródia vai muito além de uma mera coincidência textual “A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles” (Hutcheon, 1985, p. 61). Desse modo, a intencionalidade é um dos pontos centrais da paródia, acima de tudo, nas implicações que estas menções podem remeter no texto.

Nesse sentido, é interessante questionar quais as implicações que o eu lírico em “Para Manuel Bandeira” trouxe no poema ao citar versos de outro poeta como parte da sua estrutura. Ora, na elegia aqui analisada tal questionamento parece óbvio, uma vez que desde o título podemos notar referência direta ao poeta Manuel Bandeira, e,

consequentemente, trazer versos, trechos, citações e entre outros elementos que remetam ao poeta auxiliam na interpretação de que tudo no poema se constrói para reiterar a presença do poeta Manuel Bandeira dentro da elegia, haja vista que é uma produção destinada ao poeta de Pasárgada.

Diante dessas considerações, vale notar também que Gérard Genette, em seu livro *Paratextos editoriais*, menciona uma série de elementos que se apresentam em um texto, tais como o título, notas, locais, dedicatórias e entre outros. Tais elementos se apresentam com uma função de mediação entre os sentidos do texto com o leitor, sendo uma das partes essenciais do texto, uma vez que pode influenciar diretamente nas interpretações que o leitor pode fazer do texto. Diante disso, o autor destaca:

[...] O caráter indeciso dos limites não impede o paratexto de possuir, em seu centro, um território próprio e incontestável no qual se manifestam claramente suas “propriedades”, e que juntas constituem os tipos de elementos que acabamos de investigar, e alguns outros. Fora disso, evitaremos proclamar rápido demais que “tudo é paratexto”.

A mais essencial dessas propriedades, já devemos ter comprovado várias vezes, mas quero insistir nela para finalizar, é o caráter funcional. Qualquer que seja a intenção estética que se lhe acrescente, o paratexto não tem por desafio principal “tornar bonito” em volta do texto, mas, sim, assegurar-lhe um destino conforme aos desígnios do autor. Para isso, constrói, entre a identidade ideal e relativamente imutável do texto e a realidade empírica (sócio-histórica) de seu público, caso aceitem essas minhas imagens aproximativas, uma espécie de clausa que lhes permite manter-se “no nível” ou, se preferirmos, um estrado que permita ao leitor passar sem muita dificuldade respiratória de um mundo a outro, operação às vezes delicada, principalmente quando o segundo é um mundo de ficção. Sendo imutável, o texto é incapaz por si só de adaptar-se às modificações de seu público, no espaço e no tempo. Mais flexível, mais versátil, sempre transitório porque transitivo, o paratexto é, de algum modo, um instrumento de adaptação: daí as modificações constantes da “apresentação” do texto (isto é, de seu modo de presença no mundo), em vida do autor por seus próprios cuidados, depois ao encargo, bem ou mal assumido, de seus editores póstumos. (Genette, 2009, p. 358).

Com tais proposições, Gérard Genette coloca o paratexto como elementos essenciais para a interpretação do texto, e não somente como elemento adicional, em outras palavras, elementos que servem apenas para deixar o texto mais atrativo ao leitor. Dessa forma, essas contribuições presentes no texto, auxiliam na mediação direta entre o texto com o seu receptor, e, por conseguinte, nas possíveis interpretações que os elementos podem influenciar em sua leitura.

Diante dessas colocações é oportuno mencionar que Joaquim Cardozo raramente utiliza de citações diretas dentro das suas produções, sendo esta elegia exceção em suas

produções, nutrindo-se apenas da ligação direta entre o conteúdo da elegia com a sua forma.

Outro dado relevante se refere ao fato de que Cardozo já fez outras homenagens a Manuel Bandeira, no livro *Mundos Paralelos* (1970) a título de exemplo, na seção “luz na Galeria” o primeiro poema já revela uma menção direta ao poeta, ao qual se destina a uma ação de homenagem a Manuel Bandeira:

A Manuel Bandeira: homenagem minha e de uma rua.

## I

Num tempo muito cedo em minha vida  
Várias vezes visitei Tia Rosinha  
Na sua casa da Rua da União.

O vento vinha do mar sobre os sobrados antigos  
Do velho Recife: passava sobre a confluência  
Dos dois rios da cidade – de águas tão diferentes!  
E vinha balouçar-se nos ramos das “Casuarinas”  
Da Escola Normal: balouçar-se e... plangentes.  
- Os bicos das aves que haviam no vento  
Bicavam o liso reboco das casas da rua,  
E nele abriam pequenos orifícios...  
Nelé, naquele reboco, liso e vidrado como se fosse de louça.

Pela calçada da Assembléia  
Ao longo da Rua arborizada de “Carolinas”  
Sempre de grandes frutos carregadas,  
- Frutos cor de batina de padre franciscano –  
Passavam as normalistas,  
Os estudantes passampassavam, no Ginásio Pernambucano.  
- Na paz recifense da tarde presente/perene, e quieta,  
Havia um pressentimento de que ali,  
Alguns anos atrás, também passara um poeta.

## II

Num sobrado da Rua da União,  
Entre as ruas do Príncipe e Riachuelo,  
Desfiam-se as minhas primeiras horas de trabalho;  
Era defronte do pequeno jardim do Senado  
- Jardim de um canteiro somente – do qual um meu amigo,  
- Excelente mentiroso – e, ali, alto empregado,  
Era o “Jardineiro”.  
Nesse trecho de rua moravam lindas moças morenas,  
Lindas moças muito brancas moravam...  
Da prancheta em que desenhava, no primeiro andar,  
Vi-as de longe, nos seus vestidos claros e leves,  
Num passo tranquilo, conduzindo e ondulante,  
Quase sempre na direção da Rua da Aurora.

Para esta rua saía, às quatro da tarde,  
Com os meus companheiros de trabalho;  
- Rua do Sol, pela manhã, e, à tarde, de sombra;  
Rua da Margem do Rio, de calçadas prediletas...  
- Tinha-se a impressão de conosco, às vezes,

Conosco, ao nosso lado, ia também um poeta.

### III

No trecho que termina na Rua Formosa,  
Numa de suas casas, a Rua da União me foi moradia;  
Era uma casa de corredor independente,  
Daquelas que conservam em mistério a sala de visitas;  
- Tinha/tem um sótão com janela para a rua,  
De onde se viam as palmeiras da Igreja dos ingleses.

Uma noite me chamaram: alguém me procurava;  
Desci a escada do sótão, fui até o corredor;  
Diante de mim, sorrindo,  
Estava um poeta: Manuel Bandeira;  
Estava o presente, o pressentido – duas vezes – naquela Rua.

Falou-me de Nicolas Lenau, de Maurice de Guérin,  
De Gonçalves Dias, de Antonio Nobre, de... de... de...  
E vi, e contemplei/compreendi  
- Através dele: um – um por um - todos os que vivem em poesia.

- Estava o presente, o pressentido.

Na/da Rua da União passou/saiu para o Mundo  
Um grande poeta: Manuel Bandeira.  
(Cardozo, 1971, p. 183-185).

O poema se divide em três partes que envolvem diretamente Manuel Bandeira:

1. Construção de imagens referentes à ambientação; 2. Menção a ambientes frequentados por Manuel Bandeira; 3. A presença do poeta. O referido poema, como mencionado acima, está inserido no livro *Mundos Paralelos* (1970), ao qual possui produções com estruturas específicas, sendo em muitos casos divididas em partes e descriptivos.

Nota-se que a divisão do poema se refere à vida de Manuel Bandeira, inicialmente colocado um espaço isolado sem a sua presença, apenas construindo a ambientação, para logo em seguida apresentar traços do poeta ao corpo do texto, para, que somente na parte final, apresentar diretamente o nome do poeta no corpo do poema. Da mesma forma, o poema faz menção à “Evocação do Recife<sup>11</sup>”, produção de Bandeira, acima de tudo ao trazer as imagens da “Rua da união”, que está presente em ambos os poemas, referenciando um Recife que é construído pelas lembranças de um eu lírico.

---

<sup>11</sup> A rua da União onde eu brincava de chicote-queimado e partia as vidraças da casa de dona Aninha  
[Viegas

Totônio Rodrigues era muito velho e botava o pincenê na ponta do nariz  
Depois do jantar as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas  
A gente brincava no meio da rua  
[...] (Bandeira, 1955, p. 191).

A menção no título a Bandeira é um dado relevante no que tange a interpretação no poema. O título, que se assemelha a uma dedicatória, apresenta não somente o poeta, mas também uma rua. De acordo com Genette (2009) “O dedicatário público é uma pessoa mais ou menos conhecida, mas com quem o autor expressa, através de sua dedicatória, uma relação de ordem pública: intelectual, artística, política ou outra.” (Genette, 2009, p.120-121). Nesse sentido, Cardozo desde o título remete que a produção se refere a Manuel Bandeira, incluindo os dados inseridos no corpo do poema.

A homenagem de Cardozo centra-se na passagem de Manuel Bandeira na Rua da União, que como já foi discutido anteriormente, se refere a um espaço importante no tocante a vida e produção literária de Manuel Bandeira. Além disso, nota-se que o poema não somente revela o poeta Bandeira, mas também a admiração do eu lírico em torno dessa figura.

Ao longo desse capítulo pudemos perceber como se apresenta na obra cardoziana algumas elegias fúnebres, ao qual se destaca o teor de homenagens e também do luto presentes nestas produções. O traço moderno inserido nas elegias aqui analisadas se refere ao deslocamento entre o conteúdo da elegia (lamento a perda) para uma produção saudosa em torno de determinado sujeito. A relação do poeta com os sujeitos aos quais se destinam as elegias também ganham destaque nestas produções, acima de tudo por revelar traços do poeta empírico em conformidade com a sua criação literária.

A presença desses traços da vida de Joaquim Cardozo em nenhum momento coloca estas produções em segundo plano, pelo contrário enfatiza o teor de representatividade que elas possuem em sua obra; acima de tudo por revelar espaços e sujeitos inseridos em um grupo importante para a literatura brasileira, como é o caso de Manuel Bandeira.

Vale notar que as considerações aqui inseridas, acima de tudo ao poema destinado a Manuel Bandeira, revela um grupo de elegias cardozianas que representam determinado grupo e/ou região. Tais informações direcionam o leitor para alguns espaços e momentos de determinado sujeito. No caso dos poemas aqui analisados, se voltaram para a figura de Maria Alves e de Manuel Bandeira.

As vozes, mesmo que mascaradas pelo processo de criação literária, surgem como outro aspecto importante na produção elegíaca de Cardozo. Algumas vezes é a voz do eu lírico, de maneira direta, em outros casos, a voz do eu lírico surge mais distante e abre espaço para outras vozes que possam surgir no decorrer do poema. Tais

proposições se potencializam em outras produções, como iremos discutir nos capítulos seguintes.

## CAPÍTULO 2

### As canções elegíacas de Joaquim Cardozo

“Essa canção é única, é de puro silêncio” (Cardozo, 1981, p. 71).

A epígrafe acima, retirada do poema “Canção para os que nunca irão nascer”, inserido no livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), já sinaliza para o teor singular nas canções elegíacas de Joaquim Cardozo. Já de antemão observa-se uma contradição posta nesse verso, uma vez que a ideia do silêncio se contrapõe a de som que a canção traz; além do mais, nas canções elegíacas do poeta pernambucano, em grande parte, a voz do eu lírico surge explicitamente em seus versos, como podemos verificar em “**Sou** um homem marcado...” (Cardozo, 1960, p. 75. Grifo nosso), inserido no “Canto do homem marcado”, e em “Quando os teus olhos fecharem/ Para o esplendor deste mundo/ Num chão de cinzas e fadigas/ **Hei** de ficar de joelhos”, presente em “Canção elegíaca”. (Cardozo, 1960, p.85. grifo nosso). O sujeito lírico, como podemos notar, não se silencia em suas canções, pelo contrário, se coloca como mediador entre o que é cantado (dor, morte, saudade etc.) e o sujeito afetado.

A primeira observação a fazer sobre a junção de gêneros na poesia de Joaquim Cardozo é referente, uma vez que essa junção dos gêneros é recorrente em suas obras. A saber, no livro *Poemas* (1947) a “Elegia para Benedito Monteiro” já possui traços de uma musicalidade que muito se assemelha à canção, notadamente na utilização de figuras de repetição, tais como a aliteração em versos como: “Sinos de domingos/ Sinos de aleluias/ Sinos de alegrias matinais” (Cardozo, 1947, p. 58). Já em *Signo Estrelado* (1960), o título “canção” surge em outros poemas do pernambucano, tais como “Canto do homem marcado” e “Canção Elegíaca”; neste mesmo livro consta “Cemitério da infância” com versos que cantam as imagens do passado, e utilizam através das rimas os traços de uma musicalidade: “No cemitério da Infância/ Era manhã quando entrei/ Das plantas que vi florindo/ De tantas me deslumrei.../ Era manhã reluzindo/ Quando ao meu país cheguei,/ Dos rostos que vi sorrindo/ De poucos me lembrei.” (Cardozo, 1960, p. 79). Da mesma forma, em 1970, no livro *Mundos Paralelos*, Cardozo nos apresentou “A funesta canção”: “Quando a alegria for um leite de amarguras/ A mulher

for a máquina da morte/ E as crianças nascerem em sepulturas/ Eu quero estar Contigo” (Cardozo, 1970, p. 162-163).

Contudo, são nas últimas produções de Cardozo que as canções abundam em suas publicações, uma vez que em sua obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias*, podemos apreender desde o título a presença desse gênero, os quais se destacam os poemas “Volta! Maria”: “Desde que tu me deixaste/ ouço um gemido lá fora/ À porta da nossa casa/ toda noite o vento chora” (Cardozo, 1981, p. 34) e “Canção para os que nunca irão nascer”: “Na modulada canção que agora canto/ Para aqueles que nunca irão nascer” (Cardozo, 1981, p. 71).

O que todas essas canções acima mencionadas têm em comum? O teor elegíaco que compõem os seus versos. A musicalidade dos poemas, tão inserida no gênero canção, norteia o discurso elegíaco que os acompanha. De fato, em conformidade segundo Bilac e Passos (1949), a escolha pelo gênero canção não se distancia da elegia, pois, “É uma curta composição poética, que pode, às vezes, pela sua elevação ou pela sua melancolia, invadir o domínio da ode ou da elegia; e distingue-se comumente pelo seu caráter ligeiro e vivo, muitas vezes levemente satírico ou malicioso” (Bilac; Passos, 1949, p. 121).

Por sua vez, no que tange especificamente ao gênero canção, Massaud Moisés (1999, p. 68) destaca que “várias conotações revestem o vocábulo “canção”. De modo genérico, designa toda composição poética destinada ao canto ou que encerra nítida aliança com a música”. Vale lembrar aqui, também, a título de exemplificação, algumas discussões de Emil Staiger (1975) em seu livro *Conceitos fundamentais da poética*, ao analisar o poema “Elogio das Vogais” de Ernst Jünger, e refletir sobre alguns aspectos inseridos na canção mencionada:

No canto, há uma elaboração da curva melódica, do ritmo. O conteúdo da frase passa a ter menor importância para o ouvinte. Acontece, às vezes, que o próprio cantor não sabe bem de que se fala no texto. Amor – morte – água, qualquer ideia mais ou menos propícia lhe basta. Nos intervalos, ele segue cantando despreocupadamente e contínua, perfeitamente integrado ao todo. Ele se chocaria se lhe dissessem que não compreendera a canção. É evidente que com isso, ele não dedica o tratamento devido ao todo da criação artística; pois também as palavras e o conteúdo das frases pertencem, como é lógico, à canção. Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um (Staiger, 1975, p. 23-24).

Tais considerações nos sinalizam para o papel da canção nas elegias de Cardozo. Ora, o papel da canção é proporcionar o ritmo e o foco, nesse sentido, é atribuído meramente à elaboração dos sons, e não ao tema. Já a elegia, cuja menção se remete exclusivamente a poemas de temas tristes, possui esse teor mais denso em sua composição. Nesse sentido, a canção elegíaca de Cardozo, teria essa junção entre um gênero mais leve, a canção, com outro mais denso, a elegia, uma vez que segundo Olavo Bilac (1949), em seu livro *Tratado de versificação*, “No moderno sentido da palavra, a **elegia** é uma composição melancólica, destinada a exprimir sentimentos e pensamentos tristes” (Bilac; Passos, 1949, p. 129), e este gênero é essencialmente a expressão de um estado contemplativo da condição e meditação humana. E, assim, cada um com suas especificidades, permeia um território comum entre ambos.

O lirismo elegíaco seria, então, conduzido pela musicalidade das canções cardozianas, característica esta que assumimos nesta investigação como uma linha tênue entre as duas formas poéticas na escrita poética de Joaquim Cardozo, e que imprimiriam sua marca autoral. Tal pressuposto remete às questões históricas que envolvem o gênero elegíaco, uma vez que, segundo Guilherme Contijo Flores (2014, p.13) no livro *Elegias de Sexto Propércio*, “A elegia grega arcaica podia ser definida primariamente pelo seu modo de apresentação: um poema entoado (provavelmente acompanhado por um *aulós*, um instrumento de sopro) e feito com um uso rítmico do dístico elegíaco”. Assim, na remissão ao gênero, as elegias cardozianas potencializam o aspecto sonoro que norteia a gênese do gênero elegíaco e recriam do seu modo, não somente pela racionalidade no tocante aos elementos formais inseridos na composição do poema, mas também por mesclar, em grande parte das suas elegias, dois gêneros distintos.

Outro ponto relevante a discutir, é a presença da melancolia nessas canções elegíacas, haja vista que a melancolia não é apenas o tema de alguns poemas, mas seu fio condutor. Os procedimentos formais, as escolhas linguísticas e, até mesmo, o gênero é, em muitos casos, desenvolvido pelo tom melancólico. Não é à toa que José Guilherme Merquior nomeia a “Canção” como uma expressão máxima de uma melancolia, uma vez que este estado se revela constante e representativa em grande parte da obra poética de Cardozo, pois “o temperamento melancólico, tão afeito à arte, se mostra significativamente amigo da ordem, da disciplina das formas e da obediência aos princípios impessoais” (Merquior, 2013, p. 37). Diante dessas considerações, é interessante mencionar novamente o ensaio “Uma Canção para Cardozo”, de José Guilherme Merquior, uma vez que traduz significativamente alguns procedimentos

formais que envolvem algumas produções poéticas de Joaquim Cardozo. Vale ressaltar, que a elegia, enquanto escolha formal, não é resultado apenas de uma mera forma, mas sim reflexo de uma ação meditativa do fazer poético. Ao eu lírico, resta-nos afirmar que “o único projeto permitido ao melancólico, ao homem sem projeto: a superação pela arte, o puro e incontaminado triunfo do canto – e nada mais” (Merquior, 2013, p. 37-38). Afora essas contribuições, vale ressaltar que a poesia de Joaquim Cardozo, vai muito além de uma escolha temática, como bem Merquior ressaltou, por isso é relevante trazer como contribuição a sua fortuna crítica as escolhas e procedimentos estéticos utilizados pelo poeta pernambucano, uma vez que ele produziu poemas com os mais variados gêneros e recursos literários, revelando-nos um domínio singular diante das suas produções poéticas.

Joaquim Cardozo, em suas elegias, imprime toda matéria da vida em uma constante variação entre o meditar e o fazer poético. Uma canção, que ao mesmo tempo também é elegia, enquanto escolha formal revela-nos a concretização de um estado melancólico, de uma música dolorida, de um estado contemplativo, e, por fim, da imagem inevitável da finitude da vida.

Ao se apropriar do toque melancólico das elegias nas canções, Joaquim Cardozo conseguiu criar elegias que suavizam a imagem do homem do seu século, em suas mais variadas percepções e temas. Diante disso, esse capítulo tem como objetivo discutir algumas canções elegíacas de Joaquim Cardozo, com o intuito de observar os traços gerais presentes nestas composições. Para isso, no primeiro momento, iremos analisar “Canto do homem marcado”, poema sobre a perda de si do sujeito; no segundo momento iremos discutir o poema “Cemitério da Infância”, poema sobre a perda da infância; e por último o poema “Volta! Maria”, poema de uma saudade amorosa.

Desse modo, as análises dos poemas citados, servirão de reflexão para os direcionamentos que iremos tomar nos itens a seguir, no tocante ao entendimento de como se desenvolve as canções elegíacas do poeta pernambucano Joaquim Cardozo.

É relevante mencionar, também, que a junção de gêneros direciona, inicialmente, a percepção individual de cada um, uma vez que na sua singularidade encontra-se características próprias. Todavia como Laurent Jenny, no texto “A estratégia da forma”, destaca “O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enuncia-lo” (Jenny, 1979, p. 22). Nesse sentido, não ocorre uma separação total entre os gêneros, haja vista que cada um ao seu modo, proporciona o sentido/ efeito necessário para a harmonia do texto; diante disso,

nos itens a seguir, iremos observar como as junções de tais gêneros se comportam na poesia cardoziiana.

## “Canto do homem marcado” (elegia da perda de si)

Em meio a uma imagem da perda de si, o eu lírico do poema “Canto do homem marcado”, inserido no livro *Signo Estrelado* de 1960, revela seu estado emocional em um discurso intimista que muito se assemelha à perspectiva do autorretrato:

39. E que trago, bem viva, entre as nódoas do mundo,  
 40. A mancha do meu país natal.
41. Sou um homem manchado de sombra  
 42. No sonho, no sangue, no olhar,  
 43. Sou um homem marcado...  
 44. Em país ocupado  
 45. Pelo estrangeiro.
46. Mas esta marca temerária  
 47. Entre a cinza das estrelas  
 48. Há de um dia se apagar!
49. Por isso é que me amparo às mãos dispersas da noite...  
 50. E pelos pés difusos do vento é que marcho  
 51. Na bruma das madrugadas...  
 52. Trazendo das águas a substância  
 53. Da claridade  
 54. E um cheiro manso  
 55. De manhã fria...
56. Oh! Soledade!  
 57. Oh! Harmonia!

(Cardozo, 1960, p. 75-77).

“Canto do homem marcado” é o primeiro poema que compõe a seção “Elegias do livro *Signo Estrelado*”, grupo que possui quatro produções poéticas, a saber: “Canto do homem marcado”, “Cemitério da infância”, “Elegia para Maria Alves” e “Canção elegíaca”. É curioso que, um poeta como Joaquim Cardozo, que desde a década de 1920 publicava poemas com a feição modernista, tenha, em 1960, introduzido um livro que se preocupasse com a organização formal dos gêneros inseridos na obra. Não é à toa que desde a sua produção, algumas elegias dessa obra ganharam bastante destaque perante os olhos da crítica, como iremos mencionar a seguir.

Tratando-se especificamente do poema supracitado, nota-se que ocorreram, ao longo das edições, algumas alterações editoriais no que tange à estrutura do poema. Na edição das *Poesias Completas* (2007), por exemplo, a editora Nova Aguilar dividiu o poema em duas partes, o primeiro intitulado de “Canto do homem marcado” verso 01 até 25; e “Terra” verso 26 até 57. Tais alterações implicam não somente na interpretação direta do poema, mas também revela algumas problemáticas referentes à edição da poesia cardoziana. Todavia, é relevante notar, que as edições *Signo Estrelado* (1960) e *Poesias Completas* (1971) revelam uma mesma estrutura do poema supracitado, ao qual é constituído por cinquenta e sete versos, distribuídos em oito estrofes irregulares. Diante disso, esta análise se delimitará nas considerações dessa

elegia inseridas nas edições de 1960 e 1971, haja vista que tais edições foram supervisionadas pelo próprio autor.

Nota-se que nos cinquenta e sete versos que compõe essa canção, ocorre a predominância da metrificação em verso tetrassílado<sup>12</sup>, o qual, em média aparece vinte e uma vezes em todo poema, tal recorrência pode erroneamente indicar certa regularidade, o que não se confirma uma vez que sua métrica varia entre 1, 3, 5, 6, 7, 8,9, 13 e 15:

01. <b>Sou</b> um  <b>ho</b>  mem  mar ca do...	5 (1, 2,5)
02. Em  pa ís  o cu pa do	6 (3,6)
03. <b>Pe</b>  lo es tran gei ro.	4 (1,4)
04. <b>Sou</b>   ma ri nhei ro	4 (1,4)
05. De sem bar ca do;	4 (4)
06. <b>Mar</b>  cho  na  <b>bru</b>  ma  das  ma dru ga das;	9 (1, 4, 9)
07. <span style="text-align: right;">Mas-</span>	1
08. <b>Tra</b>  go  das  á guas	4 (1,4)
09. A  subs tâ n cia	3 (3)
10. Da  cla ri da de.	4 (4)
11. DA  CLA RI DA DE!	4 (4)
12. Sou o in de fi ni do,	4 (1,4)
13. O i nes pe ra do	4 (4)
14. Vi al jan te  da  <b>tar</b>  de  <b>nu</b>  a,	8 (3,6,8)
15. <b>Que</b> u ma  <b>dor</b>   au gus ta  co mo veu  ...	9 (1,3, 5, 9)
16. <b>Tu</b>  do a  re nún cia,	4 (1,4)
17. <span style="text-align: right;">Tu do</span>	1 (4)
18. O  que eu  con ser vo	4 (4)
19. De al ti vo e  <b>pu</b>  ro,	4 (2,4)
20. <b>Sob</b>   o  <b>meu</b>   <b>man</b>  to a dor me ceu .	8 (1,3,4,8)
21. Em  <b>ou</b>  tros  <b>tem</b>  pos  e an ti gos	7 (2, 4, 7)
22. Plan tei al fa ces , ven di  cra vei ros,	8 (2,3, 6,8)
23. Fui  hor te lão , fui  jar di nei ro;	8 (2,4,8)
24. E a es cu ra  <b>ter</b>  ra ...	4 (2,4)
25. <span style="text-align: right;">Ter ra</span>	1 (1)
26. Dos  <b>meus</b>   can tei ros,	4 (2,4)
27. <b>Sem</b>  pre ar que a va o  <b>dor</b>  so	6 (1,4,6)
28. <b>Ao</b>   ges to a mi go	4 (1,2 4)
29. De  mi nha  <b>mão</b> .	4 (2,4)
30. <b>Ho</b>  je  <b>pro</b>  vo , na  <b>bo</b>  ca, um  des gos to,	9 (1,3, 6,9)
31. <b>Ho</b>  je  <b>te</b>  nho , no  <b>san</b>  gue, um  si nal	9 (1,3,6,9)
32. Que  <b>não</b>   foi e  <b>não</b>   é  das  al ge mas	8 (2,3,4,5,8)
33. Da  pri são  da  <b>Vi</b>  da,	5 (3,5)
34. Nem  do  <b>ju</b>  go  da  <b>Ter</b>  ra,	6 (3,6)
35. Nem  do  pe ca do o ri gi nal .	8 (4,8)
36. Mui to  <b>bem</b>   sei , se nho res,	6 (3,5,6)
37. Que  <b>sou</b> um  so nho  cra va do  na  <b>mor</b>  te,	9 (2,3, 6, 8)
38. Que  <b>sou</b> um  <b>ho</b>  mem  fe ri do  no o lh ar ...	9 (2,3,6,9)
39. E  que  <b>tra</b>  go , bem  <b>vi</b>  va , <b>en</b>  tre as  <b>nó</b>  doas  do  <b>mun</b>  do, 13 (3, 6, 8, 10, 13)	
40. A  <b>man</b>  cha  do  <b>meu</b>   pa ís  na tal .	9 (2,5, 7, 9)

<sup>12</sup> Tais como podemos observar nos versos 3,4,5,9,11,12,13, 14, 17, 19,20, 25, 27, 29, 30, 46, 54, 55, 56, 57,58.

41. <b>Sou</b> um  <b>ho</b>  mem  man cha do  de  <b>som</b>  bra	8 (1,2, 5, 8)
42. No  <b>so</b>  nho , no  <b>san</b>  gue , no o  <b>lhar</b>  ,	8 (2, 5,8)
43. <b>Sou</b> um  <b>ho</b>  mem  mar ca do...	5 (1,2,5)
44. Em  pa  <b>ís</b>   o cu pa do	6 (3,6)
45. <b>Pe</b>  lo es tran gei ro.	4 (1,4)
46. Mas  <b>es</b>  ta  <b>mar</b>  ca  te me rá ria	8 (2,4,8)
47. <b>En</b>  tre a  <b>cin</b>  za  das  es tre las	7 (1, 3,7)
48. <b>Há</b>   de um  <b>di</b>  a  se a pa gar !	7 (1, 3, 7)
49. Por  <b>is</b>  so  é  que  me am pa ro  <b>às</b>   <b>mãos</b>   dis per sas  da  <b>noi</b>  te... 15 (2, 4, 7, 9, 10, 12, 15)	15 (2, 4, 7, 9, 10, 12, 15)
50. E  <b>pe</b>  los  <b>pés</b>   di  <b>fu</b>  sos  do  <b>ven</b>  to  é  que  <b>mar</b>  cho	13 ( 2, 4, 6, 9, 11, 13)
51. Na  <b>bru</b>  ma  das  ma dru  <b>ga</b>  das...	7 (2,7)
52. Tra  <b>zen</b>  do  das  á guas  a  subs  <b>tân</b>  cia	9 (2, 5, 9)
53. Da  cla ri da de	4 (4)
54. E um  <b>chei</b>  ro  <b>man</b>  so	4 (2, 4)
55. De  ma  <b>nhã</b>   <b>fri</b>  a...	4 (3,4)
56. <b>Oh</b> ! So le da de!	4 (1,4)
57. <b>Oh</b> ! Har mo nia !	4 (1,4)

Como se percebe, o poema é fortemente constituído por simetrias sonoras, o que já o relaciona com o gênero canção; nota-se não somente marcações em torno dos versos tetrassílabos, que, como mencionamos acima, se repetem vinte e uma vezes ao longo dos cinquenta e sete versos; mas também indicações fortes em torno das rimas consoantes, como podemos observar, entre outros, em “marcado” (v.01) e “desembarcado” (v.05), ‘estrangeiro’ (v.02) e “marinheiro” (v.03). Tais recursos sonoros, além de acentuar maior expressividade nas imagens do poema, auxiliam na musicalidade inserida nos versos, o que, por sua vez, justificaria a escolha da elegia em formato de canção.

Perante o exposto, nos interessa também comentar sobre o ritmo, uma vez que suas marcações são recorrentes, como podemos perceber, por exemplo, nas repetições em torno de 1/4, 3/5, 9/2/4, o que assegura certa musicalidade aos versos.

As escolhas linguísticas norteiam, em grande parte, o campo semântico que envolve a natureza, mais diretamente a imagem da terra, em outras palavras, o seu país, acima de tudo quando o sujeito projeta a sua própria imagem, através do uso recorrente do verbo “sou”, para acentuar as imagens adjetivadas de si: “Sou um homem marcado/ em país ocupado” (v.01 e 02; 44 e 45). O paralelismo, desse quase refrão, nos remete a imagens que se relacionam no poema, tais como “homem marcado”/ “país ocupado”, ou seja, a dualidade entre o homem e o país; os quais são adjetivados pelas palavras “marcado” e “ocupado”. Tais adjetivos apresentam ideias negativas tanto para o sujeito,

como também para o seu país, desse modo possui um tom de negatividade ao longo do poema.

Esse mesmo campo semântico é o responsável pela descrição psicológica do eu lírico, acentuadas pelo verbo “sou”, e pelos pronomes “meu”, “me” e “minha”, e configura-se como uma descrição melancólica do sujeito, o que, por conseguinte, ocasiona uma perda de identidade, “Sou o indefinido” (v.10), e nesse sentido, apresenta-se como uma oposição à imagem do homem marcado, uma vez que algo indefinido é algo que não se pode delimitar ou marcar. Sobretudo, é relevante mencionar que as escolhas linguísticas e rítmicas efetivam as imagens criadas ao longo do poema, em modulações fixas, presentes no quase refrão e apresentados pelo verbo “sou”, de uma suposta descrição psicológica do sujeito

O título já revela o sujeito o qual será cantado, além disso, a adjetivação negativa que acompanha o título irá retornar no decorrer do poema (v.1, 42, 44, 47) para relacionar a desarticulação do sujeito com os espaços à sua volta. Tal informação nos interessa, porque já nos direciona a um exílio existencial pertencente, acima de tudo, no gênero a qual está inserido, no grupo das **elegias da perda de si mesmo**, que segundo Lage (2010)

A perda do sujeito pode ainda ser elaborada como perda de si mesmo, isto é, perda do eu, da identidade e da integridade ontológica, resultando da sua divisão, desenraizamento ou dispersão. Que se configurará, por vezes – no que será uma revisão moderna da elegia do exílio tão comum na poesia latina (Ovídio) ou quinhentista (Camões) – enquanto elegia na qual o sujeito se vê como desterrado de si mesmo e experimentado um exílio existencial. Chamar-lhe-emos, em ambos os casos, elegia da perda de si mesmo. (Lage, 2010, p. 35).

Nesse sentido, a elegia da perda de si se configura como a ausência do eu, em outras palavras, da sua identidade. Em conformidade com essa proposição, vale notar que Joaquim Cardozo ao trazer este tipo de elegia, deixa-nos uma produção que ao mesmo tempo que é suave, imprime uma densidade imagética que revela muita racionalidade poética, e desse modo, as produções que norteiam essa perspectiva tendem a ser produzidas com mais densidade, por conter, na maioria das vezes, versos curtos e riquezas de rimas. É o que podemos observar no poema “Canto do homem marcado”, em que seus versos, em grande parte, se constituem de versos breves. A composição, que poderia ser distinta, por possuir dois gêneros, não se diferencia, pelo contrário, aglutina-os, de algum modo, em uma única composição. Não é mais somente a elegia, nem unicamente a canção, mas sim a elegia-canção de Joaquim Cardozo.

Diante dessas considerações iniciais sobre a hipótese desta pesquisa, partiremos, então, para a sua análise. O primeiro verso do poema, “Sou um homem marcado...”, reforça a ideia central presente no título, ou seja, de um eu lírico que se revela com uma “marca”, e, por conseguinte, revela uma suposta identidade de alguém com uma mancha. O verbo, no particípio do passado, “marcado”, apresenta-se como adjetivo o que irá ocorrer, também, no verso seguinte (“ocupado”); a adjetivação do verbo, e a sua utilização, indica uma ação já concretizada no sujeito, que sugere uma desarticulação com o território, uma vez que ele se encontra “ocupado”. O uso das reticências no verso um, transmite um sentimento de reflexão sobre a imagem descrita pelo sujeito, que, em seguida irá ser revelada por outras imagens.

É relevante frisar, neste primeiro momento, que o sujeito lírico não somente se descreve, mas também descreve o seu espaço. Enquanto o eu lírico é um sujeito “marcado”, o seu lugar, território, está “ocupado”. A ideia de um país ocupado sugere o espaço territorial sob a autoridade de outros sujeitos, que, até então, não são pertencentes àquela região. Nesse sentido, a segunda descrição emocional feita pelo eu lírico é norteada por uma metáfora com o adjetivo “marinheiro”, pois se observarmos o *enjambement* nos versos 4-5 (Sou marinheiro/ Desembarcado;) percebe-se uma reflexão de identidade perdida. Ora, a ideia de um marinheiro desembarcado reforça uma desarticulação de um sujeito com o seu tempo e espaço, ou, até mesmo, um conflito interno referente ao aspecto de identidade do sujeito. Esse conflito, em outras palavras, momento de tensão, entre um verso e outro, se assemelha a imagem tão recorrente entre as elegias gregas, de dístico elegíaco. Essa contradição, “sou marinheiro/ Desembarcado”, insinua uma reviravolta no poema, apresentando uma atenção maior, que nesse caso, é o adjetivo “desembarcado”.

Nota-se, mais uma vez, o uso da adjetivação para mencionar uma ação já concretizada. Nesse sentido, o aspecto de estranhamento do sujeito faz com que ele constantemente busque se reafirmar enquanto indivíduo, ao ponto de criar a imagem de um marinheiro desembarcado; que, por sua vez, reforça o distanciamento entre o sujeito com o seu país. Embora essa imagem apresente um aspecto negativo, o uso da conjunção adversativa “mas”, com um recuo gráfico no poema traz um tom de calmaria para o sujeito, acima de tudo pela construção proporcionada pela forma verbal “trago” (v. 8) que norteia uma “substância/ da claridade”. A anáfora que envolve o verso dez e onze, “Da claridade./ DA CLARIDADE!” reforça o eco positivo oriundo de uma imagem da luz, que, em sua simbologia, é uma contradição a obscuridade. Nesse

sentido, a obscuridade inserida nos versos iniciais do poema, reiteradas pela adjetivação, logo é quebrada pela claridade inserida no discurso sujeito, se apresentando, como mencionando anteriormente, como mais uma dualidade inserida no poema.

A imagem de um sujeito descrito como “marinheiro” (v. 4), acompanhado pelo verbo “sou”, logo é quebrada com outra descrição do eu lírico:

- 12 Sou o indefinido,
- 13 O inesperado
- 14 Viajante da tarde nua,
- 15 Que uma dor augusta comoveu...

Os versos finais da primeira estrofe revelam muito sobre o sujeito, o qual surge diretamente no uso do verbo “sou” (v. 01 e 11) e “trazer” (08). Inicialmente o sujeito lírico forma no poema a imagem de um homem desarticulado do seu espaço; em seguida, no verso doze ocorre uma descaracterização do sujeito, que agora não se define, pelo contrário, se revela impreciso e variável: “Sou o indefinido,/ O inesperado” (v. 12-13). Nota-se que o verbo “sou” vem acompanhado pelo processo de adjetivação, que neste caso ocorre duas vezes; o uso do adjetivo “indefinido” e “inesperado”, assume a imagem da perda de si do sujeito, que, embora tenha formulado algumas imagens de si, ele não se definiu, uma vez que ora se revela como homem marcado e marinheiro, ora como um ser indefinido.

Os versos doze e treze se relacionam por possuir a mesma escansão, e suas marcações fixarem a quarta: “Sou o in|de|fi|ni|do / O i|nes|pe|ra|do”. Além disso, ambos possuem a mesma imagem vaga, sem caracterização, do sujeito. Nota-se, nessa primeira parte do poema, um sujeito em contradição e inconstante, como podemos perceber no uso de um *enjambement*, versos treze e quatorze, a imagem de um “inesperado viajante” conduzido por uma dor oriunda do passado. Tais afirmações confirmam a perspectiva de uma elegia de perda de si, que é uma espécie de morte ou esvaziamento do sujeito.

É interessante observarmos, também, o último verso da primeira estrofe: “Que uma dor augusta comoveu...”, uma vez que o significado da palavra “augusta” remete à grandiosidade. O verso é um dos mais longos da estrofe, nove sílabas poéticas, e, da mesma forma, se expande pelo uso das reticências em seu final, o que acentua uma marca dolorosa e reflexiva referente ao um estado doloroso do sujeito. Na verdade, essa “dor” é o resultado da imagem de um “marinheiro desembarcado”.

A segunda estrofe do poema contém cinco versos irregulares, e, através da anáfora em torno do pronome indefinido “tudo” (v. 17-18), o sujeito lírico revela dois aspectos relevantes em torno da sua descrição psicológica: renúncia e conservação.

Nota-se que ocorre o abandono de ações não reveladas no poema, o qual é posto como renúncia, e potencializada pela anáfora no verso dezoito. Todavia, embora ocorra a renúncia dessas ações, é revelado a conservação de questões pessoais do próprio sujeito, o qual surge através do pronome “meu” (v. 21), com uma imagem de adormecimento inserido no eu lírico. Tais questões, abrem espaço para o uso de verbos em primeira pessoa do pretérito perfeito, tais como “Plantei” “Vendi” e “Fui”. Estes verbos introduzem ações feitas pelo eu lírico, formando uma imagem cronológica de algumas atividades já produzidas por ele. D’Andrea (1998), em seu livro *A cidade poética de Joaquim Cardozo*, ao comentar este poema pondera:

A disposição anímica com a natureza - que faz parte real de sua experiência adolescente coloca o tempo num espaço indefinido, que pode muito bem pertencer a um período anterior à “queda” (“Em outros tempos e antigos”), espaço contraposto ao “hoje” e ao “sou” (D’Andrea, 1998, p. 187).

Embora o eu lírico apresente algumas das suas realizações no passado, D’Andrea chama a atenção para a contraposição do passado com o “hoje”, refletindo, assim, com o tão recorrente “sou” presente no discurso do sujeito lírico. Neste sentido, observa-se um contraste de ideias do passado com o presente, no qual se mostra, no poema, como uma comparação do que ele era no passado, e no que ele se transformou no “hoje”:

- 31 Hoje provo, na boca, um desgosto,
- 32 Hoje tenho, no sangue, um sinal
- 33 Que não foi e não é das algemas
- 34 Da prisão da Vida,
- 35 Nem do jugo da Terra,
- 36 Nem do pecado original.
- 37 Muito bem sei, senhores,
- 38 Que sou um sonho cravado na morte,
- 39 Que sou um homem ferido no olhar ...
- 40 E que trago, bem viva, entre as nódoas do mundo,
- 41 A mancha do meu país natal.

O hoje, em contraposição ao passado, é refletido em duas imagens produzidas nos versos: a boca e o sangue. Nota-se que ambos os versos possuem a mesma estrutura rítmica com nove sílabas poéticas, e marcações em 1,3,6,9; essa regularidade não somente aproxima ritmicamente os versos, mas também induz a um mesmo tom.

O estado presente destacado pelo eu lírico mostra um discurso melancólico que o transformou em um sujeito “marcado”. Os traços dessas marcas apresentadas no poema norteiam os aspectos físicos do eu lírico, assim a “boca” e o “sangue” reforçam a

ideia do “homem marcado” tão mencionado, e cogita à menção a duas simbologias fortes. A boca, responsável pela anunciação onde passa a palavra é, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 133), “símbolo da força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra (*verbum, logos*) e do sopro (*spiritus*), ela simboliza também um grau elevado de consciência uma capacidade organizadora através da razão”; nesse sentido, no poema, a imagem da boca é acompanhada pela palavra desgosto (v. 31), o qual revela um estado consciente do sujeito em relação a determinada ação que ocorreu em sua vida, ocasionando nele uma insatisfação. Já a palavra “sangue” é refletida em torno do víeis da identidade, uma vez que é “universalmente considerado o veículo da vida” (Chevalier e Cheerbrant, 2019, p. 800); em outras palavras, a marca que é constantemente mencionada pelo eu lírico no decorrer do poema, está em seu sangue, dentro de si, o qual é algo que não se pode apagar.

Vale mencionar que em nenhum momento nesta estrofe são reveladas diretamente as marcas as quais o sujeito se refere, a não ser menções e simbologias levantadas pelas imagens poéticas. Podemos frisar além dos que já foram mencionadas, a palavra “Vida” (v.34) e “Terra” (v. 35), que se apresentam com a maiúscula alegorizante no final dos versos, o que, por sua vez, pode remeter ao próprio sujeito e ao seu espaço territorial.

Contudo, é importante nos atentarmos ao verso trinta e sete, “Muito bem sei, senhores,”, que direciona o discurso do poema a um expectador. Ora, se lembrarmos que o gênero elegia, desde as suas origens, constitui-se de um poema declamado ao público, e que é acompanhado por um instrumento de sopro, nota-se, na composição acima a influência direta desse gênero, não somente em seu tom elegíaco e musical, mas em seu discurso.

A anáfora (v.36-37) novamente retoma a tentativa da descrição de um estado emocional do eu lírico, enfocando um sujeito que se revela com suas marcas (“cravado” v.36, “ferido” v.37). Além disso, é mencionado não apenas as cicatrizes presentes no sujeito, mas também as do seu país natal (v.39), neste sentido, enfocando aspectos regionais e históricos, enfim, de uma identidade local, os quais norteiam um sentimento de revolta sobre sua região. A conclusão para estas considerações resulta em uma estrofe que resume todas estas ideias:

- 40 Sou um homem manchado de sombra
- 41 No sonho, no sangue, no olhar,
- 42 Sou um homem marcado ...
- 43 Em país ocupado

44 Pelo estrangeiro.

A descrição emocional presente neste poema é norteada pela metáfora que o distancia do seu espaço. Nota-se, que a marca mencionada pelo sujeito desde o título, vem acompanhado por uma sombra, a qual direciona para três aspectos específicos: “sonho”, “sangue” e “olhar”. Ora, como já discutido anteriormente, este poema, analisado como elegia de uma perda de si, não é somente um canto de lamento, mas também a constatação de um sujeito esvaziado em si mesmo.

Por outro lado, nos versos finais do poema, surge um sentimento de esperança no eu lírico referente a este estranhamento sobre o seu país, revelando um desejo de mudança (v. 47) e reflexões individuais sobre estas manchas que penetraram na cultura da sua região. Embora o canto elegíaco tenha, através dos elementos da natureza inseridos no campo semântico do poema, revelado um sujeito que desaparece em meio à região, “Terra” finaliza, formalmente, em repleta harmonia:

58. Oh! So le da de!	4 (1,4)
59. Oh! Har mo ni a!	4 (1,4)

A métrica mais recorrente no poema é a que finaliza. Tal assertiva, nos leva à reflexão de que a canção elegíaca supracitada carrega traços de uma formalidade típica de um gênero que permeia temas tristes e, muitas das vezes, de teor elevado. A elegia de Joaquim Cardozo é suave, em seu campo semântico, mas também é reflexiva ao trazer da gênese do gênero a evocação de temas inerentes à condição humana. O aspecto de meditação inserido no eu lírico do poema “Terra” não é por acaso, uma vez que a morte, neste caso, é meditação – seja ela do sujeito ou do seu país natal.

A construção do poema elegíaco cardoziano revela muito sobre o aspecto emocional do eu lírico, acima de tudo pela reiteração do eu lírico em “sou um”, que surge no poema como uma espécie de refrão. Contudo, notemos que a elegia aqui analisada apresenta a morte simbólica do próprio sujeito, que não mais se reconhece enquanto indivíduo, e clama, através da Canção, o seu choro melancólico em torno de um tempo e espaço perdido. A elegia cardoziana é musical, imagética e sensorial; desse modo, em um sentido moderno, contribuiu para a compreensão de como a literatura do século XX apresenta um sujeito em crise consigo mesmo, que, como pudemos observar no poema analisado, se apresenta de maneira melancólica.

Contudo, é relevante mencionar que “Canto do homem marcado” retoma alguns elementos da tradição do gênero, como a ideia do duplo pelo dístico, que aqui ocorre pelas tensões do poema, dualidades que envolvem versos longos e breves. Se pensarmos na referência da Grécia Antiga, no que se refere à elegia, podemos notar algumas semelhanças, mais especificamente, no que se refere à elegíaca grega arcaica, pois Bilac e Passos (1905), ao citar Adolfo Coelho, ressaltam que

A palavra elegia (*elegion*) entre os gregos, referia-se exclusivamente à forma, porque eles tinham o hábito de classificar os gêneros pela forma exterior; mas a íntima relação, que, durante os períodos orgânicos da literatura grega existiu entre a forma e a matéria, torna essa classificação importante. Enquanto na epopeia os versos eram monotonamente iguais em número de pés, como convém a uma poesia narrativa, objetiva, - no dístico elegíaco a cada hexâmetro seguia-se um pentâmetro, isto é, um hexâmetro em que se eliminava a segunda metade breve do terceiro e do sexto pés. Com essa pequena alteração, a impressão produzida pela elegia não era muito diferente da produzida pela epopeia, mas um pequeno movimento lírico estava iniciado pela oposição entre o verso mais curto e o mais longo do dístico. (*apud* Bilac; Passos, 1949, p. 128).

A concepção de que a elegia se trata de uma composição poética que evoca temas tristes e, em alguns casos, fúnebres, pendura até os dias atuais. Todavia, nota-se que na antiguidade, como mencionado no livro de Bilac & Passos, a forma fixa, mais especificamente o dístico elegíaco, comporta-se como uma das características principais desse gênero no período acima mencionado, uma vez que em sua forma inicial, um verso se contrapõe sonoramente a outro. No caso de Joaquim Cardozo, tais proposições ocorrem nas tensões do poema, ao trazer um sujeito que evoca a ausência de algo, seja do seu país, de alguém ou do passado.

### “Cemitério da infância” (elegia da infância)

O poema “Cemitério da infância” é a segunda canção elegíaca que compõem o grupo Elegias, do livro *Signo Estrelado* de 1960. Dentro da sua tessitura poética, o eu lírico transita entre imagens que remetem à infância e metáforas sobre a morte:

“Cemitério da Infância”

*Semana da criança, 1953*

01 No cemitério da Infância

02 Era manhã quando entrei,  
 03 Das plantas que vi florindo  
 04 De tantas me deslumrei...  
 05 Era manhã, reluzindo  
 06 Quando ao meu país cheguei,  
 07 Dos rostos que vi sorrindo  
 08 De poucos me lembrei.

09 Vinha de largas distâncias  
 10 No meu cavalo veloz,  
 11 Pela noite, sobre a noite,  
 12 Na pesquisa de arrebois;  
 13 E ouvia, sinistramente,  
 14 Longínqua, esquecida voz ...  
 15 Galos cantavam, cantavam.  
 16 — Auroras de girassóis.

17 Por esses aléns de serras,  
 18 Pelas léguas de verão,  
 19 Quantos passos repetidos  
 20 Trilhados no mesmo chão;  
 21 Pelas margens das estradas:  
 22 Rosário, cruz, coração ...  
 23 Mulheres rezando as lágrimas,  
 24 Passando as gotas na mão.

25 Aqui caíram as asas  
 26 Dos anjos. Rudes caminhos  
 27 Adornam covas pequenas  
 28 De urtiga branca e de espinhos;  
 29 Mais perto cheguei meus passos,  
 30 Mais e demais, de mansinho  
 31 As almas do chão revoaram:  
 32 Um bando de passarinhos.

33 Oh! aflições pequeninas  
 34 Em corações de brinquedos;  
 35 Em sono se desfolharam  
 36 Tuas roseiras de medo ...  
 37 Teus choros trazem relentos:  
 38 Ternuras de manhã cedo;  
 39 Oh! Cemitério da Infância  
 40 Abre a luz do teu segredo.

41 Carne, cinza, terra, adubo  
 42 Guardam mistérios mortais;  
 43 Meninos, depois adultos:  
 44 Os grandes canaviais ...  
 45 - Crescem bagas nos arbustos,  
 46 Como riquezas reais,  
 47 Pasta o gado nas planuras  
 48 Dos vastos campos gerais.  
 (Cardozo, 1960, p. 79-81).

“Cemitério da infância” foi publicado inicialmente em 1960, e reeditado em 1971-1979 nos livros *Poesias Completas*, e 2007- 2010 nas *Poesias Completas e Prosa*. Diante dessas reedições, e das considerações já mencionadas anteriormente referentes a algumas modificações nas poesias de Joaquim Cardozo, o poema não sofreu nenhuma modificação desde a sua primeira tiragem. Vale ressaltar que no ano de 1972, foi traduzido para o inglês por Elizabeth Bishop, na *An Anthology of twentieth-century brazilian poetry*<sup>13</sup>, como já mencionado anteriormente, além desse poema foi traduzido a “Elegia para Maria Alves.

---

<sup>13</sup> “Cemetery of childhood”

In the cemetery of Childhood  
 It was morning when I entered,  
 The flowers were in bloom,  
 So many I was dazzled...  
 It was morning, bright with dew,  
 When I reached my own country,  
 Of the smiling faces I saw  
 I'll remember very few.

From wide distances  
 My horse travelled swiftly,  
 Through night, across the night,  
 Searching by after-glow;  
 And I heard, ominous,  
 A remote, forgotten voice...  
 And the roosters crow and crow  
 - Sunrise sunflowers.

From behind those mountains,  
 Through the leagues of summer,  
 How many repeated steps  
 Tracking the same ground;  
 And along the roadsides:  
 Rosary, crom, and heart...  
 Women praying tears,  
 Their hands telling the drops.

Here the wings of the angels  
 Fell off. Homely paths  
 Adorn the small graves  
 With thorns and white nettles;  
 My steps came closer, closer,  
 Too close, stealthily:  
 The souls Hew up from the ground:  
 A flock of little birds

Oh! the small afflictions  
 In the hearts of toys!  
 Your sleeping rosebushes  
 Drop their leaves in fright...  
 Your grief brings evening dew,  
 Sweetness of early morning;  
 Oh! cemetery of Childhood,

O título, “Cemitério da infância”, que irá ser retomado no decorrer do poema (v. 1 e 39), sugere um tom fúnebre ao poema, o qual é reforçado através do campo semântico, por palavras que remetem a esse aspecto, tais como “cemitério” (v.1), “noite” (v.11), “aléns” (v.17), “chão” (v.20), “cruz” (v.22), “lágrimas” (v.23), “covas” (v.27), “almas” (v.31), “choros” (v.37), “carne” (v.41), “cinza” (v.41) e “terra” (v.41). Tais assertivas sugerem a imagem de uma elegia fúnebre voltada à infância, a qual lamenta a morte de determinado sujeito.

O poema vem acompanhado de uma menção a um período, mais especificamente à “Semana da criança, 1953”. Tal informação direciona-nos a uma data, 1953, momento em que estava em evidência a notícia de que o cientista Jonas Salk conseguiu criar uma vacina capaz de combater a pólio. A referida informação nos interessa, uma vez que no início da década de 1950, cerca de 35 mil pessoas se tornavam paralíticas nos EUA, tornando-se assunto no mundo inteiro. Todavia, essas vacinas, ao longo dos anos iniciais, acarretaram em cerca de 40 mil crianças alguns efeitos colaterais, 164 crianças ficaram paralisadas, e 10 crianças morreram, sendo chamado, então, pela mídia de “*Incidente Cutter*<sup>14</sup>”. Diante dessas informações, nota-se que o referido ano, 1953, foi importante no tocante ao avanço da medicina no combate à pólio, doença que era recorrente na referida década.

Afora essas informações, cabe analisarmos o referido poema, ao ponto de levantarmos quais questões da elegia são postos nessa produção. São quarenta e oito versos que compõe o poema, distribuídos em seis estrofes regulares de oito versos cada. Todos os versos são lançados no metro da redondilha maior, em outras palavras, de sete sílabas acentuadas variavelmente, mas com predomínio de marcação em 2, 4 e 7, como pudemos perceber em sua escansão:

No| ce|mi|té|rio| da in|fânc|ia (7 sílabas – 4, 7)  
 E|ra| ma|nhã| quan|do en|trei (7 sílabas – 1, 4, 7)

---

Reveal your secret light.

Flesh, ash, and earth  
 Feed mortal mysteries;  
 Children, then adults:  
 The big fields of cane  
 Like a king's ransom  
 Berries load the trees,  
 Cattle graze the levels  
 Of the vast common plain.

Tradução de Elizabeth Bishop (1972, p. 29-31), na *An Anthology of twentieth-century brazilian poetry*

<sup>14</sup> Tais informações circulam nos sites jornalísticos com o tema: “*Incidente Cutter*”.

Das| **plan|tas|** que| vi| flo|rin|do (7 sílabas – 2, 7)  
 De| **tan|tas|** me| des|lum|**brei** (7 sílabas – 2, 7)  
 E|ra| ma|**nhã**| re|lu|**zin|do** (7 sílabas – 1, 4, 7)  
**Quan|do** ao| **meu|** pa|is| che|guei (7 sílabas – 1, 3, 5, 7)  
 Dos| **ros|tos|** que| vi| sor|rin|do (7 sílabas – 2, 7)  
 De| **pou|cos|** me| lem|bra|rei | (7 sílabas – 2, 7)

Vi|nha| de| **lar|gas|** dis|tân|cias (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 No| **meu|** ca|va|lo| ve|**loz** (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 Pe|la| **noi|te|** so|bre a| **noi|te** (7 sílabas – 1, 3, 5, 7)  
 Na| pes|**qui|sa|** de ar|re|**bóis** (7 sílabas – 3, 7)  
 E o u|vi|a| si|**nis|tra|men|te** (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Lon|gín|qua es|que|**ci|da|** **voz** (7 sílabas – 2, 5, 7)  
**Ga|los|** can|ta|vam| can|ta|vam (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 Au|ro|rás |de| gi|ras|**sóis** (7 sílabas – 2, 7)

Por| **es|ses|** a|lén|s| de| **ser|rás** (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Pe|las| **lé|guas|** de| ve|rão (7 sílabas – 1, 3, 7)  
**Quan|tos|** **pas|sos|** re|pe|ti|dos (7 sílabas – 1, 3, 7)  
 Tri|lha|dos| no |mes|mo| **chão** (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Pe|las| **mar|gens|** das| es|tra|das (7 sílabas – 1, 3, 7)  
 Ro|sá|rio| **cruz|** co|ra|ção... (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 Mu|lhe|res| re|zan|do as| lá|gri|mas (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Pas|san|do as |go|tas| na| **mão** (7 sílabas – 2, 4, 7)

A|qui| ca|í|ram |as| a|sas (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 Aos| **an|jos|** |ru|des| ca|mi|nhos (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 A|dor|nam| co|vas| pe|que|nas (7 sílabas – 3, 4, 7)  
 De ur|ti|ga| **bran|ca e|** de es|pi|nhos (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 Mais| **per|to|** che|guei| meus |pas|sos (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Mais| e |de|**mais|** de|man|si|nho (7 sílabas – 4, 7)  
 As| **al|mas|** do| **chão|** re|voa|ram (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Um| **ban|do|** de| pas|sa|ri|nhos (7 sílabas – 2, 7)

Oh!| a|fli|çõe|s|pe|que|ni|nas (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 Em| co|ra|çõe|s| de| brin|que|dos (7 sílabas – 4, 7)  
 Em| **so|no|** se| des|fo|lha|ram (7 sílabas – 2, 7)  
 Tu|as| ro|sei|ras| de| **me|do** (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 Teus| **cho|ros|** tra|zem |re|len|tos (7 sílabas – 1, 2, 4, 7)  
 Ter|nu|ras| de|ma|**nhã** |ce|do (7 sílabas – 2, 6, 7)  
 Oh| ce|mi|té|rio| da in|fân|cia (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 A|bre a| **luz|** do| **teu|** se|gre|do (7 sílabas – 1, 3, 5, 7)

Car|ne| **cin|za|** ter|ra a|du|bo (7 sílabas – 1, 3, 5, 7 )  
 Guar|dam| mis|té|rios| mor|tais (7 sílabas – 2, 4, 7)  
 Me|ni|nos| de|**pois|** a|dul|tos (7 sílabas – 2, 5, 7)  
 Os| **gran|des|** ca|na|vi|ais (7 sílabas – 2, 7)  
 Cres|cem| ba|gas |nos| ar|bus|tos (7 sílabas – 1, 3, 7)  
 Co|mo| ri|que|zas| re|ais (7 sílabas – 1, 4, 7)  
 Pas|ta o|ga|do| nas| pla|nu|ras (7 sílabas – 1, 3, 7)  
 Dos| **vas|tos|** cam|pos| ge|rais (7 sílabas – 2, 4, 7)

As simetrias sonoras percorrem por todo poema, as quais nos sinalizam para uma associação ao gênero canção, uma vez que a musicalidade dos versos, que possuem

uma regularidade em torno da redondilha maior, recurso bastante usado no Trovadorismo, acima de tudo nas produções a partir das cantigas, como bem cita Goldstein (2005, p. 27 ), no livro *Versos, sons e ritmos*: “A redondilha maior, esse verso melódico, é muito frequente na letra de canções folclóricas e populares. Aparece ainda em poemas de todas as épocas, em Portugal e no Brasil”. Notamos, por exemplo, o uso recorrente da redondilha maior na literatura brasileira, como podemos destacar a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

No tocante às rimas, destaca-se a recorrência em torno das rimas consoantes em todas as seis estrofes, como podemos observar, por exemplo, em “entrei” (v. 2), “deslumbrei” (v. 4), “cheguei” (v.6) e “lembrei” (v.8), inseridas na primeira estrofe do poema. Tais rimas, dispostas nas últimas palavras de cada verso, contribui, no valor estético, na simetria dos sons, tornando o poema musical e com um ritmo recorrente. Veremos, a primeira estrofe para simplificar as referidas assertivas:

- 01 No cemitério da Infância
- 02 Era manhã quando entrei,
- 03 Das plantas que vi florindo
- 04 De tantas me deslumbrei...
- 05 Era manhã, reluzindo
- 06 Quando ao meu país cheguei,
- 07 Dos rostos que vi sorrindo
- 08 De poucos me lembrei.

O primeiro verso, “No cemitério da Infância”, remete ao título do poema, o qual apresenta uma imagem metafórica de um “cemitério vivo”, ocasionado pela memória sobre a infância. A palavra “Infância” está disposta com a inicial em maiúscula, a maiúscula alegorizante, o que amplia a questão para além de um sujeito específico e sua memória. Diante dessa imagem, o eu lírico se apresenta, e surge, na primeira estrofe, nove vezes, através dos verbos “entrei” (v.2), “vi” (v.3, 7), “deslumbrei” (v.4), “cheguei” (v.6) e “lembrei” (v.8), e dos pronomes oblíquos “me” (v.4,8) e “meu” (v.6).

As marcações diretas do próprio eu, relacionados à memória da infância, proporcionada pelos versos “No cemitério da Infância/ Era manhã quando entrei”, demarca o próprio sujeito, o que reafirma que a elegia mencionada se refere à temática fúnebre. A morte, então, não é, nesse primeiro momento, física, mas sim de uma infância perdida. É interessante ressaltar algumas considerações em torno da imagem da morte, pois segundo Ariés (2012, p. 98), “a morte é, para cada um, o reconhecimento de

um destino em que sua própria personalidade não é aniquilada, por certo, mas adormecida". Desse modo, mesmo com a imagem da morte diante de determinado sujeito, não se consegue por um todo esquecer a sua personalidade, uma vez que haverá alguém que irá retornar a sua imagem esquecida.

O sentimento da morte da infância, que, por sinal, é assunto do repertório da poesia brasileira moderna, como se pode verificar, por exemplo, em Vinícius de Moraes, em suas "Cinco elegias"<sup>15</sup>, é acionada nesta primeira estrofe, o qual os verbos no pretérito perfeito marcam o sujeito, como podemos perceber em "entrei" (v.2), "deslumbrei" (v.4), "cheguei" (v.6) e "lembrei" (v.8), e dos pronomes oblíquos "me" (v.4,8) e "meu" (v.6). Os exemplos aqui dispostos, referentes aos verbos, não somente marcam o ritmo, uma vez que todas possuem marcações fortes na última sílaba tônica, mas também evocam uma ação do passado. Nesse sentido, todo o ritmo do poema, que assume uma recorrência em 2, 4 e 7, é responsável não somente pela musicalidade dos versos, mas também, pela escolha semântica, nos direcionam a determinadas ações rememoradas pelo eu lírico.

A referida ação, que é evocada pelos verbos, se remete ao processo de rememoração do eu lírico, que iniciou através do verbo entrar (v.2), e se expandiu no verso "Das plantas que vi florindo" (v. 3). O termo "planta", elemento da natureza, é utilizado como metáfora para esse despertar das memórias esquecidas, uma vez que esse elemento da natureza encontra-se "florindo", o qual chama a atenção para essas lembranças, que, até então, estavam enterradas no "Cemitério da Infância".

O verso três e quatro, ligados por um *enjambement*, finaliza a ação do verbo "entrar", o que acarretou o "deslumbramento" (v. 4) do sujeito. Ora, o uso do referido verbo provoca, em seu sentido, uma alteração excessiva ocasionada pela visão, o que faz com que os olhos fiquem completamente abertos causados por essa perturbação, ampliando a conotação afetiva do impacto no sujeito. Há aqui uma ação de espanto, que incide sobre o espaço sonoro do poema através das consoantes oclusivas e a vogal aberta ("Das plantas que vi florindo/ De tantas me deslumbrei"), tais consoantes, ao serem bloqueadas por um obstáculo bucal, ao serem pronunciadas ocasionam um impacto, ou "explosão", ao ser anunciadas, como podemos notar na rima toante em "plantas" e "tantas", o que proporciona certa intensidade aos versos, e que força o leitor

---

<sup>15</sup> As *cinco elegias*, de Vinícius de Moraes foi escrita no período de 1937 a 1938. Obra de extrema importância no que se refere à transição do poeta e da sua poesia para outros vieses, tais como a sua temática, uma vez que envolve a morte da infância e a transição para a vida adulta.

à pronúncia mais lenta e aberta, enfatizando o espanto do eu lírico no tocante ao seu estado de “deslumbramento”.

Desse modo, nota-se que a primeira estrofe não somente introduz o sujeito ao espaço guardado das suas memórias, mas também revela que tais lembranças trouxeram inquietações que até então estavam esquecidas. Nota-se que nessa mesma estrofe, do verso cinco a oito, o sujeito lírico revela certa demarcação temporal referente ao momento da sua entrada no “Cemitério da Infância”:

- 05 Era manhã, reluzindo
- 06 Quando ao meu país cheguei,
- 07 Dos rostos que vi sorrindo
- 08 De poucos me lembrei

Destaca-se que o quinto verso, apresenta uma imagem positiva e ainda em andamento, de luz, referente ao momento no qual o sujeito foi invadido pelas memórias da infância, uma vez que o uso do gerúndio “reluzindo”, que já foi empregado também no verso três em “florindo”, é uma forma nominal que indica uma ação não finalizada, desse modo evocado no momento da sua enunciação. Nota-se que este verso traz também outra insinuação, afinal inicia-se com o termo “manhã”, que frequentemente é associado à metáfora da infância, também apresenta a ideia de início do dia, o amanhecer; em outras palavras, o que se dá no início de algo.

A imagem acima mencionada é concretizada no verso seis, “Quando ao meu país cheguei”, o que revela um espaço particular criado pelo eu lírico. O seu país situa-se em seu “Cemitério da Infância”, no espaço simbólico criado e revisitado pela memória. Nesse ambiente, surgem “rostos sorrindo” (v.7) e, ao mesmo tempo, um desejo íntimo de esquecimento (v.08). Vale ressaltar, algumas considerações em torno das lembranças da infância, haja vista que segundo Bergson (1999), em seu livro *Matéria e memória*, discute tais considerações, a partir de uma discussão em torno do sono:

Ora, é um fato de observação comum a "exaltação" da memória em certos sonhos e em certos estados sonambúlicos. Lembranças que se acreditavam abolidas reaparecem com uma exatidão impressionante: revivemos em todos os detalhes cenas da infância inteiramente esquecidas; falamos línguas que não lembrávamos sequer de ter aprendido. Mas nada mais instrutivo, a esse respeito, do que aquilo que acontece em certos casos de sufocação brusca, entre os afogados e os enforcados. O indivíduo, voltando à vida, declara ter visto desfilar diante dele, num tempo muito curto, todos os acontecimentos esquecidos de sua história, com suas mais ínfimas circunstâncias e na própria ordem em que se produziram (Bergson, 1999, p. 181).

O referido processo de rememoração pode surgir por meio de um acaso, através do sonho, ou qualquer situação que pode acionar essa lembrança. Desse modo, fatos que o sujeito cogita como esquecidos, podem ser acionados mediante estímulo cognitivo, sejam eles voluntários ou involuntários, o que encontra sua equivalência nas imagens poéticas.

Desse modo, nota-se, que a todo o momento dessa primeira estrofe, o eu lírico projeta uma imagem de confronto entre o cemitério (o objeto perdido) e a sua memória (a dor). Tais considerações se assemelham com o gênero aqui inserido, a elegia, uma vez que se refere ao espaço da confissão íntima, e é evocada pelo desejo elegíaco do sujeito em torno de algo que lamenta.

A segunda estrofe, o eu lírico desenvolve a imagem criada no verso cinco, “Era manhã, reluzindo”, e amplia para a criação de outras imagens:

- 09 Vinha de largas distâncias
- 10 No meu cavalo veloz,
- 11 Pela noite, sobre a noite,
- 12 Na pesquisa de arrebóis;
- 13 E ouvia, sinistramente,
- 14 Longínqua, esquecida voz ...
- 15 Galos cantavam, cantavam.
- 16 — Auroras de girassóis

O eu surge novamente no verso dez, “No meu cavalo veloz”, o que introduz não somente o eu lírico, mas adjetiva um animal, o cavalo, em torno da sua velocidade. Nota-se, que o cavalo apresenta uma simbologia, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 209), do desejo, uma vez que “se torna plenamente [...] símbolo da impetuosidade do desejo, da juventude do homem”. Nesse sentido, percebe-se certo direcionamento para o esmiuçar desse “Cemitério” ao qual o eu lírico se encontra.

A epístrofe é utilizada no verso onze, “Pela noite, sobre a noite”, para enfatizar a marca temporal do poema, uma vez que na estrofe cinco, foi anunciado o verso “Era manhã reluzindo”. Todavia, nota-se que o termo “noite” também pode ser utilizado como uma forma de tensão, uma vez que ele se encontra a procura de “arrebóis”, que é a cor avermelhada que surge no horizonte ao nascer ou pôr do sol.

Contudo, é relevante mencionar a referida imagem de tensão que é criada nesta segunda estrofe, pois o sujeito não somente cavalga pela noite, mas está em busca dos “arrebóis”, da claridade. Tais questões se afirmam, não somente pelos termos de tom

sombrio, na utilização das palavras “noite” (v. 11), “sinistramente” (v.13) e “esquecida voz” (v.14), mas também pela utilização de palavras que remetem a claridade, como podemos observar em “arrebóis” (v.12), “galos” (v. 15), “auroras” (v.16).

Diante dessas duas imagens, o sujeito é assombrado por vozes esquecidas (v.14), mas logo em seguida é despertado pelo cantar dos galos. É interessante mencionar a utilização do epizeuxa na palavra “cantar”, uma vez que reitera não somente a imagem do despertar, mas em conjunto com o animal, o galo, se remete à claridade, uma vez que segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 457), “O galo é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol”. Dessa forma, por anunciar o sol, o momento de tensão do verso é quebrado por um mais suave.

Vale notar que não somente é posto a imagem do galo cantando, mas também de uma “- Auroras de girassóis”. Esse verso vem acompanhado pelo travessão, sinal de pontuação responsável pela menção ao discurso direto de um sujeito. Tal menção não somente finaliza a segunda estrofe, mas altera o tom do poema, que até então predominava o aspecto de rebaixamento do sujeito, para um aspecto mais esperançoso, uma vez que é “Símbolo de luz e de plenitude prometida, a aurora jamais cessa de ser a esperança em cada um de nós” (Chevalier; Gheerbrant, 2019, p. 101).

Da mesma forma que observamos em “Canto do homem marcado”, aqui também podemos notar que esses momentos de tensão nas elegias cardozianas podem se assemelhar ao procedimento dual do dístico elegíaco, aqui em forma de uma contraposição entre duas imagens distintas. Nesse caso, entre os versos, nota-se uma tensão entre as noites escuras e sinistras, e o despertar de uma claridade, o que revela que o eu lírico está em busca de algo positivo, mesmo em meio ao seu “cemitério da Infância”.

Em conformidade com as imagens criadas, na terceira estrofe, o eu lírico desaparece de si mesmo, haja vista que nas duas estrofes anteriores havia marcações fortes em torno do eu:

- 17 Por esses aléns de serras,
- 18 Pelas léguas de verão,
- 19 Quantos passos repetidos
- 20 Trilhados no mesmo chão;
- 21 Pelas margens das estradas:
- 22 Rosário, cruz, coração . . .
- 23 Mulheres rezando as lágrimas,
- 24 Passando as gotas na mão.

A aliteração em torno da repetição da consoante sonora “s” percorre por todos os versos dessa estrofe, introduzindo o que, ao se distanciar do eu lírico, projeta imagens que afastam o sujeito das suas memórias. Todavia, a imagem da morte norteia esses versos, acima de tudo, pelas escolhas lexicais, tais como “aléns” (v. 17), “chão”, “rosário” (v.22), “cruz” (v.22), “rezando” (v. 23), “lágrimas” (v.23) e “gotas” (.24). Toda a estrofe permeia, através dos recursos sonoros e semânticos, por um tom de distanciamento e morte. Nesse sentido, a imagem da morte parece ser projetada para o outro, e não somente as das memórias do eu lírico (questão essa que dominava o poema).

Todavia, é relevante notar que essa estrofe mantém a imagem de distanciamento inserida nas estrofes anteriores. Nota-se, por exemplo, que a primeira estrofe inicia com “Cemitério da Infância” (v.1), um lugar esquecido, guardado na memória; já a segunda, “Vinha de largas distâncias” (v.9), remete-se, também, a um lugar afastado; e, por fim, a terceira estrofe inicia com o verso: “Por esses aléns de serras” (v. 17), mantendo a perspectiva de distanciamento entre as imagens projetadas pelo eu lírico, o qual é reforçado pelo neologismo em torno da palavra “além”, que amplia o sentido da palavra para algo mais profundo e denso. É interessante mencionar, que a ideia de distância se refere, no sentido geral, a um espaço temporal, todavia, no poema se nota, pelas escolhas linguísticas, que ela é metaforizada como uma distância espacial. O que cada uma possua em suas especificidades é que a primeira e a segunda são marcados pela presença constante do eu lírico, já a terceira ocorre não somente um distanciamento físico, mas também projeta outros sujeitos em seus estados de luto: “Mulheres rezando as lágrimas” (v.23).

Todas essas imagens são levantadas em torno de espaços que se repetem, e a anáfora dos versos dezoito e vinte e um (“**Pelas** léguas de verão” e “**Pelas** margens das estradas”) reitera essa proposição, uma vez que se remetem à espaços percorridos.

Esses mesmos espaços, se assemelham ao “Cemitério da Infância” do próprio eu lírico, uma vez que não somente está inserido em um lugar afastado, “aléns de serras” (v.17), mas também possui o mesmo tom de tensão inserido nas imagens já projetadas pelo sujeito, o qual apresenta que nesse percurso viu “Rosário, cruz, coração...” (v.22). Nota-se que esse verso, além de cada palavra estar isolada pela vírgula, possui o sinal das reticências ao final, que pode indicar emoção, reflexão ou suspensão do verso. Ora, a imagem de sepultamento projetado pelos termos “chão” (v.20) e “cruz” (v.22), se

concretizam em torno desse verso, o qual é finalizado nos versos seguintes com a imagem das mulheres rezando.

Nesses espaços percorridos, surge então a estrofe a qual ocorre a concretização da morte, que, até então, estava sendo anunciada nas estrofes anteriores:

- 25 Aqui caíram as asas
- 26 Dos anjos. Rudes caminhos
- 27 Adornam covas pequenas
- 28 De urtiga branca e de espinhos;
- 29 Mais perto cheguei meus passos,
- 30 Mais e demais, de mansinho
- 31 As almas do chão revoaram:
- 32 Um bando de passarinhos.

A estrofe inicia com uma marcação em torno do advérbio de lugar, “aqui” (v.25), o qual faz referência ao espaço preciso, e ao que já estava sendo revelado nas estrofes anteriores. Nota-se, que diante desse espaço, e com *enjambement*, caem “as asas dos anjos” (v.22, 26), em outras palavras, ocorre a concretização da morte.

Nota-se que a palavra anjo é uma referência direta à pureza e ao divino, e ao mesmo tempo, no poema, está relacionado à imagem da “Infância” (v.1), ao qual se forma em torno de “covas pequenas” (v.27). Ora, nessa estrofe facilmente podemos relacionar à imagem de uma criança, não somente pela menção a “covas pequenas”, mas pelo uso recorrente do diminutivo, como podemos observar em “mansinho” (v.30) e “passarinho” (v.32).

As asas dos anjos caíram em caminhos desagradáveis, “Rudes caminhos” (v.26), os quais norteiam pequenas covas enfeitadas. Os adornos aqui mencionados, são de urtigas e espinhos, ou seja, doloridos, que ferem. E, diante dessa atmosfera, o eu surge novamente com a utilização do verbo no pretérito perfeito “cheguei” (v.29) e do pronome possessivo “meus” (v.29).

O eu, que estava oculto, surge e enfatiza, pelo uso da paronomásia em “Mais e demais, de mansinho” (v.30), a sua chegada cautelosa diante dessas imagens criadas no poema. O que chama a atenção, nesses versos, é o fato, mesmo sutil da sua abordagem, ter espantado os “passarinhos”, metáfora utilizada em torno das almas pertencentes às covas.

Desse modo, o sujeito encontra-se sozinho em um espaço de covas, urtigas e espinhos. A morte, nessa parte do poema, não é mais a do outro, mas sim a personificação da finitude da vida do eu lírico, o que evoca o clamor, através do uso da interjeição “oh!” e o eu lírico se direciona ao “Cemitério da Infância”:

33 Oh! aflições pequeninas  
 34 Em corações de brinquedos;  
 35 Em sono se desfolharam  
 36 Tuas roseiras de medo ...  
 37 Teus choros trazem relentos:  
 38 Ternuras de manhã cedo;  
 39 Oh! Cemitério da Infância  
 40 Abre a luz do teu segredo.

41 Carne, cinza, terra, adubo  
 42 Guardam mistérios mortais;  
 43 Meninos, depois adultos:  
 44 Os grandes canaviais ...  
 45 - Crescem bagas nos arbustos,  
 46 Como riquezas reais,  
 47 Pasta o gado nas planuras  
 48 Dos vastos campos gerais.

As duas últimas estrofes se voltam ao resultado de todas as imagens criadas no decorrer do poema, as quais direcionam para uma suposta infância perdida, e até então, esquecida, pelo eu lírico.

O clamor oriundo da interjeição “oh!” (v.33), também irá retornar, no verso 39 “Oh! Cemitério da Infância”. A invocação da imagem título do poema, traz certo desfecho ao seu trajeto exaustivo diante desse espaço.

Da mesma forma, é almejado pelo eu lírico a revelação dos segredos (v.40) ocultos e até então esquecidos dentro do cemitério da infância, uma vez que é foi guardado nesse espaço histórias de “meninos, depois adultos” (v.43). Todas as informações levantadas, levam à menção de um apagamento do sujeito em torno da sua infância.

Nota-se, então, que a elegia, a qual é caracterizada pelo universo da confissão íntima, nesta canção elegíaca é marcada pela tensão que envolve a trajetória individual do eu lírico, em torno do processo de rememoração da sua dor.

As memórias da sua infância estavam perdidas, impossíveis de ser acionadas. Todavia, diante do confronto com a perda, a tensão elegíaca, o sujeito é posto diante de um “cemitério” que foi enterrado as suas memórias da infância. Nesse sentido, o poema que se amparava na construção de imagens oriundas do passado, se inclinava na tristeza pessoal de um processo de rememoração da sua infância.

A emotividade do poema, evocada pelo uso da interjeição, é seguida por formulações que revelam o medo (v. 36) e a tristeza (v.37) do eu lírico. Todavia, é relevante mencionar, que como a canção elegíaca “Cemitério da Infância” se trata de

um poema que se constrói através da memória individual do sujeito, constitui-se, como pudemos observar na leitura das estrofes anteriores, em temporalidades distintas: inicialmente o passado foi posto, marcado pela utilização dos verbos no pretérito perfeito; em seguida foi revelado imagens do presente, do exato momento em que o sujeito se depara com algumas imagens da morte, como pudemos observar na quarta estrofe, “Aqui caíram as asas” (v.25).

Diante dessas considerações, nota-se que só é possível entrever as imagens criadas nesta canção elegíaca se levarmos em consideração a experiência individual do eu lírico a qual estava sendo revelada aos poucos no decorrer do poema. A exterioridade dos espaços longos e distantes, em conjunto com o lamento e tensão em percorrer esses espaços, nos permite olhar o âmago da dor inserida no eu lírico, uma vez que lamentou em sua canção elegíaca em torno do sepultado de uma infância perdida.

### **A saudade amorosa em “Volta! Maria!” (Elegia amorosa)**

A elegia, como já discutido nas seções anteriores, possui um dos discursos mais íntimos e dolorosos do gênero lírico. Da mesma forma, o gênero canção também possui a mesma feição no tocante ao seu conteúdo, entre os poetas de todas as épocas foi constantemente utilizada, em grande parte, para se referir à pessoa amada.

Na poesia de Joaquim Cardozo surgem vários nomes femininos em suas produções, como se observa, por exemplo, “Josefa”, inserida no poema “Recordações de Tramataia”; “Mariana”, “Poema dedicado a Maria Luiza”, “Elegia para Maria Alves”, “Rosalina”, “Ainda Teresa”, cujos títulos já nomeiam o nome feminino e entre outros poemas.

Neste item iremos nos delimitar a canção “Volta! Maria”, inserida na obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias*, para discutirmos o aspecto elegíaco presente nesta canção, a qual se instaura em um tom de desespero e saudade:

Desde que tu me deixaste  
Ouço um gemido lá fora  
À porta de nossa casa  
Toda noite o vento chora

Desde que tu me deixaste  
  
Nesta casa que inda é tua  
Ninguém mais há de morar  
Nela fico abandonado

Para sempre a te esperar  
 Nesta casa que inda é tua  
 Desde o dia em que partiste  
 Toda noite o vento chora.  
 Sem saber fico pensando,  
 A voltar, por que demoras?  
 Desde o dia em que partiste  
 Volta para mim de novo  
 Traz-me de novo os teus olhos  
 Traz-me, de novo, o teu rosto  
 Teu corpo belo e querido;  
 Traz-me de novo a alegria  
 Volta! Volta!  
 Volta! Maria!  
 (Cardozo, 1981, p. 34-35).

O poema “Volta! Maria”, como mencionado anteriormente, faz parte da obra *Um livro aceso e nove canções sombrias*, publicada postumamente em 1981, a qual está inserida na seção “Cantigas de retirante”, seção esta que possui mais três poemas, a saber: “I cantoria”, “É o meu mar” e “Rosalina”.

O seu tom é voltado ao discurso da saudade, uma vez que o sujeito em todo poema revela a sua saudade amorosa, e, desse modo, seu estado melancólico em torno do abandono da mulher amada. Todavia, em nenhum momento do poema é revelado, diretamente, os motivos pelos quais ocorrem o seu desaparecimento, seja por abandono, doença ou morte.

Desde o título, nota-se uma menção direta a um nome feminino, “Maria”, haja vista que está relacionado ao lamento posto pelo eu lírico do poema. É um canto da saudade amorosa, e ao mesmo tempo, um canto elegíaco – de uma dor e desesperança, como iremos discutir a seguir. Ocorre aqui não somente o chamamento direto ao nome de uma mulher, mas também o desejo sincero do sujeito de retorno da sua amada.

Nesse panorama, o poema é dividido em nove estrofes, o qual são quatro quartetos, quatro monósticos, e uma estrofe de um dístico. Quase todos os versos são constituídos pelo metro da redondilha maior, ou seja, com sete sílabas acentuadas variavelmente, mas com predomínio de marcação em 1, 4 e 7:

**Des|de| que| tu| me| dei|xas|te - (7 sílabas – 1, 4, 7 )**  
**Ou|ço um| ge|mi|do| lá| fo|ra - (7 sílabas – 1, 4,6,7)**  
**À| por|ta| de| nos|sa| ca|sa - (7 sílabas – 1, 2, 5, 7)**

**To|da| noi|te o|ven|to| cho|ra** - (7 sílabas – 1, 3, 5, 7 )

**Des|de| que| tu| me| dei|xas|te** - (7 sílabas – 1, 4, 7 )

**Nes|ta| ca|sa| que in|da| é| tua** - (7 sílabas – 1, 3, 5, 7 )

**Nin|guém| mais| há| de| mo|rar** - (7 sílabas – 2, 4, 7 )

**Ne|la| fi|co a|ban|do| na|do** - (7 sílabas – 1, 3, 7 )

**Pa|ra| sem|pre a|te es|pe|rar** - (7 sílabas – 1, 3, 7 )

**Nes|ta| ca|sa| que in|da| é| tua** - (7 sílabas – 1, 3, 5, 7 )

**Des|de o| di|a em| que| par|tis|te** - (7 sílabas – 1, 3, 7 )

**To|da| noi|te o| ven|to| cho|ra** - (7 sílabas – 1, 3, 5, 7 )

**Sem| sa|ber| fi|co| pen|san|do** - (7 sílabas – 3, 4, 7 )

**A| vol|tar| por|que| de|mo|ras?** - (7 sílabas – 3, 7 )

**Des|de o| di|a em| que| par|tis|te** - (7 sílabas – 1, 3, 7 )

**Vol|ta| pa|ra| mim| de| no|vo** - (7 sílabas – 1,3,5, 7 )

**Traz-| me| de| no|vo os| teus| o|lhos** - (7 sílabas - 1, 4, 6, 7 )

**Traz-| me| de| no|vo o| teu| ros|to** - (7 sílabas – 1, 4, 6,7 )

**Teu| cor|po| be|llo e| que|ri|do** - (7 sílabas – 1, 2, 4, 7 )

**Traz -| me| de| no|vo a a|le|gri|a** - (7 sílabas )

**Vol|ta,| vol|ta** - (3 sílabas)

**Vol|ta,| Ma|ri|a** - (4 sílabas)

Como já pudemos observar no decorrer das análises anteriores, o metro da redondilha maior é bastante utilizado por Joaquim Cardozo em suas canções, ao qual não somente contribui para a musicalidade dos versos, mas também revela uma opção recorrente de seguir a tradição desse gênero. Da mesma forma ocorre com o ritmo, que marca a última sílaba tônica de cada verso, e reforça o aspecto sonoro do poema. É relevante notar, que embora os dois últimos versos possuam métrica distintas, 3 e 4 sílabas poéticas, se juntarmos contemplará o uso da redondilha maior, o que apresenta certa conformidade em todos os versos que se apresentam neste poema.

Na primeira estrofe, que é norteada por um *enjambement*, o eu lírico marca um aspecto temporal, através da utilização da preposição “Desde” (v.1), do momento exato que iniciou o seu estado de melancolia. O outro, “tu” (v.1), e o sujeito, “me” (v.1), surge já no primeiro verso do poema, acompanhado pelo verbo deixar no pretérito perfeito para enfatizar a causa do seu sofrimento.

O primeiro verso, que surge também na estrofe isolada que vem a seguir, serve como uma espécie de refrão, o que também não se desvincula da ideia fixa em torno do sujeito referente ao abandono da mulher amada.

O campo lexical da primeira estrofe norteia uma imagem de saudade e choro, como se observa nos versos três e quatro, “À porta da nossa casa/ Toda noite o vento chora”). Nesse sentido, o barulho do vento ao bater na porta projeta um ruído no eu lírico que o faz lembrar da chegada da amada.

Outro aspecto importante revelado pelo eu lírico nesta primeira estrofe é a menção a “nossa casa” (v.3), o qual permite-nos associar à imagem de pertencimento, ou seja, de uma união estável entre os dois sujeitos.

A segunda estrofe contém apenas um solitário verso, mas que retoma as ideias da estrofe anterior. O verso refrão, “Desde que tu me deixaste”, carrega consigo um aspecto de julgamento externado pelo eu lírico. Acusando a sua amada por ser a responsável por seu estado de sofrimento e abandono. Essa mesma estrofe, abre espaço, através de um *enjambement*, para o surgimento da terceira estrofe:

Nesta casa que inda é tua  
Ninguém mais há de morar  
Nela fico abandonado  
Para sempre a te esperar

O sujeito lírico não somente revela o seu estado de abandono, mas também a sua ligação, mesmo diante da ausência, com a sua amada, uma vez que mesmo diante da sua partida, a casa ainda continua sendo dela (v.6), e que promete, mesmo que demore, viver sozinho naquela casa à espera da amada.

Mesmo diante dessas considerações, não descartamos a possibilidade de ausência pela morte da amada, e assim essa canção ser próxima da elegia tradicional clássica. Ora, nota-se que, a todo momento, no decorrer dos versos são levantadas imagens referentes à ausência da mulher amada, há menção do eu lírico à espera de um retorno. Todavia, é sabido mencionar que para o sujeito enlutado a percepção da morte é lenta, e, alguns casos, não aceita. Desse modo, esta canção pode se referir ao canto do homem enlutado em torno da saudade melancólica da mulher amada. Nota-se, por exemplo, estas considerações nos versos oito e nove, “Nela fico abandonado”/ “Para sempre a te esperar”, uma vez que mesmo na impossibilidade de retorno, oriundo da morte, ele se sacrifica em seu estado solitário e melancólico.

Outro ponto que leva a menção à morte da amada, se refere ao termo “Para sempre” (v. 9), uma vez que contrapõe ao “felizes para sempre”, frase tão mencionada nos casamentos. Nesse sentido, mesmo diante dessa impossibilidade de encontro, o

sujeito se ensimesma para um mundo próprio, em um espaço físico tão familiar a pessoa amada.

A interrogação no final da quinta estrofe reitera as mesmas imagens já formuladas na primeira estrofe do poema, o qual confirma, mais uma vez, o seu estado melancólico que o faz voltar à ideia fixa de abandono que envolve a ausência da sua amada. A melancolia surge, então, na recorrência em torno da ausência, a qual prende o eu lírico em um tempo e espaço específico que não permite uma perspectiva de futuro. A canção torna-se inevitável, uma vez que o melancólico preso em sua própria condição recorre à canção como única companheira e mediadora.

É relevante notar, que a forma do poema é norteada por um jogo de uma quadra e um monóstico. Ora, como já discutimos nas seções anteriores, Cardozo tem uma forma particular na construção dos seus versos, que muito se assemelha a ideia de dístico elegíaco. Nesse caso, podemos notar que os monósticos servem como verso refrão de tensão, uma ideia fixa, no poema, o qual levanta os motivos pelo qual se sente abandonado; já as quadras, são as implicações desse abandono diante da sua condição.

Da mesma forma, nota-se que ocorre um encadeamento em todo o poema, pois é reiterado o primeiro verso de cada estrofe no início da estrofe seguinte, como podemos notar no verso 1, 5; v. 6, 10; v.11, 16. Tal recurso não somente revela o estado melancólico do sujeito, que se vê ensimesmado nas palavras, mas reforça a imagem de ideia fixa presente no eu lírico. Nesse sentido, a forma do poema, em conjunto com a perspectiva da canção elegíaca já discutida neste capítulo, reitera uma atitude do sujeito que muito corrobora com a imagem de abandono construída no poema.

No entanto, é importante nos atentarmos ao campo semântico que envolve todo poema, uma vez que ocorrem reiterações fortes em torno da imagem de abandono, como podemos observar, por exemplo, nos versos 1 e 5 (“Desde que tu me deixaste”), verso 9 (“Para sempre a te esperar”), verso 11 e 15 (“Desde o dia em que partiste”), versos 21-22 (“Volta! Volta”/ Volta! Maria!”).

Da mesma forma, o campo semântico revela um tom misterioso no discurso do eu lírico, especialmente nos versos 2 (“Ouço um gemido lá fora”); 9 (“Para sempre a te esperar”); e 13-14 (“Sem saber fico pensando,/ A voltar, por que demoras?”). O tom elegíaco está presente em quase todo o poema, o qual formula uma imagem de luto em torno do estado do eu lírico, e, assim, apresenta características de um sujeito envolvido pelo luto, ao se mostrar confuso ao ouvir vozes, e, como já mencionamos, na utilização do verso “Para sempre a te esperar”.

A perda de interesse pelo mundo externo justificaria a menção do eu lírico em torno da imagem do “Para sempre a te esperar”, todavia, nota-se que a referida característica é um ponto recorrente em torno do sujeito enlutado, uma vez que ocorre como uma reação à perda de uma pessoa amada. Nesse caso, facilmente ocorre o afastamento do enlutado com o mundo e as ações externas:

Nesta casa que inda é tua  
Ninguém mais há de morar  
**Nela fico abandonado**  
**Para sempre a te esperar**

A ausência de Maria ocasiona o afastamento do sujeito com o mundo. Em nenhum momento o sujeito revela os motivos pela perda, talvez ele os desconheça, ou, através do luto, esconde-os em meio a sua tristeza.

Neste sentido eu lírico na sétima estrofe menciona partes do corpo da mulher amada, como se nota nos versos 17-19 (“Traz-me de novo os teus olhos”/ “Traz-me, de novo, o teu rosto”/ “Teu corpo belo e querido;”). O discurso do poema, se direciona ao desespero, uma vez que o paralelismo “Traz-me”, nesses dois versos, aponta para duas partes ligadas a identidade da mulher: os olhos e o rosto. Todavia, é somente no verso dezenove que o eu lírico evoca o corpo da amada, “Teu corpo belo e querido”. O uso dos adjetivos “belo” e “querido” caracteriza o corpo da mulher amada, levanto o discurso para o tom erótico, enfatizando que a sua saudade vai além de um mero estado de abandono, mas sim de desejo por Maria.

Contudo, a imagem erótica referente ao corpo de Maria evoca no sujeito um breve e solitário verso conclusivo: “Traz-me de novo a alegria”. O retorno, que surge no poema com uma imagem de impossibilidade, transformaria o estado de ânimo do eu lírico. Todavia, ao se deparar, mais uma vez, com o abandono da sua amada, e com o desejo esperançoso de retorno, o sujeito finaliza o poema:

Volta! Volta!  
Volta! Maria!

O uso do epizeuxa finaliza o poema, através de um último ato de clamor e desespero. A palavra “volta” se repete três vezes nesses versos, o que reitera o seu desejo íntimo em torno do retorno da sua amada, e se relaciona ao número de repetições, uma vez que o número três simboliza, de acordo com Chevalier e

Gheerbrant (2019, p. 899), “é um número perfeito, a expressão da totalidade, da conclusão: nada lhe pode ser acrescentado”

Diante dessas considerações, nota-se que o poema “Volta! Maria” é uma das canções que revelam intimamente os estados de tensão e desespero do eu lírico. Ocorre uma menção direta ao nome a qual a canção se destina, e da mesma forma, é levantado no poema o estado psicológico ao qual o sujeito se encontra.

O discurso elegíaco surge neste poema pela perspectiva intimista ao qual o discurso é voltado. Nesse sentido, é pertinente mencionar que a canção aqui em pauta é de uma tensão e de um desespero; a desesperança em torno do retorno da mulher amada, a qual o sujeito na impossibilidade de revê-la não consegue enxergar uma perspectiva de futuro.

Da mesma forma esta é uma canção de uma saudade e de uma melancolia, que através das suas tensões elegíacas, retorna à canção para externa a sua dor. O aspecto elegíaco das canções, na poesia de Cardozo, possui uma tendência a evocar temas de um desespero de forma suave e repleta de tensões. Este é, em seu sentido amplo, a revelação elegíaca de uma saudade amorosa – que, talvez, pela impossibilidade do encontro, se fixa na canção como forma de exteriorização do seu lamento.

Por fim, resta-nos aqui afirmar que a utilização do canto elegíaco na poesia de Joaquim Cardozo expressa à intimidade do eu lírico; e, neste sentido, este canto é doloroso, contemplativo e, por fim, repleto de tensões. Todavia, cabe ao estado contemplativo, na impossibilidade de viver, recorrer à elegia como forma unicamente aceitável de externar a sua melancolia. Tais questões ampliam algumas considerações já discutidas nos itens anteriores referentes à compreensão de como a literatura do século XX, e de maneira direta alguns poemas de Joaquim Cardozo, apresenta um sujeito em crise consigo mesmo, marcada por uma melancolia existencial, o que revela a complexidade e a profundidade da condição humana, através de uma visão melancólica e profunda sobre o sujeito do século XX.

## CAPÍTULO 3

### *Prelúdio e elegia de uma despedida*

*Prelúdio e elegia de uma despedida* teve sua apresentação inicial nas publicações cuidadosas das edições Hipocampo, em 1952, com uma tiragem artesanal de apenas 116 exemplares. Tal conjectura tenha, talvez, restringida a fortuna crítica no tocante ao poema, uma vez que o acesso à apreciação da obra foi limitado pela pouca tiragem dos exemplares. Foi apenas duas décadas depois, que essa composição autônoma foi republicada no livro *Trivium* (1970-1971), o que proporcionou mais visibilidade e acesso à produção, todavia também contribuiu a propagação da informação errônea de que este poema fazia parte de *Trivium*, e não de uma produção autônoma já publicada, o que acarretou como iremos perceber mais adiante, alterações editoriais de versos e recursos estilísticos.

Ademais, vale ressaltar que *Prelúdio e elegia de uma despedida* é um poema que se apresenta de maneira singular na obra de Cardozo, uma vez que, embora o pernambucano tenha produzido elegias com os seus mais variados temas e efeitos, aqui ocorre de forma abundante à junção de gêneros, como é o caso, por exemplo, processo declamatório da ópera musical. Cardozo já sinaliza para a presença dessas vozes no prefácio do livro, o qual destaca que:

Neste poema procuro realizar uma composição poética a quatro vozes que, todavia, deixaram de ser rigorosamente indicadas no texto, facultando assim aqueles que, por acaso, desejem interpretá-lo, a liberdade de fazer a distribuição final julgada mais apropriada quanto ao valor das vozes, as partes que cabem a cada uma, as que devem ser declamadas em uníssono, etc.

Na poesia cantada já existe este processo declamatório na ópera musical, que foi no seu início, como se sabe, uma tentativa de restauração da poesia grega, são comuns os duetos, tercetos, quartetos, etc. Acho que este processo deve ser tentado igualmente na poesia falada, pois que na anterior quase todos os valores poéticos são modificados pelas inflexões do canto e se perdem no volume e no ritmo musical, mesmo quando são os belos versos de Hugo Hofmannsthal no *Cavaleiro da rosa* de Strauss.

Achei também de bom alvitre anotar certas passagens do poema que me não parecem facilmente apreendidas; essa necessidade já foi sentida por Eliot no *The Waste Land* e por Rainer Maria Rilke que deixou em cartas e através de conversas com amigos, muita informação preciosa para a compreensão poética de suas Elegias e Sonetos. Bernard Shaw viveu fenômeno semelhante ao compor suas peças teatrais, não somente dando forma quase lírica às rubricas, como também explicando em prefácios a motivação artística de suas peças (Cardozo, 1952, s/p).

As quatro vozes apresentadas por Cardozo não estão, como mencionado pelo poeta, expressa de maneira direta no texto, o que possibilita ao leitor a sua apreciação de forma autônoma. Todavia, percebem-se alguns recuos em estrofes e versos que podem sinalizar o surgimento e/ou mudança de tom na produção lírica, o que nos itens seguintes iremos discutir de maneira mais detalhada. Optamos, então, em seguir esta nota do autor na análise abaixo, haja vista que, embora possa ser um jogo do poeta com o leitor, em nossa interpretação tais informações foram relevantes para ampliarmos as discussões sobre o poema.

Na mesma proporção, a fortuna crítica do poeta mencionou alguns pontos relevantes que valem a pena alguns comentários, tais como a temática da noite e a condição humana, colocando-os como fatores essenciais no poema:

A pátina melancolizante não deixa de despontar aqui e ali, atingindo expressão mais incisiva, por exemplo, quando se observam, em “Prelúdio e elegia de uma despedida”, o fascínio e a angústia congeniais da inscrição humana na paisagem de uma **noite** total. É quando se delineiam “as curvas de nosso grito”, lacinante ressonância da retração da totalidade dos entes à presença do homem, o que só faz percutir “de nós, a ausência e o vazio” (Cardozo, 1979, p 120.) (Gesteira, 2019, p. 17-18).

É em meio a uma despedida noturna que alguns leitores de Cardozo fizeram as suas leituras em torno de *Prelúdio e elegia de uma despedida*. Contudo, nota-se que Gesteira reiterou a melancolia como fio condutor, o qual não é somente aspecto oriundo do gênero, elegia, mas também uma expressão do próprio eu lírico diante da atmosfera noturna.

Fernando Py, no livro *Chão da crítica* (1984), também destacou o ambiente noturno como tema central do poema, e acrescentou a densidade lírica presente nos versos:

De todas as coletâneas insertas nas *Poesias completas* é *Trivium* a que guarda maior densidade, se não unidade harmônica, apesar de composta ao longo de dezoito anos: 1952-1970. “Prelúdio e elegia de uma despedida” oferece uma estrutura cíclica na qual o tema-palavra “noite”, de aspecto multissêmico, é explorado de diversas formas por efeito de metonímia e de metáfora, desde o significado primordial de fenômeno resultante do movimento de rotação da Terra, até alusões fantásticas que servem às maravilhas ao clima de mistério e magia que se instaura no transcorrer (Py, 1984, p. 80).

Percebe-se que Py coloca *Prelúdio e elegia de uma despedida* como poema integrante de *Trivium*, e não como obra isolada. Como discutido anteriormente, devido a pouca tiragem do livro de 1952, poucos tiveram acesso à primeira publicação o que

ocasionou tais observações. Todavia, também é relevante mencionar que Py colocou este poema como o de maior densidade, e que possui elementos formais e estilísticos que proporcionam um clima de mistério e magia no decorrer do poema.

O referido poema não é somente mais uma produção elegíaca de Joaquim Cardozo, mas sim aquele que melhor se destacou perante a sua fortuna crítica, e que trouxe uma produção singular em sua obra, tanto por sua extensão, como também pelos procedimentos poéticos utilizados pelo poeta pernambucano. Diante dessas colocações iniciais, partiremos para a leitura do poema, o qual será dividida em suas três partes para melhor discussão em torno das suas questões formais e, por conseguinte, interpretativas. Diante disso, abaixo segue o poema na íntegra, em sua versão publicada em livro impresso de 1952, pelas Edições Hipocampo<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> Atualmente o acesso ao livro *Prelúdio e elegia de uma despedida* é raro, diante disso, para que os leitores tenham acesso à obra, e, por conseguinte, a sua apreciação, optamos em colocá-la na íntegra, em sua versão inicial de 1952 pelas Edições Hipocampo.

*Joaquim Cardozo*

**PRELÚDIO E ELEGIA  
DE UMA  
D E S P E D I D A**



1952

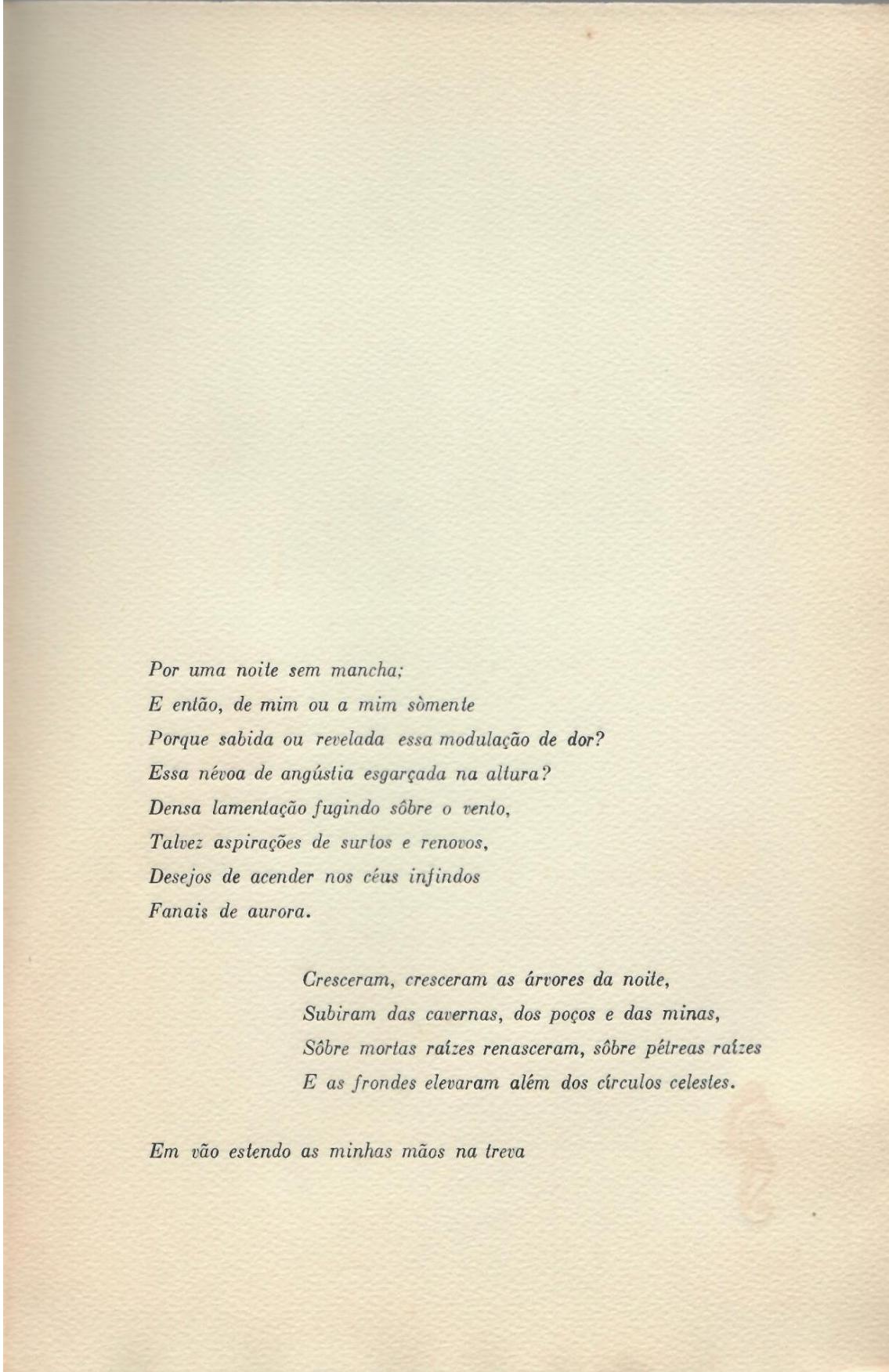
## I

*N*o seio dessa noite ouvi um chôro prolongado.

*Pareceu-me, a princípio, que era o vento  
Agitando as árvores do jardim,  
Ou que eram vozes distantes, em serenata;  
Mas era um pranto, um pranto tão sentido,  
Tão perfeito e derramado  
Como se descesse das estrélas  
Como se viesse das montanhas  
Como se subisse da terra fria ou da noite das águas,*

*Mas, porque choravam?*

*Tão longe eu me sentia, tão lento e ilimitado  
Descendo das vertigens, das vertentes solitárias  
Para a planície estagnada, deserta e comovida,*



*Por uma noite sem mancha;  
E então, de mim ou a mim sómente  
Porque sabida ou revelada essa modulação de dor?  
Essa névoa de angústia esgarçada na altura?  
Densa lamentação fugindo sobre o vento,  
Talvez aspirações de surtos e renovos,  
Desejos de acender nos céus infindos  
Fanais de aurora.*

*Cresceram, cresceram as árvores da noite,  
Subiram das cavernas, dos poços e das minas,  
Sobre mortas raízes renasceram, sobre pétreas raízes  
E as frondes elevaram além dos círculos celestes.*

*Em vão estendo as minhas mãos na treva*

*Para colhêr o fruto do contacto imaturo,  
Para alcançar a flor da exigente esperança,  
Das primícias da forma o antecipado alcance  
E do contorno exul a urgência da lembrança.  
Em vão concentro o olhar nesse negro tecido  
E busco distinguir as sombras disponíveis  
Aos apelos do dia, aos êxtases da cõr:*

*Variedades de escuro na imanência de azuis e de vermelhos,  
A própria, a mesma, a lídima e pressaga substância  
Que do opaco e do fecundo da amplidão telúrica  
As flôres trazem em suas mãos de pétalas.  
Oh! noite de terra vegetal, de húmus e de estrume!  
Em vão! Por tôda parte o vulto da recusa,  
O Avesso, o Detrás, o Por baixo, o De permeio,*

*Multidão de velados rostos, luz voltada.*

*Mas há germinação nesse tranqüilo seio de negrume,  
Vegetação de pranto que ascende e se articula  
Em palavras; e floresce e frutifica e amadurece.  
Vozes em fim cantando; tarde finda da colheita;  
Vozes depois fluindo entre paisagem e caminho.*

*É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados;  
Uma tropa de cavalos campolinos  
Em trajetória e agitação de caudas e de crinas  
Batendo as patas surdas e macias;  
É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados.*

*Que linguagem há de vir dêsse pranto perfeito e derramado  
Nessa noite das noites, nessa noite sem mancha?*

*Noite fecunda de gravitações e metamorfoses,  
De palavras repercutindo em prelúdio e despedida,  
De números comprimidos entre Ínfimo e Supremo,  
De música infreqüente, inconforme, nutrida  
Na sincopa e no soluço de vozes infantis.*

## II

*Na seio dessa noite de turfa e de antracito  
 O fogo sempre a abrir em súbitas corolas  
 Das luzes minerais as dália amarelas;  
 As dália dos jardins de adormecidas anilinas...*

*Mas de tudo e de mim prossegue essa agonia  
 Em que procuro ouvir, em que busco saber  
 Da imensa Queda universal  
 — e os anjos dessa Queda?  
 No mundo provocando as ondas luminosas!*

*Eis a face sem brilho, eis a bôca em silêncio,  
 Eis o vulto sem forma, eis a forma em tumulto,  
 Eis o pranto a escorrer dentre as fendas noturnas,  
 Eis a noite — o que é bem noite e o que é mais noite —  
 a noite...  
 a noite...*

*A noite é o negro diamante, o carbonado  
Abrindo no cristal as praias estelares.*

*E lâmpada de Korf, suspensa dos abismos,  
Rompe os muros do dia, apaga o rastro da morte  
E de dentro da luz os naufragos retira  
Como sêres sepultos em profundos espelhos.*

*Livre expansão do olhar sobre o dia hemisférico  
Exercício dos ciclos na grande feira celeste:  
Ciclo das estrélas  
— moscas de Azul, de Branco e de Vermelho —  
contra a Vidraça.*

*Ciclo das águas  
— sempre as mesmas, sempre as mesmas —  
Onde nascem, onde morrem peixes sempre outros.*

*Ciclo das estações abafando em folhagem o coração dos homens!*

*Ah! ciclo do sangue nas artérias dos amantes!*

*Ciclo da matéria frágil, severa e obstinada!*

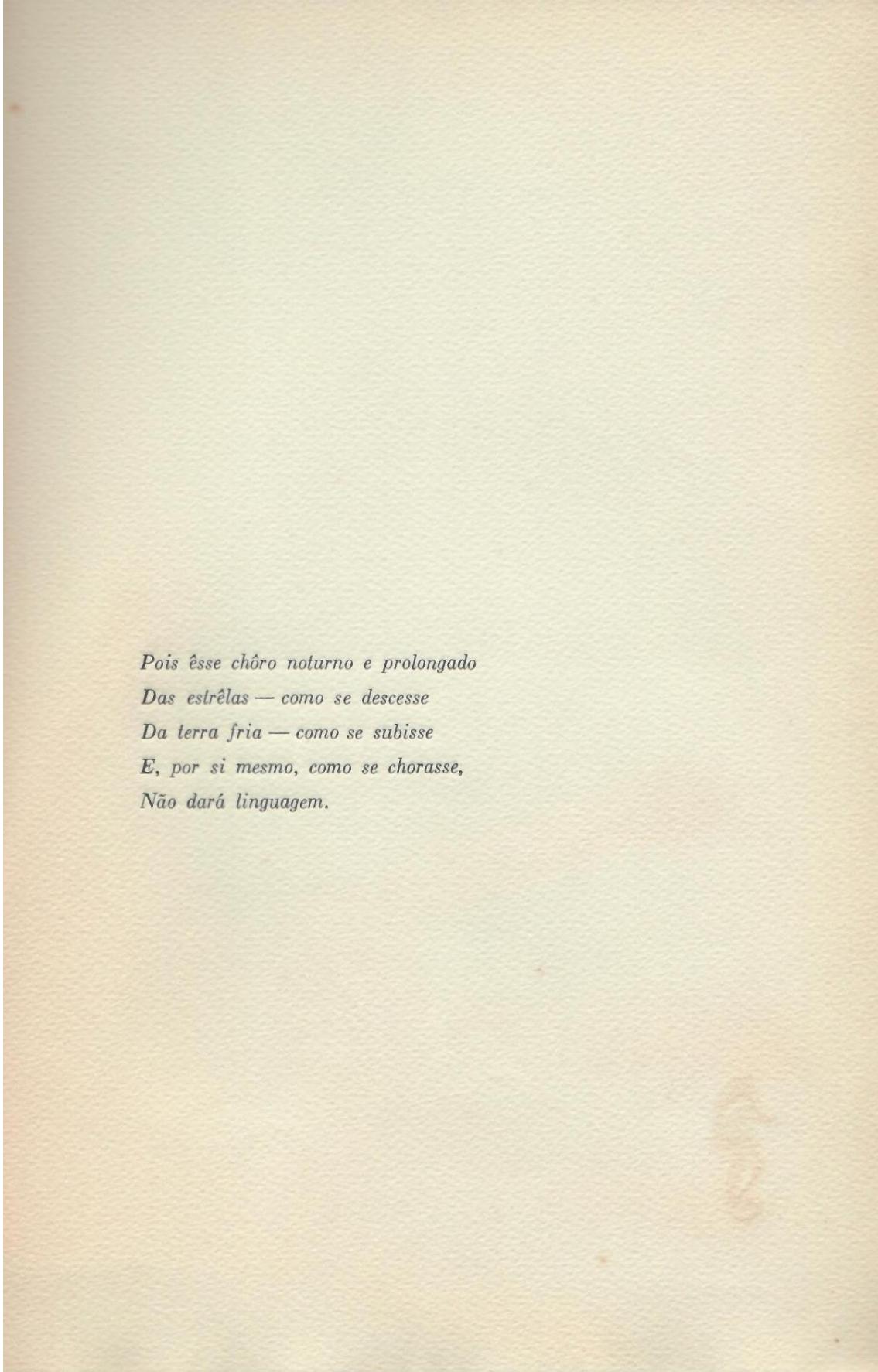
*Matéria do mundo grande,  
Rosa de quatro elementos,  
Rajada de quatro ventos,  
Quatro cães que estão ladrando,  
Quatro nuvens derramando  
Água, fogo, terra e ar.*

*Ciclo — o que é dado logo após de possuído  
e apenas provado é devolvido.*

*Ciclo — ilusão do regresso!*

*Se a noite é total e completa porque não nos revela o mistério?  
Porque não nos integra na sua amplidão libertária?  
Inútilmente deixamos os nossos rastros, inútilmente cortamos na  
rocha os nossos nomes  
Como se marcássemos na argila do tempo as nossas pégadas  
Como se inscrevéssemos na cortiça da noite as curvas de nosso grito.*

*Sobre dinamos, turbinas e locomotivas  
A inércia-primavera irromperá de novo  
E uma seiva nascerá do sangue e da saliva,  
Da lágrima e do leite malerno,  
De mel, de suor e de vinho;  
Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência  
e o vazio.*



*Pois êsse chôro noturno e prolongado  
Das estrélas — como se descesse  
Da terra fria — como se subisse  
E, por si mesmo, como se chorasse,  
Não dará linguagem.*

## III

*É preciso partir enquanto é noite,  
 Enquanto é aspiração de absoluto.  
 É preciso voar no vórtice das lendas, das histórias antigas.  
 Viajar, circular, além das águas, além do ar.*

*Do ar — plankton do espaço, alimento das asas.  
 Casulo da luz — crisálida.*

*A treva que desvenda e que liberta  
 Com o seu poder noturno a pulsão não doma  
 Dos planetas escuros na mais densa matéria nuclear,  
 Nem a noite maior das negras nebulosas.*

*Se as coisas do mundo se encadeiam e implacáveis gravitam  
 Do calor das estrélas ao pesado frio derradeiro,  
 Porquê há na infância uma doçura simples e primeva?*



*E as cōres espectralis porque se alongam  
Em ruivo e moreno, em zaino e rosilho,  
E na explosão reside o acondecimento de uma flor?*

*Água, água de chuva*  
— *presença unânime da Queda —*  
*Aura da esperança; sombra do castigo;*  
*Água pesada, água de chincho*  
— *Água da chuva —*

*Chuva! cabelos brancos, cabelos frios  
Dessa noite velha, dessa noite fria  
Que me apaga a vista, que me extingue a voz.  
Chuva em que vou com a alma embuçada  
E o coração molhado e vazio.  
Ouço os teus passos ligeiros de fantasma,*

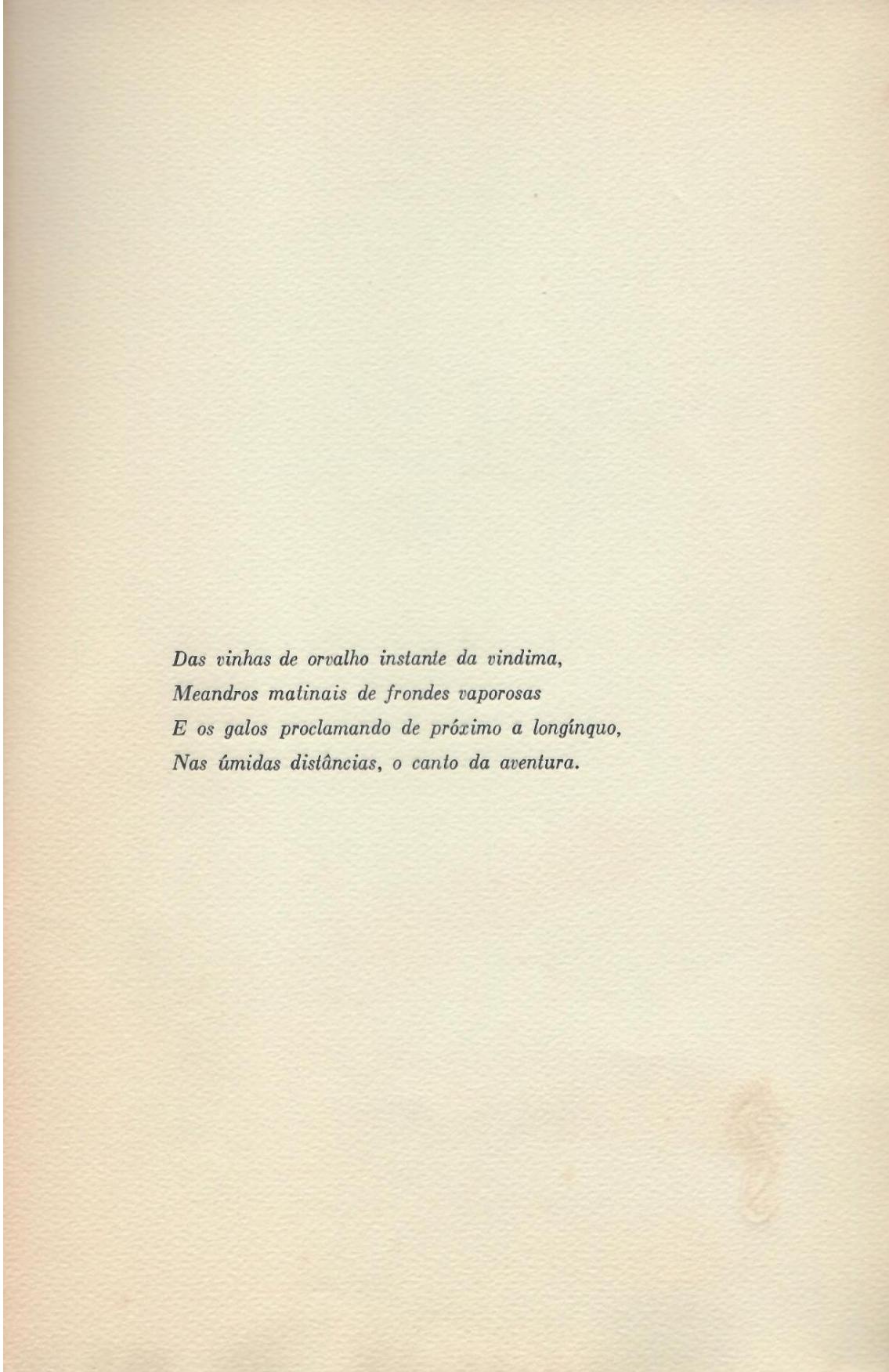
*O teu fragor funesto, o teu rumor sombrio  
Chuva da eterna morte!*

*Se é impossível voltar e possível não é perdurar  
Na hora intensa da espera, no espaço da demora,  
É partir!*

*É partir e partir para o fim das memórias...  
Arcturus, Antares, Altair! Capitâneas  
Dessa navegação taciturna e para sempre  
E para além da verdade e grandeza da vida.*

*É partir e partir para o fim das idades...*

*Já a eterna luz com os seus dedos de rosa  
Estende o azul do dia;  
É partir e partir para além da saudade.*



*Das vinhas de orvalho instante da vindima,  
Meandros matinais de frondes vaporosas  
E os galos proclamando de próximo a longínquo,  
Nas úmidas distâncias, o canto da aventura.*

O poema é um dos mais extensos de toda obra poética de Joaquim Cardozo, e apresenta um tom noturno de mistério, ao anunciar, já pelo título, uma despedida elegíaca. Os versos que compõem esta lírica revelam algumas vozes poéticas que no decorrer do poema dialogam o que evoca, mais uma vez, sensações de mistério e uma atmosfera enigmática.

O título, *Prelúdio e elegia de uma despedida*, revela algumas informações valiosas no tocante ao poema, uma vez que a palavra prelúdio já sinaliza para uma ação introdutória no que diz respeito ao que será apresentado, que neste caso se refere a uma despedida. Além disso, esse é um recurso bastante utilizado no processo declamatório da ópera, o qual introduz o tema preparando o público para o conteúdo a ser cantado. No caso do poema aqui analisado, a referida ação sinaliza o teor da nossa elegia, a qual ocorre a despedida à noite, em um tom melancólico, o que será também o tema central do poema, e que irá retornar quase integralmente no verso 55, “De palavras repercutindo em *prelúdio e despedida*” (grifo meu). Além disso, o título também sinaliza o gênero elegíaco, o qual, ao ser evocado, apresenta certo direcionamento ao que será apresentado nesta evocação que o antecede.

O poema é composto por 161 versos, divididos em 3 partes, I (58), II (59) e III (44). Tem como recurso dominante a construção de imagens através das metáforas formadas ao longo dos versos, as quais serão discutidas ao longo da análise do poema. Além disso, como se percebe, ocorre irregularidade nos versos, estrofação e posicionamento dos versos. Todavia, o poema apresenta algumas regularidades, como podemos notar, por exemplo, na semelhança entre o primeiro e último verso:

“No| sei|o| de|ssa| **noi|te** ou|vi um| **cho|ro|** pro|lon|**ga|do|**,” (verso 01)  
 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13

“Nas| **ú|mi|das|** dis|**tâ|n|cias|**, o| **can|to|** da a|ven|**tu|ra|**.” (verso 161)  
 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13

As semelhanças entre estes versos são notadas em seu esquema rítmico, uma vez que ambos possuem treze sílabas poéticas. Da mesma forma, nota-se menções aos espaços, o primeiro referente à noite, o segundo as úmidas distâncias; em seguida, a parte dois de cada verso apresenta duas ações verbais: “choro” (v.01) e “canto” (v.161). Tais observações trazem-nos uma imagem emoldurada de um ciclo que se repete. É esta

mesma imagem circular que irá nortear o eu lírico em torno das reflexões referentes à despedida.

O eu lírico de *Prelúdio e elegia de uma despedida* é completamente envolvido nas ações mencionadas ao longo do poema, ora é participante, ora é ouvinte; mas em todos os momentos se revela comovido pelo choro misterioso que se apresenta à noite. E mais do que se envolver, ele questiona as razões pelas quais foi escolhido para participar de uma despedida elegiaca (v.11-16).

Ademais, é relevante mencionar que o poema sofreu algumas alterações editoriais ao longo das suas publicações, implicando, por exemplo, na quantidade de versos, uma vez que nas edições *Poesias Completas* de 1971 e *Poesias Completas e Prosa* de 2007 e 2010, o poema possui apenas 158 versos. Se observarmos a primeira publicação, nas edições Hipocampo de 1952, o poema possui 161 versos. Nota-se que houve certa junção de alguns versos, como podemos notar, por exemplo, nos versos 83-84; 102-103 e 111-112:

83 – moscas de Azul, de Branco e de Vermelho –  
84 contra a vidraça.

102 Inutilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na  
103 rocha os nossos nomes

111 Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência  
112 e o vazio

As edições que contemplam a obra *Poesias Completas*, optaram em juntar estes versos em um só: “– moscas de Azul, de Branco e de Vermelho – contra a vidraça.” (v. 83); “Inutilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na rocha os nossos nomes” (v. 101); “Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência e o vazio” (v. 109). Tais alterações não implicam somente na contagem dos versos, mas também na interpretação do poema, uma vez que ao juntar os versos ocorre uma quebra do *enjambement* e deslocamentos dos versos. Todavia, como já discutido ao longo das discussões sobre as obras de Cardozo, tais considerações irão se repetir em suas produções, o que é, de fato, um problema editorial que envolve à obra poética de Cardozo.

Diante dessas considerações iniciais, as discussões que seguem partirão da análise por partes, uma vez que o poema é dividido em três seguimentos.

## Parte I

Diante disso notemos como irá se constituir a primeira parte do poema no tocante a sua divisão de sílabas:

01 No  sei o  de ssa  <b>noi te</b> ou ví um  <b>chô ro</b> pro lon ga do,	13 ER:6,9, 13
02 Pa re ceu -me, a  prin ci pio , que e ra o  <b>ven to</b>	10 ER: 6, 10
03 A gi tan do as  <b>ár vo res</b> do  jar dim ,	10 ER: 5, 10
04 Ou  que e ram  <b>vo zes</b> dis tan tes , em  se re na ta;	12 ER: 4, 12
05 Mas  e ra um  <b>pran to</b> , um  <b>pran to</b> tão  sen ti do,	10 ER: 4, 6, 10
06 Tão  per fei to e  de rра ma do	7 ER: 3, 7
07 Co mo  se  de sce sse  das  es tre las	9 ER: 5, 9
08 Co mo  se  vi e sse  das  mon tan has	9 ER: 4,8
09 Co mo  se  su bi sse  da  te rра  <b>fri a</b> ou  da  noi te  das  á guas.	16 ER: 5, 10, 16
10 Mas , por  <b>que</b> cho ra vam? 5	ER:3, 5
11 Tão  lon ge eu  me  sen ti a , tão  len to e i li mi ta do	13 ER: 6, 12
12 Des cen do  das  ver ti gens , das  ver ten tes  so li tá rias	14 ER: 6, 14
13 Pa ra a  pla ní cie es ta g na da , de ser ta e  co mo vi da,	15 ER: 4, 15
14 Por  uma  <b>noi te</b> sem  <b>man cha</b> ;	6 ER: 3, 6
15 E en tão , de  mim  ou  a  mim  so men te	8 ER: 2, 8
16 Por  que  sa bi da ou  re ve la da e ssa  mo du la ção  de  <b>dor</b> ?	16 ER: 4, 14, 16
17 E ssa  <b>né voa</b> de an gús tia es gar ça da  na al tu ra?	12 ER: 3, 6, 12
18 Den sa  la men ta ção  ful gi do  so bre o  <b>ven to</b> ,	12 ER: 6, 12
19 Tal vez  as pi ra ções  de  sur tos  e  re no vos,	12 ER: 6, 12
20 De se jos  de a cen der  nos  <b>céus</b>   in fin dos	10 ER: 6, 8, 12
21 Fa na is  de au ro ra.	4 ER: 2, 4
22 Cres ce ram , cres ce ram  as  á vo res  da  <b>noi te</b> ,	12 ER: 2, 5, 12
23 Su bi ram  das  ca ver nas , dos  po ços  e  das  <b>mi nas</b> ,	13 ER: 2, 6, 13
24 Sô bre  mor tas  <b>raí zes</b>   re nas ce ram , sô bre  <b>pé treas</b>   <b>raí zes</b>	15ER:5,13,15
25 E as  fron des  e le va ram  a lé m  dos  <b>cí r cu los</b>   ce les tes.	15 ER: 9, 11, 15
26 Em  <b>vão</b>   es ten do as  mi nhas  <b>mão s</b>   na  <b>tre va</b>	10 ER:2, 8, 10
27 Pa ra  co lher  o  fru to  do  con ta to i ma tu ro,	14 ER: 4, 10, 14
28 Pa ra  al can çar  a  flor  da e xil gen te es pe ran ça,	12 ER: 4, 9, 12
29 Das  pri mí cias  da  for ma  o  an te ci pa do al can ce	13 ER: 3, 11, 13
30 E  do  con tor no e xul  a ur gê n cia  da  lem bran ça.	12 ER: 6, 12
31 Em  <b>vão</b>   con cen tro o  o lh ar  ne sse  ne gro  te ci do	12 ER:2, 10, 12
32 E  bus co  dis tin guir  as  som bras  dis po ní veis	12 ER: 6, 12
33 Aos  a pe los  do  <b>di a</b> , aos  éx ta ses  da  <b>cô r :</b>	12 ER: 6, 8, 12
34 Va rie da des  de es cu ro  na i ma nê n cia  de a zu is  e  de  ver me lhos, 17	ER: 3, 6, 10, 13, 17
35 A  <b>pró pri a</b> , a  mes ma, a  <b>líd di ma</b> e  pre ss a ga  su bs tâ n cia	15 ER: 2, 7, 15
36 Que  do o pa co e  do  fe cun do  da am pli dâ o  te lú r ica	13 ER: 3, 7, 11, 13
37 As  flo res  <b>tra zem</b>   em  suas  <b>mão s</b>   de  <b>pé talas</b> .	10 ER: 4, 8, 10
38 Oh!  Noi te  de  <b>te rra</b>   ve ge tal , de hú mus  e  de es tr u me!	14 ER: 1, 5, 14
39 Em  <b>vão</b> ! Por  to da  <b>par te</b> o  vul to  da  re cu sa,	12 ER: 2, 5, 12
40 O A vê sso, o  De trâ s , o  Por  <b>bai xo</b> , o  De  per me i o,	12 ER: 2, 5, 8, 12
41 Mul ti dâ o  de  ve la dos  ros tos , luz  vol ta da.	12 ER: 3, 12
42 Mas  há  ger mi na ção  ne sse  tran qü lo  <b>sei o</b> de  ne gru me,	16 ER: 6, 12, 16
43 Ve ge ta ção  de  pran to  que as cen de  e  se ar ti cu la	13 ER: 4, 13
44 Em  pa la vras ; e  flo res ce e  fru ti fi ca e a ma du re ce.	15 ER: 3, 7, 11, 15

45 Vo zes  em  fim  can tan do ; tar de  fin da  da  co lhei ta;	14 ER: 6, 14
46 Vo zes  de pois  flu in do en tre  pai sa gem  e  ca mi nho.	14 ER: 6, 10, 14
47 É  noi te!  É  noi te! e o  so no  vem  so bre os  te lha dos;	13 ER: 1, 4, 13
48 U ma  tro pa  de  ca va los  cam po li nos	11 ER: 3, 7, 11
49 Em  tra je tó ri a e a gi ta ção  de  cau das  e  de  cri nas	15 ER: 4, 11, 15
50 Ba ten do as  pa tas  sur das  e  ma ci as;	10 ER: 2, 6, 10
51 É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados.	13 ER; 1, 4, 13
52 Que  lin gua gem  há  de  vir  de sse  pran to  per fei to e  de rra ma do 17	ER: 3,10, 13,17
53 Ne ssa  noi te  das  noi tes , ne ssa  noi te  sem  man cha?	13 ER; 3, 5, 8, 13
54 Noi te  fe cun da  de  gra vi ta çõ es  e  me ta mor fo ses,	15 ER: 1, 4, 9, 14
55 De  pa la vras  re per cu tin do em  pre lú di o e  des pe di da,	16 ER: 3. 8,11
56 De  nú me ros  com pri mi dos  en tre In fi mo e  Su pre mo,	14 ER: 2, 14
57 De  mú si ca in fre quen te, in com for me , nu tri da	12 ER: 2, 12
58 Na  sín co pa e  no  so lu çõ  de  vo zes  in fan tis .	14 ER: 2, 8, 14

Como podemos notar, os versos são variados em sua métrica. Todavia, ocorre uma repetição dos alexandrinos, que nesta primeira parte se repetem dezesseis vezes ao longo dos cinquenta e oito versos da primeira parte do poema. Em alguns casos, Cardozo utiliza o formato inicial dos versos alexandrinos, pois, segundo Olavo Bilac e Passos (1949),

A lei orgânica do alexandrino pode ser expressa em dois artigos: 1º quando a última palavra do primeiro verso de seis sílabas é grave, a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um h; 2º a última palavra do primeiro verso nunca pode ser esdruxula. Claro está que, quando a última palavra do primeiro verso é aguda, a primeira do segundo pode indiferentemente começar por qualquer letra, vogal ou consoante. (Bilac; Passos, 1949, p.).

Nota-se que a utilização do verso alexandrino foi muito presente nos poetas clássicos e parnasianos, contudo, vale ressaltar que nos poetas modernos há mais flexibilidade no tocante às regras impostas a este tipo de verso. No geral, ocorre uma quebra dos versos longos na sexta sílaba poética, o que acarreta certo ritmo ao poema.

Diante disso é relevante mencionar que Cardozo utilizou-se deste recurso, como podemos notar, por exemplo, no verso 12: “Aos| a|pe|los| do| **di|a**, aos| êx|ta|ses| da| cor|”, 12 ER; 6, 8, 12. Ao optar por versos longos, e, ao mesmo tempo com uma divisão forte, nota-se que ocorre no poema não somente uma continuação rítmica dos sons, mas também apresenta cerca regularidade em alguns versos.

*Prelúdio e elegia de uma despedida* é guiado pela racionalidade dos versos, poema singular na obra cardoziana, e que, embora tenha sido mencionado por grande

parte da sua fortuna crítica, ainda possui discussões rasas e esparsas no tocante a sua análise.

Como mencionado anteriormente, o eu lírico não se esconde no poema, o qual surge já no primeiro verso, “No seio dessa noite **ouvi** um choro prolongado”, através da conjugação em 1<sup>a</sup> pessoa do singular do verbo no pretérito perfeito. Contudo no decorrer do poema também aparece em outros verbos, tais como: “busco”, v. 32 e 64; “procuro”, v. 64; “vou”, v. 142; “ouço”, v. 144. O eu lírico também surge no uso dos pronomes “me”, v. 02, 141; “eu”, v. 11; “mim” v. 15 e 63. Da mesma forma, nota-se a sua presença no coletivo, em pronomes tais como “nos”, v. 101; “nossos”, v. 102 e 103; “nós” e verbos flexionados na 1<sup>a</sup> pessoa do plural do pretérito imperfeito, “marcássemos”, v. 104; “inscrevêssemos”, v. 105.

A constante menção ao eu lírico marca não somente a sua presença no que está sendo apresentado na elegia, e que reforça a presença da primeira voz no poema, mas também o coloca em uma posição de participante das imagens construídas. A primeira grande imagem é referente à tristeza do choro:

01 No seio dessa noite ouvi um **choro** prolongado,  
 02 Pareceu-me, a princípio, que era o vento  
 03 Agitando as árvores do jardim,  
 04 Ou que eram vozes distantes, em serenata;  
 05 Mas era um **pranto**, um **pranto** tão sentido,  
 06 Tão perfeito e **derramado**  
 07 Como se descesse das estrelas  
 08 Como se viesse das montanhas  
 09 Como se subisse da terra fria ou da noite das águas.

10

Mas, por que **choravam**?

O ambiente noturno e melancólico surge através do choro, que é reforçada pelos versos longos que a constroem, o que proporciona uma imagem distanciada de uma lamentação. A sinestesia surge na comparação do choro (água) ao elemento vento, o qual toda estrofe reforça esta imagem, acima de tudo na utilização dos sons fricativos em “arvores”, “vozes”, “distantes”, “serenata”; que potencializam a imagem que possibilita o movimento do vento ao longo dos versos. Os verbos que acompanham também mantêm o som fricativo, tais como em “descesse”, v. 7, “viesse”, v.8, “subisse”, v.9. Todavia, essa leveza que envolve a imagem dos ventos é acompanhada pela presença constante de fonemas bilabiais, tais como no epizeuxis em “prantos”, v. 5, e em “derramado”, v. 6, o que acarreta uma dualidade entre sons que evocam leveza e peso.

Nesses versos é evocado um choro, mas em nenhum momento ocorre à menção direta do lugar de onde vem, pelo contrário, são levantados questionamentos como podemos notar no verso 10 “Mas, porque choravam?”. Com tais informações, nota-se que é um choro prolongado (v.1), distante (v. 2) e “perfeito” (v. 6); mas de onde vem? A única informação se refere ao elemento linguístico que evoca um distanciamento entre o eu lírico e o som do choro, e essa imagem vem acompanhado dos elementos de comparação: “Como se descesse das estrelas/ Como se viesse das montanhas/ Como se subisse da terra fria ou da noite das águas”. Observa-se que os verbos são norteados pela leveza que envolve os sons fricativos, nas palavras “descesse”, “viesse” e “subisse”, o que evoca instantaneamente a imagem do vento; contudo vêm acompanhados por substantivos femininos que possuem formas grandes, tais como “estrelas”, “montanhas” e “terra”. A referida proposição ecoa na perspectiva que envolve o pranto, uma vez que foi adjetivada de “perfeito”, e, embora possua uma leveza em seu som, também não deixa de ser melancólico, doloroso e distante.

Vale notar que o verso 10 encontra-se deslocado, o que pode sugerir o surgimento de outra voz no poema, uma vez que Cardozo já sinalizou que *Prelúdio e elegia de uma despedida* é constituído por quatro vozes, mas também pode se referir ao distanciamento do eu lírico com o som do choro, uma vez que é em meio a este questionamento que o eu lírico se distancia cada vez mais desse “choro”, e se adjetiva como “lento” e “ilimitado”, v. 11. Tais adjetivos são acompanhados pela repetição do som anasalado “tão”, o que intensifica e distancia cada vez mais o sujeito do espaço a qual ele se encontrava através do eco ocasionado pelo som nasal “ão”.

O vento ainda se mantém como uma imagem forte nos versos, o qual pode ainda o encontrar através dos recursos sonoros:

- 11 Tão longe eu me sentia, tão lento e ilimitado
- 12 Descendo das vertigens, das vertentes solitárias
- 13 Para a planície estagnada, deserta e comovida,
- 14 Por uma noite sem mancha;

A aliteração da consoante “s” reforça não somente o distanciamento do sujeito, já projetado pela repetição do “tão” no verso anterior, mas também traz um eco do som referente ao ponto de articulação dos alvéolos oriundos da consoante “s”. A imagem formada do distanciamento surge através do vento, mas também percebe uma monotonia através de uma planície adjetivada de “estagnada”, “deserta” e “comovida”, v. 13.

A palavra “mancha” surge relacionada ao termo “noite”, o que chama a atenção, uma vez que a imagem formada estava relacionada a uma “planície estagnada e deserta”, o que não abre espaço para uma mancha. Todavia, é relevante lembrar que a palavra noite embora seja símbolo das trevas, do escuro e do vazio, também é a preparação para o dia. Neste momento, podemos inferir que o ambiente noturno está em transformação para o dia, acima de tudo pela menção, no verso vinte e um, aos “Fanais de aurora”.

- 15 E então, de mim ou a mim somente
- 16 Por que sabida ou revelada essa modulação de dor?
- 17 Essa névoa de angústia esgarçada na altura?
- 18 Densa lamentação fugindo sobre o vento,
- 19 Talvez aspirações de surtos e renovos,
- 20 Desejos de acender nos céus infados
- 21 **Fanais de aurora.**

O eu lírico surge através da repetição do pronome “mim”, o qual questiona a revelação do choro diante dele, e que surge como uma “névoa” que desce como “vento”. Diante dessas reflexões surge a aurora no verso vinte e um, e com ela, na estrofe seguinte, ocorre o deslocamento dos versos, o que pode indicar mais uma vez o surgimento de outra voz no poema.

- 22 **Cresceram, cresceram** as árvores da noite,
- 23 Subiram **das** cavernas, **dos** poços e **das** minas,
- 24 **Sobre** mortas raízes renasceram, **sobre** pétreas raízes
- 25 E as frondes elevaram além **dos** círculos celestes.

Os quatro versos dessa estrofe seguem com um deslocamento na estrutura do poema, e trazem consigo um tom declamatório. Tal proposição ganha força pelos elementos linguísticos presentes, uma vez que os verbos se encontram no pretérito perfeito, “cresceram”, “subiram”, “renasceram” e “elevaram”. Existem também algumas repetições, como o epizeuxo no verso 22, “cresceram, cresceram”; a enumeração na repetição dos elementos de contração “das”, “dos”; e da diácope em “sobre”. Todos estes dados estão presentes nos elementos do drama, e se assemelham muito a um coral ou coro.

Tal proposição mencionada acima é válida, uma vez que Joaquim Cardozo já sinalizou que *Prelúdio e elegia de uma despedida* é constituído por quatro vozes. Este deslocamento não somente pode sinalizar o surgimento de uma voz, mas também apresenta um retorno à tradição no tocante a força do canto para dar ênfase aos temas voltados ao sentimento. Carpeaux (2000, p. 29), em seu livro *Uma nova história da*

*música*, destaca que “Quanto mais se estudava os testemunhos literários da Antiguidade, tanto mais se fortaleceu a opinião de que os gregos, na poesia e no teatro, tinham empregado os recursos das palavras e do canto, juntamente, para dar expressão aos sentimentos”. No tocante a estas proposições, vale lembrar o comentário de Cardozo no que se refere às vozes presentes no texto, e relaciona à ópera musical, o qual suas vozes se dividem em quatro: soprano, tenor, barítono ou baixo. Todas, cada uma a seu modo, provocam sensações diferentes em suas mais distintas características, talvez, seguindo este raciocínio, Cardozo introduziu essas vozes em *Preludio e elegia de uma despedida*, as quais provocam, através do canto, expressões máximas no tocante aos sentimentos.

Da mesma forma, a imagem da claridade, já formada anteriormente com o surgimento da “aurora”, ganha vida nesses versos, uma vez que surgem “árvore” que antes estavam ocultas pela noite, e “renasceram raízes”. Contudo, é relevante notar que o dia parece ser um breve momento, apenas quatro versos deslocados; já que nos versos seguintes, a imagem noturna surge novamente: “Em vão estendo as minhas mãos na treva” (v; 26). Não podemos negar que o elemento noturno predomina no poema, acima de tudo pelas imagens que são formadas. O dia, elemento da luz, surge apenas como mera peça introdutória e breve; ou talvez como mera paisagem da memória. Ademais, cabe lembrar que o ambiente noturno é mais propício para uma despedida elegíaca, o qual o tom misterioso e, em alguns casos, melancólico proporciona melhor palco para a elegia.

Seria, então, *Prelúdio e elegia de uma despedida*, uma elegia da noite, ao invés de uma elegia da perda? Nesse tipo de elegia, como o próprio nome sugere, a temática da noite surge como predominante no poema, o qual as ações decorrem a partir e somente pelo tom noturno. Talvez, sem a atmosfera da noite, seria impossível do eu lírico ouvir o som do choro, uma vez que o eu lírico está sendo guiado pela ambientação.

É relevante notar, também, que a anáfora que surge nos versos 27-28, acompanha dois verbos de ação, “colher” e “alcançar”; todos estes seguidos de uma metáfora voltada aos elementos a natureza: “fruto imaturo”, v. 27, e “flor da esperança”, v. 28. Tais imagens estão ligadas à ação do eu lírico em levantar as mãos para a “treva”, o que configura mais uma vez a ideia de um sujeito imerso na obscuridade da noite em contraste com o breve relance do dia:

34 Variedades de **escuro** na imanência de **azuis** e de **vermelhos**,  
35 A própria, a mesma, a lídima e pressaga substância

- 36 Que do opaco e do fecundo da amplidão telúrica  
 37 As flôres trazem em suas mãos de pétalas.  
 38 Oh! Noite de terra vegetal, de húmus e de estrume!  
 39 Em vão! Por toda parte o vulto da recusa,  
 40 O Avesso, o Detrás, o Por baixo, o De permeio,  
 41 Multidão de velados rostos, luz voltada.

O contraste do escuro, noite, com os azuis e vermelhos, dia, provoca no eu lírico não somente questões enigmáticas do desconhecido, mas também evoca a despedida que ocorre à noite, uma vez que apresenta uma imagem de ciclo, noite e dia, e que nenhum anula a imagem do outro. É esta mesma repetição que conduz às imagens com o auxílio dos elementos da natureza, uma vez que constantemente o eu lírico se volta para eles, como podemos observar, por exemplo, em “flores”, “pétalas” v.37, “terra”, 28, “vegetal”, v. 28, “germinação”, v. 42, “vegetação”, v. 43, “floresce”, v. 44, “frutifica”, v. 44, “amadurece”, v. 44, “colheita”, v.45. Tal atmosfera é quebrada pelo surgimento do verso refrão:

- 47 É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados;  
 48 Uma tropa de cavalos campolinos  
 49 Em trajetória e agitação de caudas e de crinas  
 50 Batendo as patas surdas e macias;  
 51 E noite! E noite! e o sono vem sobre os telhados.

Joaquim Cardozo deixou-nos uma nota explicativa sobre alguns versos de *Prelúdio e elegia de uma despedida*, chamada de “Anotações”, o qual o poeta destaca: “Acho também de bom alvitre anotar certas passagens do poema que me não parecem facilmente apreendidas” (Cardozo, 1952, s/p). Dentre estas anotações, encontra-se um referente ao verso 47, “É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados”. Cardozo destaca que “Este verso é um refrão que faz lembrar o conhecido “Acalanto em voz baixa” de Sologub: [...] (De leve, o sono bateu a porta/ E eu murmurei: sono, pode entrar.) (Cardozo, 1952, s/p).

Diante dessas informações, nota-se que o verso refrão se refere à ideia da natureza complexa do sono, de evasão da realidade, mas também um momento de sossego, calmaria. Nota-se que esta imagem vem acompanhada de muito movimento, através dos cavalos, todavia, as patas encontram-se surdas e macias, v. 50. Nota-se que a todo o poema, as imagens formadas transmitiam essa dualidade entre noite e dia em conjunto com os elementos da natureza. Em grande parte, encontram-se momentos de tensão, mas também de calmaria. O peso das patas dos cavalos foi amenizado pelos

adjetivos “surdas” e “macias”, o que se relacionam diretamente com a imagem da leveza do sono.

É neste panorama, que a primeira parte do poema é finalizada, ao trazer questionamentos e reiterações em torno do choro que surgiu desde o primeiro verso do poema:

- 52 Que linguagem há de vir desse pranto perfeito e derramado  
 53 Nessa noite das noites, nessa noite sem mancha?  
 54 Noite fecunda de gravitações e metamorfoses,  
 55 De palavras repercutindo em prelúdio e despedida,  
 56 De números comprimidos entre Infimo e Supremo,  
 57 De música infrequente, inconforme, nutrida  
 58 Na síncopa e no soluço de vozes infantis

A última estrofe repete alguns elementos já mencionados nos versos anteriores, tais como “pranto perfeito”, “noite sem mancha”, “prelúdio e despedida”. Imagens essas que servem como palavras-chave dessa primeira parte do poema, em que todo o espaço foi preenchido em torno de um choro distante, mas doloroso, que ocorre durante o aspecto temporal noturno.

O verso cinquenta e dois é o mais longo, contendo 17 sílabas poéticas, “Que|lin|gua|gem| **há**| de| vir| de|sse| **pran|to|** per|fei|to e |de|rra|ma|do”. O verso longo não somente traz à imagem de distanciamento do som do choro, mas também o intensifica, uma vez que tudo, inclusive os elementos formais do poema, constroem este distanciamento do eu lírico com a causa do pranto doloroso e perfeito. Na mesma proporção, a palavra noite se repete, marcando o tempo o qual o sujeito se encontra.

O título do poema surge no verso 55, “De palavras repercutindo em **prelúdio e despedida**,” o que sinaliza uma metalinguagem em torno do poema; afinal, esta é a elegia de uma despedida, de um choro prolongado, de uma noite sem mancha, que marca não somente um poema de lamentações, mas também de uma tensão existencial do eu lírico, uma vez que em nenhum momento do poema é posto a origem do choro, do clamor. Tais proposições nos direcionam para um olhar no próprio eu lírico, o qual não se esconde no poema, surge como já discutido anteriormente, em meio aos verbos, pronomes e menções.

Algumas vozes já podem ser identificadas nesta primeira parte do poema, as quais surgem através da estrutura e dos recursos e estilísticos. Correia (2022) no texto “*Prelúdio e elegia de uma despedida* como hipocampo de Joaquim Cardozo”, destaca que

A poesia, como se vê, no caso de *Prelúdio e elegia de uma despedida*, não fica restrita ao enunciado de cada linha na composição estrófica nem ao fraseado que se desenrola ao longo do enredo de que se constitui o poema. ao invés, a compreensão poética acionada aí aspira a um princípio de totalidade que, sem deixar de ser retórico, se inscreve em cada sinal gráfico disposto no espaço da página, que vai dos vazios constituintes da expressão autoral até a própria configuração variável do *enjambement*, que ora se identifica como uma das vozes impostadas pelo autor e ora como um procedimento característico autoral – a depender da consignação de sentido conferida ao verso grafado no espaço da página. (Correia, 2022, p. 67).

A presença de *enjambement* no poema, segundo Correia, apresenta não somente uma marca autoral de Joaquim Cardozo, mas também pode indicar traços de outras vozes presentes no poema, uma vez que elas não estão indicadas ao longo da elegia. O referido recurso, se observarmos toda obra cardoziana, de fato, é um dos preferidos do poeta pernambucano, haja vista que não somente auxilia no aspecto sonoro, mas, acima de tudo, no que tange a manutenção das imagens criadas ao longo dos versos.

Diante dessas considerações, nota-se que *Prelúdio e elegia de uma despedida*, embora tenha uma herança da tradição, acima de tudo pela musicalidade, marcada pela oralidade e tom elegíaco dos versos, o seu dístico ocorre mascarado pelas tensões do poema, dualidades que envolvem versos longos e breves.

Haja vista que o eu lírico do poema não se esconde, pelo contrário se apresenta através dos versos como participante das ações, *Prelúdio e elegia de uma despedida*, torna-se instrumento mediador entre a dor de uma despedida e o aspecto inerente da condição humana referente à transfiguração da noite, da solidão noturna ocasiona por uma “planície deserta”.

## Parte II

Já ficou nítido que a despedida noturna norteou toda primeira parte da nossa elegia. Na segunda parte, os 58 versos que são distribuídos nas nove estrofes irregulares norteiam esta mesma perspectiva, evocando a noite, uma vez que esta palavra se repete nove vezes e mais uma vez no adjetivo “noturno” (v.113). Além disso, vale notar que são acrescentadas, nestes versos, menções diretas às imagens de “anjos”, atribuindo-lhes, valores que irão além do aspecto humano para o aspecto divino: “Da imensa queda Universal” (v.65).

Nota-se, também, que *Prelúdio e elegia de uma despedida* não é dividido em partes isoladas, uma vez que se percebe uma mesma perspectiva temática e estrutural como se pode notar mais uma vez na predominância dos versos alexandrinos em sua escansão:

### II

- 59 No| sei|o| de|ssa| **noi|te|** de| tur|fa e| de an|**tra|**cito 12 ER: (6, 12)  
 60 O| fo|go| sem|pre| a|**brir|** em| sú|bi|tas| co|**ro|**las 13 ER: (7, 13)  
 61 Das| lu|zes| mi|ne|**rais|** as| dá|lias| a|ma|**re|**las; 12 ER: (6, 12)  
 62 As| **dá|lias|** dos| jar|dins| de a|dor|me|ci|das| a|ni|**li|**nas... 14 ER: (2, 14)
- 63 Mas| de| **tu|do|** e| de| mim| pro|**sse|**gue e|ssa a|go|**nia|** 12 ER: (3, 8, 12)  
 64 Em| que| pro|cu|ro ou|**vir|**, em| que| bus|co| sa|**ber|** 12 ER: (6, 12)  
 65 Da i|**men|**as| Que|da| u|ni|ver|**sal|** 9 ER: (2, 9)  
 66 - e os| **an|jos|** de|ssa| **Que|da|?** 6 ER: (2, 6)
- 67 No| mun|do| pro|vo|**can|**do as| on|das| lu|mi|**no|**sas! 12 ER: (6, 12)  
 68 Eis| a| **fa|ce|** sem| **bril|ho|**, eis| a| bo|ca em| si|**lén|**cio 13 ER: (3, 6, 13)  
 69 Eis| o| **vul|to|** sem| **for|ma|**, eis| a| for|ma| em| tu|**mul|**to, 14 ER: (3, 6, 14)  
 70 Eis| o| **pran|to|** a| es|co|**rre|** den|tre as| fen|das| no|**tur|**nas, 13 ER: (3, 7, 13)  
 71 Eis| a| **noi|te|** – o| que é| bem| **noi|te|** e o| que é| mais| **noi|te|** – 12 ER: (3, 7, 12)  
 72 a| **noi|te|...** 2 ER: (2)  
 73 a| **noi|te|...** 2 ER: (2)
- 74 A| noi|te é| o| **ne|gro|** dia|man|te, o| car|bo|**na|**do 12 ER: (5, 12)  
 75 A|brin|do| no| cris|**tal|** as| pra|ias| es|te|**la|**res. 12 ER: (6, 12)  
 76 E| **lâm|pa|da|** de| **Kor|f|**, sus|pen|sa| dos| a|**bis|**mos, 13 ER: (2, 5, 13)  
 77 Rom|pe os| mu|ros| do| **di|a|**, a|pa|ga o| ras|tro| da| **mor|te|** 13 ER: (6, 13)  
 78 E| de| den|tro| da| **luz|** os| náu|fra|gos| re|**ti|ra|** 12 ER: (6, 12)  
 79 Co|mo| se|res| se|**pul|tos|** em| pro|fun|dos| es|**pe|lhos|**. 13 ER: (6, 13)
- 80 Li|vre ex|pan|**são|** do o|lhár| so|bre o| **di|a|** he|mis|**fé|**rico 12 ER: (4, 9, 12)  
 81 E|xer|**ci|cio|** dos| ci|clos| na| **gran|de|** fei|ra| ce|**les|te|** 14 ER: (3, 9, 14)  
 82 Ci|clo| das| es|**tre|las|** 5 ER: (1, 5)  
 83 – mos|cas| de A|**zul|**, de| Bran|co e| de| Ver|**me|lho|** – 10 ER: (4, 10)  
 84 con|tra a| vi|**dra|ça|**. 4 ER: (4)  
 85 Ci|clo| das| á|guas 4 ER: (4)  
 86 – sem|pre as| **mes|mas|**, sem|pre as| **mes|mas|** – 7 ER: (3, 7)  
 87 On|de| **nas|cem|**, on|de| **mo|rrem|** pei|xes| sem|pre| **ou|tros|**. 13 ER: (3, 7, 13)

88 Ci|clo| das| es|ta|ções| a|ba|fan|do em| fo|lha|gem| o| co|ra|ção| dos|  
ho|mens! (19 ER: 6, 12, 19)  
89 Ah! ci|clo| do| san|gue| nas| ar|té|rias| dos| a|man|tes! (13 ER: 5,9,13)  
90 Ci|clo| da| ma|té|ria| frá|gil|, se|ve|ra| e o|bs|ti|na|da! (15 ER: 5,7, 15)

91 Ma|té|ria| do| mun|do| gran|de, (7 ER: 2, 7)  
92 Ro|sa| de| qua|tro e|le|men|tos, (7 ER: 4, 7)  
93 Ra|ja|da| de| qua|tro| ven|tos, (7 ER: 5, 7)  
94 Qua|tro| cães| que es|tão| la|dran|do, (7 ER: 3, 5, 7)  
95 Qua|tro| nu|vens| de|rra|man|do (7 ER: 3, 7)  
96 Á|gua|, fo|go|, te|rra e| ar|. (7 ER: 3, 7)  
97 Ci|clo – o| que é| da|do| lo|go a|pós| de| po|ssu|do 11 ER: 4, 8, 11)  
98 - e a|pe|nas| pro|va|do| é| de|vol|vi|do. (10 ER: 5, 10)

99 Ci|clo| - i|lu|são| do| re|gre|sso! (8 ER: 5, 8)

100 Se a| noi|te é| to|tal| e| com|ple|ta|, por| que| não| nos| re|ve|la o|  
mis|té|rio? 18 ER: 5, 12, 18  
101 Por| que| não| nos| in|te|gra| na| sua am|pli|dão| li|ber|tá|ria? 14 ER: 6, 11,  
14  
102 I|nú|til|men|te| dei|xa|mos| os| no|ssos| ras|tros|, i|nu|til|men|te| cor|ta|mos|  
na| 22 ER: 4, 12, 17, 22.  
103 ro|cha| os| no|ssos| no|mês 6 ER: 4, 6  
104 Co|mo| se| mar|cá|sse|mos| na ar|gi|la| do| tem|po as| no|ssas| pe|ga|das 18  
ER: 5, 13, 18.  
105 Co|mo| se| ins|cre|vê|sse|mos| na| cor|ti|ça| da| noi|te| as| cur|vas| de|  
no|sso| gri|to. 22 ER: 6, 14, 22.  
106 So|bre| dí|na|mos|, tur|bi|nas| e| lo|co|mo|ti|vas 13 ER: 3,7, 13

107 A i|nér|cia|-pri|ma|ve|ra| i|rrom|pe|rá| de| no|vo 13 ER: 2,6, 11, 13  
108 E u|ma| sei|va| nas|ce|rá| do| san|gue e| da| sa|li|va, (13 ER: 3,7,13)  
109 Da| lá|grí|ma e| do| lei|te| ma|ter|no, (9 ER: 2, 6, 9)  
110 De| mel|, de| su|or| e| de| vi|nho; (8 ER: 5, 8)  
111 Pri|ma|ve|ra| on|de e|ter|na|men|te| vi|bra|rá|, de| nós|, a| au|sén|cia  
112 e o| va|zio|. 4 ER(4)  
113 Pois| e|sse| chô|ro| no|tur|no e| pro|lon|ga|do 11 ER: (7, 11)  
114 Das| es|tre|las| - co|mo| se| des|ce|sse 9 ER: (3, 9)  
115 Da| te|rra| fri|a| - co|mo| se| su|bi|sse 10 ER: (4, 10)  
116 E|, por| si| mes|mo|, co|mo| se| cho|ra|sse, 10 ER: (4, 10)  
117 Não| da|rá| lin|gua|gem. 5 ER: ( 3, 5)

Como pudemos observar os versos não seguem uma mesma estrutura rítmica, como já discutido no item anterior, ocorre também que os recuos de alguns versos se mantêm, o que ocasiona alguns efeitos no decorrer do poema, tanto para intensificar algumas imagens, como nota-se no verso 111-112, em que a palavra vazio, em seu deslocamento, traz toda a atenção para a imagem solitária a qual está sendo formada; como também para mudar o tom do poema, como se nota nos versos 91-96, o qual pode sinalizar uma outra voz dentro do poema, como, por exemplo, o coro; questão esta que iremos discutir mais adiante.

O primeiro quarteto do poema retoma o aspecto temporal noturno; e adjetiva o aspecto temporal na utilização da palavra noite: “de turfa e de antracito” (v.59). Tais

elementos, caracterizados como carvão mineral, abre espaço para o surgimento do “fogo” (v.60).

Nota-se, então, que a noite é guiada pela imagem do fogo, que surge com “luzes minerais” (v.61) e com cores vibrantes como as das “dálias amarelas” (v. 61). Observa-se que o eu lírico constantemente coloca em pauta a criação de imagens de elementos naturais, o que sinaliza para a junção entre a despedida com o espaço a sua volta.

Todavia, nota-se que na estrofe seguinte, surgem outros elementos que aparentemente não pertencem aquele espaço, inclusive ocorre um deslocamento do verso 66:

63 Mas de tudo e de mim prossegue essa agonia  
 64 Em que procuro ouvir, em que busco saber  
 65 Da imensa Queda universal  
 66 - e os anjos dessa Queda?

O eu lírico surge através do pronome oblíquo “mim” (v.63), nota-se que é mencionado uma “agonia”, e o verso seguinte, através dos verbos “procuro”, “ouvir”, “busco” e “saber”, traz as suas inquietações em torno de algo que o atormenta: “Da imensa Queda universal”. Vale notar também que ocorre certo paralelismo entre as palavras “tudo” e “mim”, o que nos leva a reflexão de que o sujeito lírico, envolvido pela melancolia, se coloca como centro das ações.

É relevante mencionar que Joaquim Cardozo na primeira edição do Livro *Prelúdio e Elegia de uma despedida*, trouxe-nos algumas notas explicativas sobre alguns versos, e ressalta que:

Acho, entretanto, que este poema está suficientemente claro, pelo que reduzo as notas apenas às seguintes:

[...]

Parte II: - Da imensa Queda Universal

Aqui coexistem as ideias da gravitação e das quedas dos anjos ou titãs rebeldes das diferentes mitologias e cosmogonias (Cardozo, 1952, s/p).

Nota-se que Cardozo menciona elementos da física e mitologia. Sabe-se que a lei de gravitação universal, proposta por Isaac Newton, é direcionada a explicação de fenômenos relacionados à queda, tais como a queda de um corpo na superfície da terra, até questões mais complexas como a troca de forças entre corpos celestes. Percebe-se,

então, que de acordo com a teoria da Terceira Lei de Newton<sup>17</sup>, os corpos são atraídos pela força da gravidade na terra, definindo-se assim como a ideia de gravitação universal.

No que tange à menção aos anjos rebeldes, a primeira referência é bíblica, a qual menciona a queda dos anjos como um evento cósmico, em que alguns anjos se rebelaram contra a autoridade de Deus. Nota-se que tais considerações são ligadas à ideia de pecado original, ou seja, à ambição do homem em querer se igualar ou superar Deus.

Diante dessas considerações, nota-se que ambas as imagens possuem uma ideia de “Queda”, ou seja, deslocamento para outro espaço; seja pela Lei natural, da gravidade, ou pelo deslocamento simbólico oriundo das ações humanas.

Com tais informações, o poema, através do uso de anáforas na repetição da palavra “Eis” (v. 68, 69, 70 e 71), constrói algumas imagens em torno do verso 67, “No mundo provocando as ondas luminosas!”. A primeira se refere à “face sem brilho”, o que nos remete diretamente a uma caracterização melancólica, inclusive em contradição com o verso anterior, uma vez que “ondas luminosas” sugerem imagens virtuosas, todavia, no verso 68, encontra-se uma “face sem brilho” e uma “boca em silêncio”. Em seguida, surge o substantivo “vulto” (v.69), o qual em sua essência já é caracterizado como uma figura pouco nítida, todavia, nesse verso ele é adjetivado pelo termo “sem forma”, o que, por sua vez, potencializa a imagem de um ser desfigurado, sem uma face nítida. Contudo, no mesmo verso, a forma que até então havia desaparecido, surge no final do verso em “tumulto”, ou seja, inquieto. Nota-se que tudo está em desordem, desde o verso 66 “ – e os anjos dessa Queda”; o que nos remete as consequências da “Queda” mencionada no verso.

Nas quatro anáforas seguintes dessa estrofe o espaço noturno se repete seis vezes, em “noturnas” (v. 70) e “noite” (v. 71-73). Aqui, nota-se que esta imagem é guiada também pela ideia de desordem que seguem os versos anteriores, ao ponto do eu lírico se questionar sobre os limites da noite: “o que é bem noite e o que é mais noite”. Tais considerações revelam, mais uma vez, certa confusão em torno das percepções do

---

<sup>17</sup> Segundo Resnick e Halliday (1983) no livro *Física*: “As forças que atuam em um corpo originam-se em outros corpos que constituem sua vizinhança. Uma força é, apenas, um aspecto de uma interação entre dois corpos. Verifica-se experimentalmente que, quando um corpo exerce uma força sobre outro, o segundo corpo sempre exerce uma força no primeiro; Além disso, verifica-se que essas forças têm mesmo módulo e mesma direção, mas sentidos opostos.” (Resnick, Halliday 1983, p. 83).

eu lírico, uma vez que ele está a todo o momento em desordem com os espaços a sua volta.

Guiado pela reflexão sobre o espaço noturno, a estrofe seguinte traz alguns conceitos sobre a noite:

74 A noite é o negro diamante, o carbonado  
75 Abrindo no cristal as praias estelares.

76 E lâmpada de Korf, suspensa dos abismos,  
77 Rompe os muros do dia, apaga o rastro da morte  
78 E de dentro da luz os naufragos retira  
79 Como seres sepultos em profundos espelhos.

Como é possível notar, ocorre no verso 74 à utilização da metáfora ao criar a imagem da noite, nesse sentido, faz uma associação do aspecto noturno com a beleza do “negro diamante, o carbonado”. Nota-se que toda parte II do poema supracitado ocorre reiteradas menções e construções de imagens em torno da palavra noite, o que nos releva não somente um aspecto temporal, mas também uma fixação do eu lírico em torno da escuridão do ambiente. Isto fica mais evidente na menção que é feita em torno da “Lâmpada de Korf”, uma vez que segundo Cardozo, “Korf é um dos “anjos” dos “Galgenlieder” de Cristian Morgenstern; possuía-o uma lâmpada que, quando acesa, escurecia o ambiente” (Cardozo, 1952, s/p).

Nesse ponto da nossa leitura é evidente que o eu lírico chama a atenção para o aspecto noturno e suas nuances, não somente pelas reiteradas figuras de linguagens, como podemos notar no uso das reticências (v.72,73), anáfora (v. 71-73) e repetições da mesma palavra; mas também pelas referências extratextuais que ocorrem ao longo do poema, como podemos notar no verso 76.

O escurecimento do ambiente, tornando-se noturno, ofusca o brilho do dia. Nos versos 77-79 ocorrem menções ao contraste direto do dia versus noite, ao qual surge, na utilização das palavras “rastro da morte” (v. 77) e “seres sepultos” (v.79), as primeiras observações em torno da finitude da vida. Vale notar, que a comparação criada no verso 79, “Como seres sepultos em profundos espelhos”, nos revela algumas inquietações do eu lírico em torno do eu, uma vez que simbolicamente a palavra espelho remete “a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência.” (Chervalier; Gheerbrant, 2019, p. 393). Nota-se, que ocorrem reflexões ao longo do poema em torno de alguns temas: despedida, noite e morte. Tais palavras-chave já nos direcionam ao título do poema, o que se revela presente e representativo ao longo dos versos.

Esta perspectiva circular que retoma algumas palavras-chave ao longo do poema surge diretamente nas reiterações em torno da palavra “ciclo”:



Nota-se que a palavra ciclo se repete nesta estrofe seis vezes, iniciada pela imagem de um “dia hemisférico”. Percebe-se que ocorre a sucessão contínua do dia, sem começo, meio ou fim, o que nos remete a simbologia do tempo. Infere-se, inicialmente, que a ideia de ciclo se remete a uma ação “celeste” (v.81), o que nos remete a algo que está relacionado ao céu ou que possui natureza divina. No cenário divino, nota-se que esta palavra é usualmente utilizada no tocante a entidades que habitam nos espaços celestiais, como anjos e deuses. Todavia, no âmbito da astronomia, “celeste” é um termo técnico que se delimita a elementos que estão no céu, tais como planetas e estrelas. Não é à toa que o verso seguinte menciona diretamente esta imagem; “Ciclo das estrelas” (v. 82). Aqui é inevitável não relacionarmos a ideia de beleza do cosmo, ao qual o homem procura, através do movimento dos corpos celestes, constantemente entender o universo e suas questões.

Contudo, nota-se que ocorre a quebra dessas imagens no verso 83, uma vez que não somente muda a ideia a qual estava sendo discutida, mas também ocorre o deslocamento deste verso, o que ocasiona, também, uma mudança de voz: “– moscas de Azul, de Branco e de Vermelho –”. O referido verso incialmente parece não fazer sentido em relação aos versos anteriores, haja vista que descreve, através das cores, as moscas-varejeiras. As palavras que descrevem as cores estão todas em maiúsculas, todos os fonemas *a*, *b*, *c*, reproduzem o som da mosca, e se configuram não somente como características desse inseto, mas também amplia o quantitativo de moscas que estão no ambiente. O quase *enjambement* que ocorre com o verso seguinte, “contra a vidraça” (84), cria a imagem da morte desses insetos; e fecha esta menção no poema. Aqui, percebe-se que estes versos deslocados surgem como uma reflexão passageira

diante dos ciclos mencionados, ao qual se intercruzam com a percepção de inúmeras outras ações que ocorrem no decorrer dos dias.

Em contradição com os dois versos anteriores, o “ciclo das águas” (v.85) é acompanhado por mais um verso deslocado: “sempre as mesmas, sempre as mesmas” (v.86). A figura de repetição epizeuxa que ocorre nesse verso reforça a monotonia desse ciclo, a qual se diferencia de outros que são constantes. É relevante mencionar que a “água” simbolicamente se remete à fonte de vida e purificação, o que, por sua vez, neste verso se relaciona com os seguintes: “onde nascem, onde morrem peixes sempre outros”. Nota-se que diferente dos versos anteriores, aqui eles se relacionam, não somente na ideia de fonte da vida, mas também esteticamente, uma vez que ocorre a utilização de repetição da palavra “onde” (v.87). Nota-se, também, que os verbos “nascem” e “morrem”, flexionados no presente do indicativo, apresenta uma ação habitual que ocorre como consequência do “ciclo das águas”.

Diante dessas imagens, nota-se que esta estrofe está norteada na ideia de ciclo das águas, ou seja, da água como elemento da natureza. O que não desvincula as imagens já criadas anteriormente do sujeito em conformidade com o ambiente.

Os versos finais dessa estrofe abrem espaços de diálogos com os quatro elementos da natureza: água, fogo, terra e ar. Nota-se que esta imagem é construída através da perspectiva dos ciclos: “Ciclo da matéria frágil, severa e obstinada!” (v.90).

A estrofe seguinte, com seis versos recuados, o que, como observado nos versos anteriores, pode indicar uma mudança de voz no poema, traz a imagem do número quatro: “quatro elementos” (v.92), “quatro ventos” (v.93), “quatro cães” (v.94), “quatro nuvens” (v.95), e os quatro elementos “água, fogo, terra e ar”.

Simbolicamente o número quatro apresenta algumas afirmações em torno da universalidade, uma vez que segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 760) “Quatro é ainda o número que caracteriza o universo em sua totalidade (mais frequentemente trata-se do mundo material, sensível)”. Os versos do poema nos guiam para esta perspectiva em torno de uma imagem circular que envolve a “matéria frágil” da vida; seja em suas particularidades, ou pela universalidade da vida.

A partir do verso 100, as considerações em torno dos quatro elementos desaparecem, e a noite retorna como temática central:

100 Se a noite é total e completa, por que não nos revela o mistério?

101 Por que não nos integra na sua amplidão libertária?

102 Inutilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na  
rocha os nossos nomes

- 104 **Como se marcássemos na argila do tempo as nossas pegadas**  
**105 Como se inscrevéssemos** na cortiça da noite as curvas de nosso grito.  
 106 Sobre dinâmos, turbinas e locomotivas

A presença da noite é alvo de alguns questionamentos por parte do eu lírico, o tom de mistério (v.100), surge como inquietação do sujeito. O pronome “nossa” é repetido quatro vezes (v.102, 103, 104, 105) nessa estrofe, o que reitera a inquietação do eu lírico em torno do mistério da noite. Nota-se que a utilização do pronome “nossa” é acompanhado por aspectos humanos, tais como “rastros” (v.102), “nomes” (103), “pegadas” (v.104), “grito” (105). Diante dessas observações, nota-se que o eu lírico acentua uma marcação referente às marcas humanas no decorrer do seu trajeto, uma vez que por onde passam deixam rastros.

Todavia, a segunda parte do poema finaliza com reflexões que norteiam a imagem do recomeço; em outras palavras, com o surgimento da primavera. Nota-se que esta estação do ano vem acompanhada por um adjetivo, “inércia”, a qual se refere à incapacidade de alteração, ou de resistir à mudança do ambiente. Contudo, mesmo com esta dificuldade de modificação, o poema finaliza com algumas imagens de esperança e desesperança:

- 107 A inércia-primavera irromperá de novo  
 108 E uma seiva nascerá do sangue e da saliva,  
 109 Da lágrima e do leite materno,  
 110 De mel, de suor e de vinho;  
 111 Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência  
 112 e o vazio.  
 113 Pois esse chôro noturno e prolongado  
**114 Das estrelas - como se descesse**  
**115 Da terra fria - como se subisse**  
 116 E, por si mesmo, **como se chorasse**,  
 117 Não dará linguagem

Mesmo diante de uma “inércia-primavera”, o eu lírico revela que nascerá uma “seiva de sangue e da saliva” (v.108), “da lágrima e do leite materno” (v.109), “De mel, de suor e de vinho” (110). Nota-se que em cada verso existe um contraste de imagens seja entre sangue X saliva, lágrima X leite materno e mel X suor X vinho. Todas essas imagens ocasionam o surgimento do *enjambement* no verso 111-112, ao qual tudo finaliza em “ausência e o vazio”.

O “Choro” é a última imagem criada na segunda parte do poema, um “choro noturno e prolongado”. Tais informações podem ser levantadas neste verso, uma vez que podemos observar o prelúdio e elegia, no choro, e a despedida em noturno e prolongado. Além disso, o aspecto circular, que já surgiu nas estrofes anteriores, ressurge na perspectiva das “estrelas e da terra” (v. 114-115). Nota-se que são utilizados três verbos “descesse”, “subisse” e “chorasse”, todos flexionados no pretérito imperfeito do subjuntivo, todos acompanhados do elemento comparativo “como se”, mas no final, todos “não dará linguagem”, ou seja, não ocorrerá nenhuma comunicação, o que reitera que a despedida que ocorre à noite além de dolorosa é também solitária.

### Parte III

A última parte do poema é, de fato, a despedida elegíaca. Ocorre a revelação do eu lírico de “Partir”, palavra esta que se repete oito vezes no decorrer dessa terceira parte. Todavia não é só seguir os caminhos da vida, mas ocorre a necessidade da despedida, uma vez que constantemente o eu lírico afirma “É preciso partir [...]” (v.118), “É preciso voar [...]” (v.120).

Embora a conclusão da partida tenha sido inevitável, uma vez que a atmosfera de todo poema se voltava para uma despedida elegíaca, não restam dúvidas que deveria se concretizar à noite. Todo poema, desde os primeiros versos, constrói uma única imagem, a de uma despedida noturna; além disso, mesmo com seus versos livres, percebe-se novamente a recorrência de alexandrinos e bárbaros, como podemos observar em sua última parte:

### III

118 É| pre|ci|so| par|tir| en|quan|to é| noi|te, 10 ER:3,6, 10

119 En|quan|to é as|pi|ra|ção| de a|bso|lu|to.9 ER: 2, 6, 9

120 É| pre|ci|so| vo|ar| no| vór|ti|ce| das| len|das|, das| his|tó|rias| an|ti|gas. 19  
ER:3,8, 12, 16, 19

121 Via|jar|, cir|cu|lar|, a|lém| das| á|guas|, a|lém| do| ar|. 14 ER: 2,5,9, 14

122 Do ar| - plân|c|ton| do es|pa|ço|, a|li|men|to| das| a|sas. 13 ER: 2,6, 13

123 - ca|su|lo| da| luz| - cri|sá|lida. 7 ER: 2, 5, 7

124 A| tre|val| que| des|ven|da e| que| li|ber|ta 10 ER: 2, 6, 10

125 Com| seu| po|der| no|tur|no a| pul|sa|ção| não| do|ma 12 ER: 4, 6, 10, 12

- 126 Dos| pla|ne|tas| es|cu|ros| na| mais| den|sa| ma|té|ria| nu|clear|, 16 ER: 3,6,10, 13, 16
- 127 Nem| a| noi|te| ma|ior| das| ne|gras| ne|bu|lo|sas. 12 ER: 3, 8, 12
- 128 Se as| coi|sas| do| mun|do| se en|ca|deiam| e| im|pla|cá|veis| gra|vi|tam 16 ER: 2,5, 9, 13, 16
- 129 Do| ca|lor| das| es|trê|las| do| pe|sa|do| frio| de|rro|dei|ro, 15 ER: 3,6, 10, 15
- 130 Por| que há| na in|fâ|n|cia| u|ma| do|çu|ra| sim|ples| e| pri|me|va? 15 ER: 4, 9, 15
- 131 E as| co|res| es|pe|c|trais| por| que| se a|lon|gam 11 ER: 2, 7,11
- 132 Em| rui|vo e| mo|re|no|, em| zai|no e| ro|si|lho, 11 ER: 5, 11
- 133 E| na| ex|plo|sâ|o| re|si|de o a|con|te|ci|men|to| de u|ma| flor|?16 ER; 5,12, 16
- 134 Á|gua|, á|gua| de| chu|va 6 ER: 1, 3,6
- 135 – pre|sen|ça u|nâ|ni|me| da| Que|da – 8 ER: 2, 4, 8
- 136 Au|ra| da es|pe|ran|ça|; som|bra| do| cas|ti|go; 11 ER: 1, 5, 11
- 137 Á|gua| pe|sa|da, á|gua| de| chin|cho 8 ER: 1, 4, 8
- 138 – á|gua| de| chu|va – 4 ER:1, 4
- 139 Chu|va|! Ca|be|los| bran|cos|, ca|be|los| frios| 11 ER: 4, 9, 14
- 140 De|ssa| noi|te| ve|lha|, de|ssa| noi|te| fria| 11 ER: 3, 9,11
- 141 Que| me a|pa|ga a| vis|ta|, que| me ex|tin|gue a| voz|. 11 ER: 3,9,11
- 142 Chu|va em| que| vou| com| a al|ma em|bu|ça|da 9 ER: 4, 9
- 143 E o| co|ra|çâ|o| mo|lha|do e| va|zio|. 9 ER: 4,9
- 144 Ou|ço os| teus| pa|ssos| li|gei|ros| de| fan|tas|ma, 11 ER: 4, 11
- 145 O| teu| fra|gor| fu|nes|to, o| teu| ru|mor| som|brio| 12 ER2,6,12
- 146 Chu|va| da e|ter|na| mor|te! 6 ER: 4, 6
- 147 Se é| im|po|ssí|vel| vol|tar| e| po|ssí|vel| não é| per|du|rar| 15 ER: 4,10, 15
- 148 Na ho|ra in||ten|sa| da es|pe|ra|, no es|pa|ço| da| de|mo|ra, 13ER: 3,9, 13
- 149 É| par|tir|!3 ER: 1, 3
- 150 É| par|tir| e| par|tir| pa|ra o| fim| das| me|mô|rias... 12 ER:3,6,12
- 151 Ar|c|tu|rus|, An|ta|res|, Al|tair|! Ca|pi|tâ|neas 12 ER: 3, 6, 12
- 152 De|ssa| na|ve|ga|çâ|o| ta|ci|tur|na e| pa|ra| sem|pre 13 ER: 6, 13
- 153 E| pa|ra a|lém| da| ver|da|de e| gran|de|za| da| vi|da. 13 ER: 4, 10, 13
- 154 É| par|tir| e| par|tir| pa|ra o| fim| das| i|da|des... 12 ER: 3,6, 12
- 155 Já a e|ter|na| luz| com| os| seus| de|dos| de| ro|as 11 ER: 2, 8, 11
- 156 Es|ten|de o a|zul| do| dia|; 6 ER: 2, 6
- 157 É| par|tir| e| par|tir| pa|ra a|lém| da| sau|da|de. 12 ER: 3,6,12
- 158 Das| vin|has| de or|va|lho ins|tan|te| da| vin|di|ma, 11 ER: 2, 5, 11
- 159 Mean|dros| ma|ti|nais| de| fron|des| va|po|ro|sas 11 ER: 5, 11
- 160 E os| gal|los| pro|cla|man|do| de| pró|xim|o a| lon|gín|quo, 13 ER: 6, 13
- 161 Nas| ú|mí|das| dis|tâ|n|cias|, o| can|to| da a|ven|tu|ra. 13 ER: 2, 6, 13

Os versos longos dessa última parte remetem-nos à despedida (v.120), uma vez que o eu lírico se volta para a execução deste ato. Como se observa, o ritmo não possui uma marcação específica, mas podemos ressaltar a reiteração no 2 e 6, não sendo um

padrão, mas uma marcação em torno de uma musicalidade recorrente entre alguns versos.

A última parte do poema já inicia com a menção à despedida, ao qual o eu lírico marca não somente uma questão territorial, mas também temporal:

- 118 É preciso partir enquanto é noite,  
 119 Enquanto é aspiração de absoluto.  
 120 É preciso voar no vórtice das lendas, das histórias antigas.  
 121 Viajar, circular, além das águas, além do ar.

O primeiro verso já surge com uma sequência de três verbos, todavia, nota-se que a cada um é atribuído uma finalidade, uma vez que um possui função de ligação, outro de adjetivo e, o principal, no infinitivo, é o que dá o mote, em outras palavras, a ação. Joaquim Cardozo, como já discutido no capítulo anterior, em muito dos seus versos, tem essa marca de adjetivar algumas palavras que em seu uso regular não seria atribuído essa nomeação; percebe-se, com esse exemplo, que ele também utiliza desse recurso em verbos, como é o caso de “preciso”, uma vez que aqui está adjetivando a ação de “partir”.

Nota-se, então, que o eu lírico nos revela que o verbo principal desse verso norteia a necessidade da despedida; não é uma saída por opção, mas ocorre uma necessidade. Tal conjectura é reforçada pela adjetivação do verbo “preciso”, e com a afirmação do verbo no infinitivo “partir”. Além disso, observa-se que nesta estrofe grande parte dos verbos estão no mesmo campo semântico que norteiam a perspectiva da despedida: “partir” (v.118), “voar” (v.120), “viajar” (121); e dentro desse campo semântico as imagens construídas pelo eu lírico remetem à evasão da realidade, uma vez que o eu lírico revela a necessidade da partida “Enquanto é aspiração de absoluto” (v. 119), ou seja, na atmosfera enigmática da noite; e “É preciso voar no vórtice das lendas, das histórias antigas” (120), o que nos direcionam para a necessidade de fugir para outras realidades.

A anadirose que envolve o final da primeira estrofe com o início da segunda, traz uma ênfase em torno do ar, como elemento da natureza; são apenas dois versos que norteiam esta estrofe, mas apresentam imagens que remetem à luz e a leveza. “Do ar” (v.122) é colocado como “plâncton do espaço”; ou seja, “alimento” (v.122) para o voo, a partida. Da mesma forma, também é apresentado como “casulo da luz – crisálida” (v.123), o qual é o estágio de pupa de alguns insetos, como, por exemplo, as borboletas.

Nota-se, então, que o eu lírico nesta estrofe não apenas discorre sobre as funcionalidades do ar, mas também, através da escolha das palavras, apresenta imagens que remetem à leveza e calmaria.

Contrapondo-se a imagem anterior, o momento de leveza é quebrado na estrofe seguinte, ao qual inicia com “A treva que desvenda e que liberta” (v. 124). A noite é reiterada a partir das palavras que remetem ao mesmo campo semântico “treva” (v.124), “noturno” (v.125), “escuros” (v.126), “noite” (v.127), “negras” (v.127); nesta perspectiva o espaço noturno é visto como algo enigmático, mas benéfico, haja vista que mesmo na “treva”, que remete a algo sombrio, o eu lírico a coloca como algo “que desvenda e que liberta” (v.124). Ocorre, então, a sensação de liberdade diante do eu lírico, uma vez que não somente liberta, mas também o coloca em posição de autoridade (v.125), e autonomia.

Nada no espaço noturno consegue controlar o eu lírico (v.125), o que seria, então, o espaço perfeito para a sua despedida. Aqui percebe, então, duas perspectivas: 1. A noite é escura e repleta de trevas; 2. A noite liberta e seduz. Esse espaço enigmático para o eu lírico é encantador e misterioso, o que, por sua vez, o seduz para a concretização da sua despedida.

Diante dessa atmosfera, o eu lírico na quarta e quinta estrofe, formula dois questionamentos em torno da natureza humana:

128 Se as coisas do mundo se encadeiam e implacáveis gravitam

129 Do calor das estrelas do pesado frio derradeiro,

130 Por que há na infância uma doçura simples e primeva?

131 E as cores espectrais por que se alongam

132 Em ruivo e moreno, em zaino e rosilho,

133 E na explosão reside o acontecimento de uma flor?

Os versos que seguem essas estrofes norteiam a perspectiva em torno da complexidade do universo, em contradição com a inocência da criança (v.130). A utilização da palavra “implacável” (v.128) relacionada às “coisas do mundo”, não somente surge como algo inevitável, mas também como consequência de algo duro, sem piedade que norteia as ações do mundo. Da mesma forma, o eu lírico apresenta duas imagens distintas no verso 129: 1. O calor das estrelas; 2. O frio derradeiro. Ora, percebe-se que a primeira imagem apresenta as estrelas, símbolo de fonte de luz, energia e vida; já a segunda, nos remete à morte, uma vez que o “frio derradeiro” abre

espaço para os minutos finais antes da inevitável morte; além disso, essa imagem vem acompanhada pelo adjetivo “pesado” (v.129), o que intensifica a intensidade da imagem criada.

Diante disso, o último verso da quarta estrofe “Por que há na infância uma doçura simples e primeva?” (v. 130), o eu lírico traz um questionamento em torno da inocência da criança em torno das inconsistências do mundo, uma vez que a infância é marcada como algo simples e inocente. A utilização da palavra “primeva” intensifica essa perspectiva da inocência da criança, haja vista que surge uma pureza não alterada pela experiência dolorosa do mundo.

O segundo questionamento norteia em torno da beleza da vida, “as cores espetrais” (v.131), se remetem a beleza natural do mundo, embora possa também apresentar traços de mistério, acima de tudo na utilização de cores que são enumeradas em tons quentes e frios: ruivo (vermelho), moreno (marrom), zaino (cinza) e rosilho (rosa). As referidas cores não somente evocam tons distintos, mas também podem se remeter as diferentes formas da natureza, tais como os céus, as flores, as árvores e entre outros.

Tais imagens finalizam na pergunta em torno de uma flor: “E na explosão reside o acontecimento de uma flor?” (v.133), aqui nota-se um momento de transformação brusca, uma vez que a utilização da palavra “explosão” remete a algo que norteia energia, movimento e força.

Diante dessas considerações, nota-se que os dois questionamentos levantados nestas duas estrofes discorrem sobre a ingenuidade da criança, em torno de algumas nuances que envolvem o mundo. A transformação e renovação que constantemente assolam os seres humanos também ocorrem com a natureza (como, por exemplo, o surgimento de uma flor).

Por conseguinte, os versos que seguem o poema, apresenta-nos outro elemento da natureza: a água:

#### 134 Água, água de chuva

135

– presença unânime da Queda –

136 Aura da esperança; sombra do castigo;

137 Água pesada, água de chincho

138

– água de chuva –

139 **Chuva!** Cabelos brancos, cabelos frios

140 Dessa noite velha, dessa noite **fria**

141 Que me apaga a vista, que me extingue a voz.

142 **Chuva** em que vou com a alma embuçada

143 E o coração **molhado** e vazio.

O epizeuxe no início dos versos enfatiza a importância da água nessa estrofe, acima de tudo quando vem relacionado com a imagem da chuva. O direcionamento “de chuva” (v.134) insinua uma conexão com o céu; ademais o verso seguinte, recuado, “ – presença unânime da Queda –” sugere também uma conexão com o divino. Ora, a “Queda” pode se referir a duas perspectivas: 1. A da chuva; 2. A do homem. A primeira facilmente pode ser descartada, uma vez que a palavra está escrita com a inicial maiúscula, o que sinaliza para uma queda específica; a segunda, relacionada ao divino, surge com mais ênfase, acima de tudo pela simbologia da “Queda” do homem relacionado ao pecado original, e, também, no verso vem acompanhado pela palavra “unânime” (135), o que insinua uma presença universal e comum a outros seres.

Nessa perspectiva, nota-se que esses versos apresentam reflexões gerais em torno da esperança x punição; tal conjectura se confirma no verso 136: “Aura da esperança; sombra do castigo”. A água de chuva é simbologia da esperança e renovação, todavia, também é associada à ideia de punição (dilúvio). Nesse sentido, nota-se que o eu lírico explora a ambiguidade que permeia a imagem da chuva, em suas mais variadas manifestações, uma vez que não é qualquer água, e sim “agua pesada” (v.137), o que ocasiona certa densidade que permeia esta imagem. Também, é importante mencionar que nessas duas estrofes algumas palavras possuem o mesmo campo semântico da água, tais como: “agua”, “chuva”, “molhado”, “fria”.

O verso 139 retoma a imagem da chuva, e acrescenta alguns adjetivos, tais como “Cabelos brancos”, “cabelos frios”, “noite velha”, “noite fria”. Tais palavras adjetivadas se relacionam, pois apresentam uma relação entre a chuva e a velhice. Nota-se que a palavra “Chuva!” (v.139) vem acompanhada por uma exclamação, o que nos remete a uma evocação, ou espanto; os adjetivos que acompanham a palavra “cabelo”, tais como “brancos” e “frios” simbolizam a experiência e a idade; já os adjetivos que acompanham a “noite”, nos remetem a melancolia, isolamento e solidão. Nota-se, também, que ocorre a anadiplose na palavra “dessa” (v.140) ao se referir à noite, o que enfatiza mais uma vez a densidade melancólica que envolve este espaço.

O eu lírico surge através do pronome “me” no verso 141, o que é provocado pela imagem da chuva, sinalizando que o sujeito é silenciado pelo barulho que as águas da chuva ocasionam. Dessa forma, sugere uma incapacidade do eu lírico em se expressar, uma vez que os elementos da natureza parecem ter mais força que ele.

Diante dessa atmosfera, o eu lírico surge em conformidade com a chuva, e revela: “Chuva em que vou com a alma embuçada/ E o coração molhado e vazio”; o *enjambement* complementa o sentido do verso, o qual revela o estado de espírito do eu lírico, acima de tudo no que se refere ao seu “coração molhado e vazio”, uma vez que pode simbolizar a sua dor ou perda diante de algo.

É nesta atmosfera, que surge, mais uma vez, a imagem da finitude da vida, e dessa vez, vem acompanhada pela imagem do fantasma, o que nos remete a algo que assombra o eu lírico:

144 Ouço os teus passos ligeiros de fantasma,  
145 O teu fragor funesto, o teu rumor sombrio  
146 Chuva da eterna morte!

147 Se é impossível voltar e possível não é perdurar  
148 Na hora intensa da espera, no espaço da demora,  
149 É partir!

O fantasma é evocado através dos sentidos, audição, ao qual fecha uma imagem que estava sendo reiterada através da água, chuva e noite. O fantasma vem logo após a adjetivação relacionada aos “passos ligeiros”; em outras palavras, ocorre no eu lírico um sentimento de pressa relacionado a algo que o atormenta, seja ele à perda ou a morte. Nota-se que os termos “fragor” e “rumor”, ambos relacionados à imagem da chuva, vêm acompanhados por adjetivos, tais como “funesto” (v.145) e “sombrio” (v.145), o que abre espaço para o verso final dessa estrofe: “Chuva da eterna morte!” (v.146). Aqui fica claro que as imagens criadas nos versos anteriores se relacionam a presença inevitável da morte, ao qual surge como um fantasma para atormentar o eu lírico; por isso, todo esse ciclo é fechado pelo verso refrão do poema: “É partir” (v.149).

O sentimento final do eu lírico é voltado a uma ideia fixa: a partida. O verso refrão do poema surge reiteradamente nos versos finais (v.149, 150, 154, 157), com o propósito de reiterar e concretizar a ação que já estava sendo mencionada desde o título do poema.

Nota-se que o eu lírico recorre mais uma vez a utilização do epizeuxa para enfatizar a imagem da partida (v.150), e nesse sentido, deixar para trás os fantasmas que o atormentam. Todavia, nota-se que não é só uma despedida, mas sim uma partida “para o fim das memórias” (v.150), o que sugere o esquecimento ou a presença inevitável da morte.

O eu lírico ao mencionar no verso 151 nomes de algumas estrelas, tais como "Arcturus, Antares, Altair! Capitâneas", não somente revela a necessidade de uma orientação, mas também um direcionamento, uma vez que essas estrelas são conhecidas por sua localização estratégica na navegação astronômica. Dessa forma, no verso 152: "Dessa navegação taciturna e para sempre", percebe-se uma jornada referente à despedida do eu lírico, o que sugere que o mesmo não irá retornar.

O verso 154, "É partir e partir para o fim das idades", apresenta uma diferença no tocante ao verso que se assemelha a ele mencionado anteriormente (v.150); aqui, por sinal, a modificação ocorre na mudança entre memórias para idades. Ora, nota-se que "memórias" se remetem a algo pessoal; já "idades" se referem a um ciclo temporal.

É nessa mesma imagem, referente à despedida, que as estrofes finais revelam o canto:

155 Já a eterna luz com os seus dedos de rosa  
 156 Estende o azul do dia;  
 157 É partir e partir para além da saudade.

158 Das vinhas de orvalho instante da vindima,  
 159 Meandros matinais de frondes vaporosas  
 160 E os galos proclamando de próximo a longínquo,  
 161 Nas úmidas distâncias, o canto da aventura.

Os versos finais apresentam a ideia da despedida, uma vez que o verso refrão é reiterado no final da penúltima estrofe. Nota-se que o verso "Já a eterna luz com os seus dedos de rosa" (v. 155), não somente reitera a imagem da morte, mas também, através da delicadeza dos "dedos de rosa", sugere beleza nesta imagem. Além disso, o verso seguinte, "Estende o azul do dia;" (v. 156), remete a claridade da manhã, ao qual o eu lírico em um ambiente noturno, já mencionado nos versos anteriores, projeta essa imagem da esperança que vem com o dia.

Diante desse cenário de esperança e suavidade, o eu lírico revela que "É partir e partir para além da saudade." (v. 157), que mais uma vez é posto com a utilização do epizeuxa na palavra "partir", o qual sugere a ideia da despedida, e, também, de deixar para trás as ações passadas. Neste caso, o verso é completado com os termos "para além da saudade", revelando, assim, a necessidade de deixar qualquer vínculo e partir para um novo espaço.

A última estrofe surge como um chamado à despedida, ao qual o verso inicial "Das vinhas de orvalho instante da vindima," (v. 158), especula um ambiente de renovação e fartura, ao qual o "instante da vindima" representa a colheita, o momento

ao qual o fruto já está preparado, maduro para ser retirado. Todo o ambiente criado nesta última estrofe sugere um cenário de tranquilidade e esperança, ao qual o eu lírico é chamado para se despedir ao ouvir “os galos proclamando de próximo a longínquo/ “Nas úmidas distâncias, o canto da aventura” (v. 160-161). Ora, os galos simbolizam o nascer do dia, o chamado para uma nova oportunidade; já o “canto da aventura”, reitera esta perspectiva de nascer uma nova jornada, repleta de descobertas expectativas. Uma nova oportunidade longe do ambiente noturno ao qual o eu lírico se encontra.

É relevante mencionar, também, que o último verso do poema, ao qual sugere um desfecho para todas as imagens criadas no decorrer do poema, apresenta uma mesma estrutura ao qual surge no primeiro verso:

“**No** seio dessa noite ouvi *um choro prolongado*,”  
 Espaço/ ação “choro”  
 “No| sei|o| de|ssa| noi|te ou|vi um| cho|ro| pro|lon|ga|do,”  
 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13

“**Nas úmidas distâncias**, o *canto da aventura*.”  
 Espaço/ ação “canto”  
 “Nas| ú|mí|das| dis|tâñ|cias|, o| can|to| da a|ven|tu|ra.”  
 01 02 03 04 05 06 07 08 09 10 11 12 13

Destaca-se que os versos se assemelham em dois aspectos importantes no poema: 1. A distribuição de sílabas poemas, uma vez que ambos possuem uma mesma estrutura rítmica, 13 sílabas poéticas, com marcação em 2, 6 e 13. 2. Além disso, nota-se uma estrutura no tocante a organização das palavras, uma vez que em ambos são divididos em: espaço x ação; o qual sugere a atmosfera noturna como ambientação, e, por conseguinte, um som é colocado em pauta, ao qual no primeiro verso é o “choro”, e no segundo o “canto”. Tais proposições nos leva a uma imagem circular do poema, em outras palavras, o eu lírico retorna as mesmas imagens já criadas no início do poema como uma ação inevitável da melancolia, ao qual coloca em ênfase a teor principal do canto: O “Prelúdio e elegia de uma despedida”.

## ELEGIA E DRAMA: As vozes do poema

Após o levantamento de dados e análise do poema, algumas implicações merecem melhor atenção, uma vez que as notas sugestivas de Joaquim Cardozo referente às vozes inseridas neste poema necessitam de uma discussão mais ampla:

Neste poema procuro realizar uma composição poética a quatro vozes que, todavia, deixaram de ser rigorosamente indicadas no texto, facultando assim aqueles que, por acaso, desejem interpretá-lo, a liberdade de fazer a distribuição final julgada mais apropriada quanto ao valor das vozes, as partes que cabem a cada uma, as que devem ser declamadas em uníssono, etc. (Cardozo, 1952, s/p).

Como pudemos notar na leitura do poema, em nenhum momento é sinalizada a mudança de voz de maneira explícita ao qual, como Cardozo já presumiu, fica a critério do leitor a sinalização e a menção para essas vozes. Diante disso, vale destacar algumas marcações levantadas nos itens anteriores que nos sugerem uma mudança de voz, ao qual se assemelha as vozes inseridas através de operadores de leitura do texto dramático; o que sugere que o poema *Prelúdio e elegia de uma despedida*, apresenta em sua composição traços de um teatro elegíaco.

No decorrer das análises foram levantadas apenas algumas menções a possíveis trocas de vozes no decorrer do poema, diante disso, este item objetiva discutir cada um deles, a fim de entender como elas funcionam no entendimento da junção de dois gêneros na poesia de Joaquim Cardozo, e, por conseguinte gerar discussões sobre como tais questões se aplicam à poesia moderna.

Como discutido anteriormente, o título do poema *Prelúdio e elegia de uma despedida*, já é uma menção às possíveis vozes inseridas no poema, uma vez que em seu sentido principal se refere à introdução ou preparação para uma obra. Da mesma forma, o prelúdio pode estabelecer o tom do poema, o que, por sua vez, é acompanhado pela menção à elegia e despedida; e dessa forma sendo um recurso que prepara o público ao conteúdo que será apresentado. Tais considerações são mais presentes, por exemplo, no processo declamatório da ópera musical, ao qual o coro é um dos elementos fundamentais nessas apresentações.

Diante dessas colocações, nota-se que a palavra “Prelúdio” é indicada já no título do poema, e, por conseguinte, o primeiro verso faz menção a um “choro prolongado” (v.1); seria, então, o choro o ponto inicial do prelúdio? Destacamos no decorrer das análises, que o canto ao qual o eu lírico mencionava no decorrer do poema surgia em um espaço distante; seja ele pelo som do “choro”, ou pelo “canto”, o eu lírico se voltava a este som como algo distante, mas que da mesma forma, despertava no eu lírico reações diversas. Nesse sentido, o choro enigmático seria, mesmo de maneira implícita, a primeira voz do poema, ocasionada por um possível coro, uma vez que tudo se inicia através desse som: “No seio dessa noite ouvi um choro prolongado” (v.1).

A proposição acima mencionada nos direciona a alguns traços de outros gêneros além da elegia, se pensarmos, por exemplo, nas vozes presentes no teatro faz-se necessário algumas observações, uma vez que se destacam 3: **monólogo** (quando um personagem fala sozinho no palco), **coral** (muitas pessoas em harmonia sonora, ao qual o coro é um desdobramento desse ato, haja vista que possui uma característica de enfatizar uma ação ou refletir sobre determinados temas inseridos na apresentação), **canto** (a voz possui um papel central na apresentação).

Diante dessas considerações em torno das vozes presentes no teatro, vale destacar a da ópera musical, uma vez que, como destacado anteriormente, Joaquim Cardozo fez menção em sua nota introdutória. Com isto, nota-se que a ópera musical é um gênero que mistura a música (instrumentos), o canto (vozes e corais), o teatro (atores) e dança (pode aparecer ou não). Dentro desse gênero, ainda se destaca seus subgêneros, que podem ser voltados a “ópera dramática”, “ópera cômica” e “ópera realista”; cada um, ao seu modo, possui elementos de intensificação diante da temática escolhida para interpretação. O que nos interessa, por enquanto, são as posições das vozes que surgem nas apresentações de ópera, aos quais podem ser divididas entre várias categorias de vozes, divididas pelo timbre, tessitura e alcance vocal. As vozes masculinas são divididas em: baixo, barítono, tenor, tenor lírico e tenor dramático; já as vozes femininas são distribuídas em contralto, mezzo-soprano, soprano, soprano lírico e soprano dramático.

Tais considerações podem nos levar à reflexão de alguns versos presentes em *Prelúdio e elegia de uma despedida*, uma vez que as vozes citadas possuem funcionalidades diferentes no canto. Vejamos, por exemplo, o primeiro verso deslocado no poema: “Mas, por que choravam?” (v.10):

Verso	Posição	Som	Voz do teatro
“Mas, por que choravam?”	Deslocamento do verso.	Tom interrogativo, ao qual a tonicidade está acentuada na vogal “a”, que por sua vez possui um som aberto e claro.	Coro: Voz feminina: soprano /a/ (som aberto e claro).

O verso acima é apenas um exemplo de como podemos inferir a mudança de voz no poema *Prelúdio e elegia de uma despedida*, haja vista que em sua leitura nos permite esta conexão. O deslocamento de alguns versos e estrofes apresenta, em sua maioria, um

tom interrogativo e/ou reflexivo; o que nos leva, diante das possibilidades de leitura deste poema, interpretá-lo dessa maneira.

Diante disso, quais as implicações que esta voz pode trazer para leitura do poema? Ora, sabemos que essa mudança de tom/voz no poema, através de um coro, pode trazer reflexões em torno de uma imagem criada no poema, como também criar um clima emocional para a leitura dessa imagem em segundo plano. Nesse sentido, o coro, no poema, serve como uma voz de fundo, elemento de apoio às imagens já criadas.

O coro, então, em uma possível leitura de *Prelúdio e elegia de uma despedida* surge em outras partes do poema, que, por sinal, ocasiona o deslocamento não somente de um verso, mas também de uma estrofe, como é o caso, por exemplo, na oitava estrofe do poema:

- 47 É **noite!** É **noite!** e o **sono** vem sobre os **telhados**;  
 48 Uma **tropa** de **cavalos campolinos**  
 49 Em **trajetória** e **agitação** de **caudas** e de **crinas**  
 50 Batendo as **patas surdas** e **macias**;  
 51 É **noite!** É **noite!** e o **sono** vem sobre os **telhados**.

Aqui o coro sugere apresentar outra categoria, uma coletiva, com mais vozes em declamação harmônica. Aqui a noite é evocada em tom exclamativo: “É noite! É noite”. No teatro o som aberto da letra “o” é essencial na declamação, uma vez que permite clareza na dicção e expressividade emocional. Diante disso, nota-se também que esta estrofe não permeia apenas uma vogal tônica, mas sim várias; tal conjectura infere a presença de outras vozes junto ao coro, o que, por sua vez, não somente é reiterada pelo deslocamento do verso, mas também pela construção das palavras a qual ela é norteada.

Afora as discussões acima, vale notar que *Prelúdio e elegia de uma despedida*, além dessas vozes que aparecem em seu corpo, notam-se, também, as marcações em torno do próprio eu lírico. Dessa forma, a utilização dos pronomes e verbos é uma das marcações que norteiam a presença e identificação de outra voz no poema: a do sujeito que se apresenta no poema. Como já discutido nos itens anteriores, os verbos tais como: “busco”, v. 32 e 64; “procuro”, v. 64; “vou”, v. 142; “ouço”, v. 144; e nos pronomes “me”, v. 02, 141; “eu”, v. 11; “mim” v. 15 e 63; o eu lírico surge com marcações em torno de si. Aqui não restam dúvidas a sua menção em torno dos versos do poema, o qual ao se colocar nos versos, o eu lírico atua como sujeito principal do poema.

Por fim, para uma compreensão mais ampla referente às quatro vozes do poema, resta-nos mencionar o “canto”. A canção, ocasionada pelo uso constante de elementos sonoros, intensifica não somente uma característica do autor, uma vez que Joaquim Cardozo possui outras publicações que mesclam a elegia com a canção, como por exemplo, “Canção elegíaca” e “Canção para os que nunca irão nascer”; mas também implica na habilidade de um poema que permeia por outros gêneros literários, não se limitando aos recursos oriundos de determinado gênero.

Dessa forma, em *Prelúdio e elegia de uma despedida* Cardozo sinalizou para a presença de quatro vozes inseridas no poema, ao qual destaco: 1. A voz do prelúdio; 2. A voz do coro; 3. A voz do eu lírico; 4. A voz do canto. Cada um ao seu modo não funciona como parte isolada, haja vista que faz parte de um único poema, mas sim como parte da sua tessitura poética. O coro, neste poema, é uma voz que surge em segundo plano, deslocada na estrutura do poema; todavia, não deixa de ser parte importante para o desenvolvimento do poema. O que quero afirmar é a possibilidade da presença de traços oriundos de outros gêneros literários, e como eles se intercruzam na tessitura poética do poema supracitado. A canção pode mediar essas vozes, sendo ela também uma voz ativa e significativa no decorrer de todo poema, ao qual o eu lírico se volta para as possibilidades de fala que o fazer poético o permite trafegar.

No que tange a junção de gêneros, nota-se que as elegias cardozianas ganham ênfase em sua conjuntura, uma vez que, em muitos casos, potencializam o aspecto sonoro que norteia a gênese do gênero e recriam do seu modo, não somente pela racionalidade no tocante aos elementos formais inseridos na composição do poema, mas também por introduzir, em grande parte das suas elegias, dois gêneros distintos.

Como já discutido do capítulo anterior, Cardozo tem como característica unir dois gêneros em algumas das suas produções elegíacas, o qual utiliza um gênero mais leve, que pode ser a canção, com outro mais denso, a elegia. Neste caso, a sutileza da canção permeia entre os versos do poema, todavia, o que mais se destaca é o processo declamatório presente em alguns versos, o que traz não somente uma proximidade com outros gêneros, como a ópera musical, como também acrescenta uma marca autoral de Cardozo no tocante às suas elegias.

Nosso canto elegíaco é de uma despedida, mas também é sobre a condição humana. É um cantar sobre e pela noite, mas que norteia um tempo que se repete invariavelmente. A enunciação de uma despedida não é por acaso, mas resultado de

uma perda, da quebra entre dois sujeitos, o que não é surpresa nenhuma se apropriar do canto elegíaco, da expressão máxima de uma melancolia, em sua passagem pela noite.

Nesse sentido, vale retornar a ideia de que essa elegia não é movida pelo teor clássico do luto, mas sim guiada pela noite. A atmosfera da noite, junto com as imagens naturais, como os ventos, árvores e estrelas, evocam um tom misterioso e melancólico, que é reforçado constantemente pelas recorrências do eu lírico em torno da despedida. A expressão poética em torno da tristeza e da melancolia em nenhum momento é posto de lado em relação à temática da noite, mas sim colocada em harmonia com os espaços a sua volta. É de notar que se pensarmos na concepção clássica do gênero, em relação ao gênero canção, eles nunca foram desvinculados, uma vez que segundo Lesky (1995), em seu livro *História da literatura Grega*,

[...] o conceito antigo de lírica compreendia dois tipos importantes: a *lírica coral* e o canto individual, sem que esta separação, tão essencial para nós, se tivesse manifestado na antiga teoria da arte. Mas, ao mesmo tempo, reparamos que não estavam incluídos dois tipos que hoje em dia consideramos líricos: a *elegia* e o *jambo*. Podemos supor que, nestes dois, já muito cedo tinha emudecido o canto, ao passo que, no sentido antigo, a lírica, como gênero musical, pressupunha o canto. A isto juntou-se outra diferença importante, ao menos para a elegia. O seu instrumento de acompanhamento era a flauta, o que o excluía da lírica no sentido propriamente dito da palavra (Lesky, 1995, 134).

Em *Prelúdio e elegia de uma despedida* o canto vem pelo choro; de uma tristeza que é envolvida pela noite. Poema que se destaca por sua extensão, o qual se revestiu de 161 versos, mas que manteve o tom melancólico, através da contemplação, interrogação e meditação, típico da elegia; e acionou na obra de Joaquim Cardozo uma das composições mais contemplativas referente à necessidade e implicações de uma despedida.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A diversidade de elegias, em seus mais variados temas, que surgem nas obras de Joaquim Cardozo justifica as implicações que ocorrem em torno de uma definição geral para as suas produções elegíacas. Todavia, diante da dificuldade de classificar determinado gênero e/ou autor, este trabalho buscou oferecer uma contribuição em torno do estudo desse gênero na poesia do século XX, com enfoque nas publicações de Joaquim Cardozo, e suas releituras para a poesia brasileira. Desse modo, é relevante mencionar que todas as ressalvas que foram discutidas ao longo deste trabalho, partiram de análises de poemas desse poeta pernambucano, desde as suas primeiras publicações, como foi o caso da “Elegia para Benedito Monteiro”, como também das suas últimas publicações, como “Volta! Maria”, inserido na obra póstuma *Um livro aceso e nove canções sombrias*, de 1981.

Ao investigar a poesia elegíaca de Joaquim Cardozo pudemos notar que a elegia, gênero que desde as suas origens evoca luto e tristeza, surge nas obras do referido poeta guiado por algumas tensões do poema, as quais apresentam um sujeito lírico imbuído por um sentimento de perda e/ou ausência. Nesse ponto, nota-se o teor de representatividade dessas produções, uma vez que revela um período guiado pela fragilidade do sujeito na modernidade, o que, de fato, é o grande assunto da elegia na época moderna. O sujeito permeia o século XX com um sentimento de crise, seja referente aos fortes avanços, como também pelo sentimento de melancolia, ocasionado pelas mudanças constantes que permeia este período. Dito isto, vale retornar as proposições iniciais dessa pesquisa, as quais colocaram em pauta o teor de originalidade no que tange às produções elegíacas de Joaquim Cardozo, através de dois vieses: 1. Junção de gêneros; 2. Representação do homem ocidental moderno do século XX. Para responder tais perguntas é relevante fazer uma passagem por todos os capítulos que permeiam esta investigação, com o objetivo de delimitar os pontos recorrentes e, também, as releituras de Cardozo no tocante à produção do gênero elegia na lírica brasileira moderna, sem seus encontros e desencontros com a tradição.

As considerações iniciais descreveram, de maneira panorâmica, os livros e publicações de Joaquim Cardozo no que se referem às elegias. Essa breve apresentação cronológica, trouxe algumas hipóteses a serem discutidas ao longo das análises: 1.

Recorrência de um sujeito melancólico em relação à perda; 2. Reflexão em torno da finitude da vida; 3. Surgimento e junção de outros gêneros dentro de algumas elegias. Tais questões foram recorrente ao longo de todos os capítulos que abrangem às análises o que nos direciona para pontos em comum que surgem nas elegias cardozianas, como foi o caso, por exemplo, da junção de gêneros poéticos, e a recorrência temática em torno da melancolia.

Elegemos, então, as elegias fúnebres, destinadas à menção a um sujeito falecido, para compor o primeiro capítulo, intitulado de “As elegias “homenagens” de Joaquim Cardozo”. A referida anunciação, que surge desde o título do poema, revela um grupo de produções que se relacionam a tradição do gênero no tocante ao luto e a tristeza. Contudo, ao analisar os poemas “Elegia para Maria Alves” e “Para Manuel Bandeira”, duas imagens foram criadas. A primeira, o eu lírico projeta o ritual para o luto, o qual não menciona a morte de maneira direta, mas sim elementos que se remetem ao sepultamento de uma pessoa próxima; ocorre também o sentimento da ausência, de um sujeito preso às memórias que, através delas, cria a imagem da perda. A segunda, uma clássica elegia fúnebre; neste poema o sujeito indica a todo o momento o sujeito morto, e apresenta dados e referências biográficas em torno da aproximação entre o eu lírico e o sujeito mencionado. Aqui, ocorrem menções ao poeta Bandeira e a sua obra, tais como pudemos observar na citação a poemas como “Profundamente” e “Evocação do Recife”, o que transforma a homenagem de um amigo para um tributo à sua obra.

Ocorrem, além das elegias fúnebres, outras que chamam a atenção nas obras de Cardozo, as quais foram assunto do capítulo dois, intitulado de “Canções elegíacas de Joaquim Cardozo”, ao qual analisou os poemas “Canto do homem marcado”, elegia da perda de si, que muito representa o estado melancólico do homem do século XX, em suas angústias e crises; “Cemitério da infância”, elegia da infância perdida, ao qual retorna às memórias do eu lírico enquanto ocorre o sepultamento das suas lembranças da infância; e “Volta! Maria!”, elegia amorosa, remetendo-se à mulher amada por meio do choro e da angústia de uma ausência. Todas as canções elegíacas aqui analisadas apresentam um canto doloroso, mas contemplativo; em outras palavras, nos poemas analisados, o sujeito se volta à mistura dos gêneros como forma unicamente aceitável para a sua melancolia.

O último capítulo, *Prelúdio e elegia de uma despedida*, não somente evidencia a elegia mais apreciada pelos leitores de Joaquim Cardozo, mas também coloca em pauta a genialidade desse poeta pernambucano em torno da sua obra. Aqui se destaca não

somente a extensão do poema, 161 versos, mas também o aspecto singular dessa obra, haja vista que dentro do poema ocorrem traços de outros gêneros, como pudemos observar nas discussões em torno das vozes que permeiam à ópera musical. De fato, percebeu-se que este poema não é uma elegia de despedida, mas sim uma elegia da noite. O deslocamento das vozes inseridas dentro do poema não surge por acaso, mas sim de forma consciente, haja vista que como discutida, Joaquim Cardozo menciona o surgimento de quatro vozes que irão se apresentar no poema, cabendo ao leitor interpretar da maneira que achar mais apropriado. Tal conjectura nos remete à tradição do gênero, ao qual era declamada e acompanhada por um instrumento musical, como a lira.

Após um breve resumo em torno dos capítulos inseridos nesta pesquisa é válido mencionar as relações e distinções que ocorrem entre os poemas analisados. Evocamos, de início, a separação inevitável que ocorre entre à tradição elegíaca do dístico, inicialmente formada por uma copla elegíaca, ou seja, construído por um dístico de um hexâmetro e um pentâmetro, na poesia de Cardozo surge em forma de tensões, que tanto podem ocorrer através de versos longos e curtos, como também em torno do eu lírico em confronto com o sentimento da perda, ao qual confere a junção entre as tensões do poema com o trabalho minucioso e racional da forma. Em ambos os casos, destaca-se um sujeito em crise, envolvido por um estado melancólico diante de um sentimento de perda.

As considerações de Gerard Genette, ao longo dos capítulos, ampliaram as discussões em torno da junção de gêneros que se apresentam em algumas elegias de Joaquim Cardozo, as quais se configuram tanto pela junção que vem de uma tradição, tais como pudemos observar na apropriação entre canção e elegia, como também em traços de outros gêneros como o do drama, que surgem através de vozes dentro do poema. Como pudemos perceber cada texto pode conter outros textos dentro dele, e a referida ação em nenhum momento apaga a singularidade do gênero, pelo contrário estabelece regras que ampliam a sua leitura em torno da ação principal do texto. Em conformidade, como pudemos observar nas discussões de Gérard Genette (1986, p. 80), em seu livro *Introdução ao arquitempo*, “[...] todo o gênero pode conter sempre gêneros vários”. Tais considerações assumem espaços distintos quando se trata da poesia lírica, haja vista que seus subgêneros podem, em alguns casos, se intercruzarem, como é o caso, por exemplo, da ode e do hino. Desse modo, nota-se que os gêneros podem

assumir traços de outros gêneros seja pela intenção do autor, ou pelo processo de criação literária.

No caso das canções elegíacas, por exemplo, nota-se que embora essas produções possuam o caráter denso e doloroso de uma elegia, através das canções pudemos notar certa suavidade ao tratar de temas tristes, em outras palavras, o elegista, em alguns casos, se apropria das canções como recurso unilateral da exteriorização da sua melancolia, como forma de anunciação do seu estado.

Diante dessas colocações, é necessário afirmar que Cardozo trouxe aspectos autorais que ampliaram a forma tradicional da elegia, não somente por conferir significado à junção de gêneros, haja vista que, cada um ao seu modo, propõe uma forma de dizer algo, sejam por meio de canções, vozes, recursos estilísticos, formas e entre outros; mas também por recriar o gênero ao seu modo, em outras palavras, se utilizar da forma rigorosa de um gênero e projetar significados através deles. O êxito consiste na semelhança que existe entre o que está sendo dito, com o objeto a se dizer. Joaquim Cardozo permanece fiel à organização das palavras e dos significados, ao qual na forma dolorosa da elegia, ocorrem correspondências com os sujeitos que estão sendo objeto de apreciação.

Além disso, em meio à racionalidade dos versos, as elegias de Joaquim Cardozo, em grande parte, consistem na negação ao consolo, questão essa que se contrapõe com a tradição do gênero que emoldura uma projeção de perspectiva de futuro, uma vez que o poeta pernambucano insere um traço moderno ao acionar o viés de negação tão recorrente no século XX.

No entanto, se a negação é um traço moderno na poesia de Joaquim Cardozo no tocante às elegias, é relevante mencionar que a melancolia torna-se o seu estilo. As tensões existentes em suas produções conferem a mesma nota melancólica ao propor um sujeito em constante confronto com os espaços a sua volta. A Cardozo confere-se o título de poeta original e inconfundível, ao qual buscou em seu estilo soluções formais que acrescentam sensibilidade e racionalidade ao seu fazer poético.

## Referências

- ARIÊS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- BANDEIRA, Manuel (Org.). **Antologia de poetas bissextos contemporâneos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1964
- \_\_\_\_\_. **Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1946.
- \_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. “Correspondência de Gilberto Freyre a Manuel Bandeira” in: VICENTE, S M. **Cartas provincianas**: correspondência entre Gilberto Freyre e Manuel Bandeira. 2007. 591 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.
- \_\_\_\_\_. **Para querer bem**. Belo Horizonte: Boa viagem, 2018
- \_\_\_\_\_. **Poesias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1955.
- BARROS, Souza. **Um movimento de renovação cultural**. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.
- BISHOP, Elizabeth. **An anthology of twentieth-century brazilian poetry**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1972.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BURTON, Robert. **A anatomia da melancolia**: a primeira partição: causas da melancolia. Curitiba: Editora UFPR, 2011.
- CARDOZO, Joaquim. **Poemas**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.
- \_\_\_\_\_. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971
- \_\_\_\_\_. **Signo Estrelado**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

- \_\_\_\_\_. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Um livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Prelúdio e elegia de uma despedida**. Niterói: Hipocampo, 1952.
- CAMILO, Wagner. “Nota sobre a recepção de Rilke na lírica brasileira do segundo pós-guerra. Navegações”, v. 10, n. 1, p. 71-78, jan./jun. 2017. Disponível em [revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/](http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/). Acesso em: 08 set. 2023.
- CAMPOS, Milton de Godoy. **Antologia poética da geração de 45**. São Paulo: Clube de poesia, 1966.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.
- CINTRA, Elaine Cristina; SANTOS, Maxuel Amorim. “Duas Elegias de Joaquim Cardozo”. In **Texto poético**. v.15,n.28,p. 429-452 jun./set. 2019.
- CINTRA, Elaine Cristina; SILVA, Robson Nascimento da. “Confissões, preces e referências religiosas na poesia de Joaquim Cardozo”. In **Trabalhos premiados no XXV Encontro de Iniciação Científica da UFPB**. Pró-Reitoria de Pesquisa (organização). João Pessoa: Editora da UFPB, 2018. p. 586- 606.
- CORREIA, Éverton Barbosa. “Dicção individual e intervenção pública em “Três sonetos positivos”, de Joaquim Cardozo”. In **Let. Hoje**, v. 53, n. 2, p. 223-231, abr.-jun. 2018.
- CORREIA, Éverton Barbosa. “*Prelúdio e elegia de uma despedida* como hipocampo de Joaquim Cardozo”. In **Cintra; Correia. O meu canto é de sol**. São Paulo: Alameda, 2022.
- COSTA, Aída. A poesia lírica em Roma. **Revista de História**, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 49-71, 1956. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/38011> . Acesso em: 3 abr. 2023.
- D'ANDREA. Moema Selma. **A cidade poética de Joaquim Cardozo**:elegia de uma modernidade. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo contemporâneo do futuro**. Recife: Ensol, 2003.
- FLORES, Guilherme Gontijo. “A elegia como gênero”. In **PROPÉRCIO, Sexto. Elegias de Sexto Propércio**. Belo horizonte: Autêntica, 2014.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Vega, 1986.

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

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons, ritmos**. São Paulo: Editora ática, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

IVO, Lêdo. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In\_. **Intertextualidade**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

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

JUNQUEIRA, Ivan. “Quem tem medo de Lêdo Ivo”. In\_. IVO, Lêdo. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

KÖPKE, Carlos Burlamáqui. “Joaquim Cardoso, ou quase uma elegia”. In\_. **Revista do Clube de Poesia de São Paulo**. Nº 3, ano II, dezembro de 1978.

LAGE, Rui Carlos Morais. **A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI. Perda, luto e desengano**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Tese de doutorado.

LEAL, César. “o universo poético de Joaquim Cardozo. In\_. CARDOZO, Joaquim. **Poemas Selecionados**. Recife: Bagaço, 1996.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

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

MEIRELES, Cecília. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

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

MENDES, José Guilherme.” O fabuloso Joaquim Cardozo”. **Ele e Ela**, Rio de Janeiro, n. 79, p. 5-10, nov. 1975. Entrevista: vida e obra (literatura, cálculo, etc.).

MOISÉS, Massoud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1999.

MOTA, MAURO. **Os epitáfios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959

PASSOS, Guimarães; BILAC, Olavo. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

PY, Fernando. **Chão da crítica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

RAMOS, Péricles Eugenio da Silva Ramos. **Poesia quase completa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

RESNICK, Robert; HALLIDAY, David. **Física**. Rio de Janeiro: Livraria técnica e científica Editora S.A, 1983.

SOUZA, Antonio Candido de Melo e. “Prefacio”. In\_. AZEVEDO, Álvares. **Os melhores poemas de Álvares de Azevedo**. São Paulo: Global, 2001.

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

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

\_\_\_\_\_. *A tinta da melancolia*: Uma história cultural de tristeza. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. 1º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TORRES, Yael Fernando Carvalho. **O interior da matéria em 1975: gravuras, poemas e crítica de arte**. 2025. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

## Anexos

*PRELÚDIO E ELEGIA DE UMA DESPEDIDA*

I

- 01 No seio dessa noite ouvi um choro prolongado,
  - 02 Pareceu-me, a princípio, que era o vento
  - 03 Agitando as árvores do jardim,
  - 04 Ou que eram vozes distantes, em serenata;
  - 05 Mas era um pranto, um pranto tão sentido,
  - 06 Tão perfeito e derramado
  - 07 Como se descesse das estrelas
  - 08 Como se viesse das montanhas
  - 09 Como se subisse da terra fria ou da noite das águas.

10 Mas, por que choravam?

- 11 Tão longe eu me sentia, tão lento e ilimitado  
12 Descendo das vertigens, das vertentes solitárias  
13 Para a planície estagnada, deserta e comovida,  
14 Por uma noite sem mancha;  
15 E então, de mim ou a mim somente  
16 Por que sabida ou revelada essa modulação de dor?  
17 Essa névoa de angústia esgarçada na altura?  
18 Densa lamentação fugindo sobre o vento,  
19 Talvez aspirações de surtos e renovos,  
20 Desejos de acender nos céus infindos  
21 Fanais de aurora.

22 Cresceram, cresceram as árvores da noite,  
23 Subiram das cavernas, dos poços e das minas,  
24 Sobre mortas raízes renasceram, sobre pétreas raízes  
25 E as frondes elevaram além dos círculos celestes

- 26 Em vão estendo as minhas mãos na treva
  - 27 Para colher o fruto do contato imaturo,
  - 28 Para alcançar a flor da exigente esperança,
  - 29 Das primícias da forma o antecipado alcance
  - 30 E do contorno exul a urgência da lembrança.
  - 31 Em vão concentro o olhar nesse negro tecido
  - 32 E busco distinguir as sombras disponíveis
  - 33 Aos apelos do dia, aos êxtases da côr:

- 34 Variedades de escuro na imanência de azuis e de vermelhos,  
35 A própria, a mesma, a lídima e pressaga substância  
36 Que do opaco e do fecundo da amplidão telúrica  
37 As flores trazem em suas mãos de pétalas.  
38 Oh! Noite de terra vegetal, de húmus e de estrume!  
39 Em vão! Por toda parte o vulto da recusa,  
40 O Avesso, o Detrás, o Por baixo, o De permeio,  
41 Multidão de velados rostos, luz voltada.

42 Mas há germinação nesse tranquilo seio de negrume,  
 43 Vegetação de pranto que ascende e se articula  
 44 Em palavras; e floresce e frutifica e amadurece.  
 45 Vozes em fim cantando; tarde finda da colheita;  
 46 Vozes depois fluindo entre paisagem e caminho.

47 É noite! É noite! e o sono vem sobre os telhados;  
 48 Uma tropa de cavalos campolinos  
 49 Em trajetória e agitação de caudas e de crinas  
 50 Batendo as patas surdas e macias;  
 51 E noite! E noite! e o sono vem sobre os telhados.

52 Que linguagem há de vir desse pranto perfeito e derramado  
 53 Nessa noite das noites, nessa noite sem mancha?  
 54 Noite fecunda de gravitações e metamorfoses,  
 55 De palavras repercutindo em prelúdio e despedida,  
 56 De números comprimidos entre Infimo e Supremo,  
 57 De música infrequente, inconforme, nutrida  
 58 Na síncopa e no soluço de vozes infantis.

## II

59 No seio dessa noite de turfa e de antracito  
 60 O fogo sempre a abrir em súbitas corolas  
 61 Das luzes minerais as dália amarelas;  
 62 As dália dos jardins de adormecidas anilinas...

63 Mas de tudo e de mim prossegue essa agonia  
 64 Em que procuro ouvir, em que busco saber  
 65 Da imensa Queda universal  
 66 - e os anjos dessa Queda?

67 No mundo provocando as ondas luminosas!  
 68 Eis a face sem brilho, eis a boca em silêncio  
 69 Eis o vulto sem forma, eis a forma em tumulto,  
 70 Eis o pranto a escorrer dentre as fendas noturnas,  
 71 Eis a noite – o que é bem noite e o que é mais noite –  
 72 a noite...  
 73 a noite...

74 A noite é o negro diamante, o carbonado  
 75 Abrindo no cristal as praias estelares.  
 76 E lâmpada de Korf, suspensa dos abismos,  
 77 Rompe os muros do dia, apaga o rastro da morte  
 78 E de dentro da luz os naufragos retira  
 79 Como seres sepultos em profundos espelhos.

80 Livre expansão do olhar sobre o dia hemisférico  
 81 Exercício dos ciclos na grande feira celeste:  
 82 Ciclo das estrelas  
 83 – moscas de Azul, de Branco e de Vermelho –  
 84 contra a vidraça.  
 85 Ciclo das águas  
 86 – sempre as mesmas, sempre as mesmas –  
 87 Onde nascem, onde morrem peixes sempre outros.  
 88 Ciclo das estações abafando em folhagem o coração dos homens!  
 89 Ah! ciclo do sangue nas artérias dos amantes!  
 90 Ciclo da matéria frágil, severa e obstinada!

91 Matéria do mundo grande,

- 92 Rosa de quatro elementos,  
 93 Rajada de quatro ventos,  
 94 Quatro cães que estão ladrando,  
 95 Quatro nuvens derramando  
 96 Água, fogo, terra e ar.  
 97 Ciclo – o que é dado logo após de possuído  
 98 - e apenas provado é devolvido.  
 99 Ciclo - ilusão do regresso!  
 100 Se a noite é total e completa, por que não nos revela o mistério?  
 101 Por que não nos integra na sua amplidão libertária?  
 102 Inútilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na  
 103 rocha os nossos nomes  
 104 Como se marcássemos na argila do tempo as nossas pegadas  
 105 Como se inscrevêssemos na cortiça da noite as curvas de nosso grito.  
 106 Sobre dínamos, turbinas e locomotivas  
 107 A inércia-primavera irromperá de novo  
 108 E uma seiva nascerá do sangue e da saliva,  
 109 Da lágrima e do leite materno,  
 110 De mel, de suor e de vinho;  
 111 Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência  
 112 e o vazio.  
 113 Pois esse chôro noturno e prolongado  
 114 Das estrelas - como se descesse  
 115 Da terra fria - como se subisse  
 116 E, por si mesmo, como se chorasse,  
 117 Não dará linguagem.  
 III  
 118 É preciso partir enquanto é noite,  
 119 Enquanto é aspiração de absoluto.  
 120 É preciso voar no vórtice das lendas, das histórias antigas.  
 121 Viajar, circular, além das águas, além do ar.  
 122 Do ar - plâncton do espaço, alimento das asas.  
 123 - casulo da luz - crisálida.  
 124 A treva que desvenda e que liberta  
 125 Com seu poder noturno a pulsação não doma  
 126 Dos planétas escuros na mais densa matéria nuclear,  
 127 Nem a noite maior das negras nebulosas.  
 128 Se as coisas do mundo se encadeiam e implacáveis gravitam  
 129 Do calor das estrélas do pesado frio derradeiro,  
 130 Por que há na infância uma doçura simples e primeva?  
 131 E as côres espectrais por que se alongam  
 132 Em ruivo e moreno, em zaino e rosilho,  
 133 E na explosão reside o acontecimento de uma flor?  
 134 Água, água de chuva  
 135 - presença unânime da Queda -  
 136 Aura da esperança; sombra do castigo;  
 137 Água pesada, água de chincho  
 138 - água de chuva -  
 139 Chuva! Cabelos brancos, cabelos frios

140 Dessa noite velha, dessa noite fria  
 141 Que me apaga a vista, que me extingue a voz.  
 142 Chuva em que vou com a alma embuçada  
 143 E o coração molhado e vazio.

144 Ouço os teus passos ligeiros de fantasma,  
 145 O teu fragor funesto, o teu rumor sombrio  
 146 Chuva da eterna morte!

147 Se é impossível voltar e possível não é perdurar  
 148 Na hora intensa da espera, no espaço da demora,  
 149 É partir!

150 É partir e partir para o fim das memórias...  
 151 Arcturus, Antares, Altair! Capitâneas  
 152 Dessa navegação taciturna e para sempre  
 153 E para além da verdade e grandeza da vida.

154 É partir e partir para o fim das idades...

155 Já a eterna luz com os seus dedos de rosa  
 156 Estende o azul do dia;  
 157 É partir e partir para além da saudade.

158 Das vinhas de orvalho instante da vindima,  
 159 Meandros matinais de frondes vaporosas  
 160 E os galos proclamando de próximo a longínquo,  
 161 Nas úmidas distâncias, o canto da aventura.

Rio, 1952. (Cardozo, 1952, s/p).

